



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

JORGETE MARIA PORTAL LAGO

**MESTRAS DA CULTURA POPULAR EM BELÉM-PA:
NARRATIVAS DE VIDA, ATIVISMOS CULTURAIS E
PROTAGONISMOS MUSICAIS**

SALVADOR
2017

JORGETE MARIA PORTAL LAGO

**MESTRAS DA CULTURA POPULAR EM BELÉM-PA: NARRATIVAS DE VIDA,
ATIVISMOS CULTURAIS E PROTAGONISMOS MUSICAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador

2017

MESTRAS DA CULTURA POPULAR EM BELÉM-PA: NARRATIVAS DE VIDA,
ATIVISMOS CULTURAIS E PROTAGONISMOS MUSICAIS.

JORGETE MARIA PORTAL LAGO

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade
Federal da Bahia.*

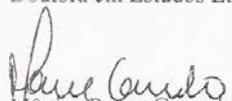
Aprovada em 29 de agosto de 2017


Laila Andresa Cavalcante Rosa, Orientadora, UFBA
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia


Ana Cláudia Gomes de Souza
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia


Francisca Helena Marques
Doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo


Licia Maria de Lima Barbosa
Doutora em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia


Mônica Prates Conrado
Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

L177 Lago, Jorgete Maria Portal
Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida,
ativismos culturais e protagonismos musicais / Jorgete Maria Portal
Lago.- Salvador, 2017.
278 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa
Mestras da cultura popular em Belém: Mestra Iracema de
Oliveira, Mestra Izabel Melo, Mestra Laurene Ataíde, Mestra Gilda
Amador, Mestra Jurema Tertuliana, Mestra Iara Coutinho, Mestra
Valderez Carrera, Mestra Ângela Carvalho, Mestra Iraci de
Oliveira, Mestra Bernadete Bonifácio, Mestra Maria do Socorro
Viegas, Mestra Maria Eliete Ferreira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Música, 2017.

1. Etnomusicologia. 2. Cultura popular. 3. Música - Narrativa.
I. Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Universidade Federal da
Bahia. III. Título.

CDU: 780.89

A minha primeira Mestra, minha mãe Marizete Lago.

A todas as Mestras da cultura popular em Belém, exemplos
de generosidade e luta por um mundo melhor.

À Jurema Tertuliana e Iraci de Oliveira *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Ao longo desta caminhada pessoas e instituições foram importantes no auxílio desta jornada que trouxeram até aqui e a elas e eles sou muito grata.

Em primeiro lugar agradeço a minha família, minha mãe Marizete, meu pai Jorge e minha irmã Gabriela pelo apoio e pensamento positivo sempre torcendo pra que tudo ocorresse da melhor maneira.

Agradeço a Secretaria Municipal de Educação de Belém pela liberação de licença-curso e também a Universidade do Estado do Pará pela liberação da licença-curso e concessão de bolsa estudo. Agradeço pelo investimento realizado na formação acadêmica de docentes destas instituições.

Agradeço em especial as professoras e professores do Programa de Pós-graduação em Música desta universidade pelo carinho, dedicação e competência no trabalho docente. Ser aluna de vocês foi uma honra. Também agradeço ao carinho da/os colegas que nas aulas ou nos intervalos com café sempre me proporcionaram ótimos bate-papos. Muito obrigada pelas tarde leves.

Ao grupo de pesquisa Feminaria Musical, onde eu tive oportunidade de me redescobrir e cobrir com o conhecimento nas leituras de textos feministas e experienciar uma prática *artista* nas diversas performances que eu pude participar com vocês, a saudade será grande e as lembranças eternas. Obrigada Cris, Ana Paula, Ellen, Eric, Laurisabel, Rabeca, Bruna, Thalita, Deusi, Mayara, Anni, Débora, muito obrigada pela alegria e carinho. Agradeço também ao Grupo de Estudos e Pesquisa Eneida de Moraes (GEPEN/UFPA) que na volta pra Belém um pouco perdida, eu fui acolhida pela professora Luzia Álvares que na sua generosidade ímpar me recebeu com muito carinho e me proporcionou mais trocas de conhecimento e aprendizado sobre mulheres na Amazônia. E ainda ganhei de bônus as amigas Leila Leite, Ivonete Pinheiro que se mostraram parceiras quando precisei de auxílio na elaboração desta tese. Ë nós meninas! Agradeço também na pessoa da professora Monica Conrado o convite para participar dos estudos promovidos pelo Grupo de Pesquisa Nós Mulheres. Pela Equidade de Gênero Étnicorracial, momentos de discussões e debates profundo sobre feminismos negros e discussões de raça no âmbito das ciências sociais e que muito me ajudou a ampliar meus conhecimentos e que ainda estou digerindo grande parte deste acervo maravilhoso.

Um agradecimento muito especial às colegas etnomusicólogas paraenses, Liliam Cohen, Rosa Mota e Sônia Chada que por meio do LabEtno (PPGARTES/UFPA) me proporcionaram momentos de compartilhamento e divulgação desta pesquisa. E claro agradeço ao meu amigo etnomusicólogo Paulo Murilo que na coordenação do Grupo de Estudos Musicais na Amazônia (GEMAM/UEPA) me oportunizou o diálogo e aprendizado juntamente com a/os docentes.

E pra finalizar, mas não menos importante eu gostaria de agradecer minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Laila Rosa que me incentivou na realização deste tema, pois acreditou na importância do mesmo. Agradeço por ter confiado e acreditado em mim sempre, mesmo nos momentos em que duvidei. Obrigada pela generosidade.

São tantas as pessoas que passam por nós e de uma forma ou outra contribuem para o nosso desenvolvimento como pessoa, como profissional, a todos e todas que não elenquei aqui, meu sincero agradecimento.

LAGO, Jorgete Maria Portal. *Mestras da cultura popular em Belém-PA. Narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais*. 267f. il. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RESUMO

A presente pesquisa tem como foco as narrativas de vida de Mestras da cultura popular em Belém do Pará. As análises destas narrativas busca compreender quais as contribuições culturais e musicais dadas por estas Mestras por meio de suas ações de protagonismo na liderança de seus grupos. Belém é uma cidade de grande diversidade cultural e nela encontramos um número expressivo de manifestações tradicionais realizadas até os dias atuais. As práticas culturais abordadas nesta pesquisa são: o Cordão de Pássaro e Bicho; Pássaro Junino; Boi-bumbá; Boi de Máscara e Pastorinha que consistem na encenação de dramas com temas ligados ao imaginário amazônico. E um repertório musical composto de gêneros musicais regionais tais como, o carimbó, marcha carnavalesca, bolero e toadas. A metodologia utilizada foi de revisão e levantamento bibliográfico, realização de entrevistas com perguntas semi-estruturadas, registros audiovisuais e fotográficos das apresentações dos grupos liderados pelas Mestras. Esta pesquisa traz como perspectiva teórica os estudos de gênero, raça e classe de uma perspectiva feminista, negra e decolonial. E chama atenção para a visibilização e valorização das práticas culturais, artísticas e musicais de mulheres negras e pobres, moradoras de bairros de baixo *status* social, mas que tem na sua atividade musical seu meio de enfrentamento na luta contra o sexismo, racismo e classismo. Ao abordar a prática e produção de mulheres racializadas, esta pesquisa visa contribuir para os estudos em Etnomusicologia e Música Popular estimulando uma nova história da música do ponto de vista das mulheres.

Palavras-chaves: Cultura popular; Mestras, Belém; Narrativas de vida; Protagonismos de mulheres.

LAGO, Jorgete Maria Portal. *Women Masters of popular culture in Belém-PA. Life narratives, cultural activism and musical protagonism*. 267f. il. 2017. Thesis (Doctorate) - Music School. Music Graduate Program, Federal University of Bahia, 2017.

ABSTRACT

The present research focuses on the life narratives of popular culture female masters in *Belém-Pará*. These narratives analysis seeks to understand the cultural and musical contributions given by these women through their actions of leadership in their groups. *Belém* is a city of great cultural diversity and we find an expressive number of traditional manifestations that are performed until today. The cultural practices addressed in this research are *Cordão de Pássaro e Bicho*; *Pássaro Junino*; *Boi-bumbá*; *Boi de Máscara* and *Pastorinha*, which consist in the staging of dramas related to Amazonian imaginary themes. In addition, a musical repertoire composed of regional musical genres such as, *carimbó*, carnival tunes, bolero and *toadas*. The methodologies used were literature review and bibliographic research, interviews with semi-structured questions, audiovisual and photographic records of groups presentations led by the female masters. This research brings as theoretical perspective the studies of gender, race and class from a feminist, black and decolonial perspective. And draws attention to contribute to the visibility and appreciation of the cultural, artistic and musical practices of black and poor women living in low social status districts, but who have in their musical activity their means of coping in the fight against sexism, racism and classism. In addressing the racialized women practice and production, this research aims to contribute to studies in Ethnomusicology and Popular Music stimulating a new history of music from the women point of view

Key words: Popular culture, female Masters, Belém; Life narratives; Women protagonism

LISTA DE FIGURAS

Quadro 01	Grupos da cidade de Belém e ilhas de Outeiro e Mosqueiro.....	10
Quadro 02	Grupos liderados por mulheres.....	10
Figura 01	Mapa de localização dos grupos pesquisados.....	63
Figura 02	Mapa de localização do Pássaro Junino Tem Tem e Boi de Máscara Veludinho Mirim.....	68
Figura 03	Imagem dos fundos do prédio do antigo matadouro no Telegrafo.....	72
Figura 04	Imagem do Núcleo de Oficinas do Curro Velho.....	73
Figura 05	Imagem do prédio da reitoria da Universidade do Estado do Pará.....	73
Figura 06	Mapa de localização do Pássaro Junino Tucano.....	75
Figura 07	Imagem do desfile das escolas de samba na Aldeia Amazônica.....	79
Figura 08	Imagem das Oficinas nos espaços da Aldeia Amazônica.....	80
Figura 09	Mapa de localização do Pássaro Junino Papagaio Real.....	81
Figura 10	Imagem da entrada principal de uma comunidade de pescadores.....	84
Figura 11	Imagem de casas de madeira numa comunidade em Icoaraci.....	85
Figura 12	Mapa de localização do Cordão de Bicho Oncinha.....	86
Figura 13	Imagem da orla de Icoaraci.....	87
Figura 14	Imagem de banhistas na Praia Grande em Outeiro.....	91
Figura 15	Mapa de localização dos grupos em Outeiro.....	93
Figura 16	Mapa de localização do Cordão de Pássaro Tem Tem e Pássaro Junino Ararajuba	107
Quadro 03	Informações pessoais sobre as Mestras.....	122
Quadro 04	Grupos de Pássaros e outros Bichos.....	185
Figura 17	Fotografia das personagens da Nobreza (Cordão de Pássaro Colibri).....	189
Figura 18	Fotografia das personagens da Matutagem (Pássaro Junino Papagaio Real).....	190
Figura 19	Fotografia das personagens da Maloca (Cordão de Pássaro Tem Tem do Mosqueiro.....	190
Figura 20	Fotografia da personagem do Caçador (Pássaro Junino Tem Tem)	191
Figura 21	Fotografia da personagem Fada (Pássaro Junino Ararajuba)	191
Figura 22	Fotografia da personagem da Feiticeira (Pássaro Junino Tucano)	192
Figura 23	Fotografia do Balé (Pássaro Junino Tem Tem).....	192
Figura 24	Fotografia do Porta Pássaro (Pássaro Junino Ararajuba).....	193
Quadro 05	Grupos de Pássaros Juninos e Cordão de Pássaro e Bichos atual.....	195

Figura 25	Fotografia do Boi- bumbá Brilha Noite.....	200
Figura 26	Fotografia do Vaqueiro e demais brincantes do grupo Vaquinha Mimosa.....	201
Figura 27	Fotografia de Barriqueiros com barricadas e xeque-xeques (Boi-bumbá Brilha Noite.....	201
Quadro 06	Bois de comédia.....	202
Quadro 07	Grupos de Bois bumbas.....	203
Figura 28	Fotografia dos cabeçudos em cortejo.....	208
Figura 29	Fotografia de pierrôs dançando.....	208
Quadro 08	Grupos de Pastorinha.....	211
Quadro 09	Grupos Natalinos em Belém de outrora.....	212
Quadro 10	Grupos de Pastorinha em Belém atualmente.....	214
Figura 30	Fotografia da entrada em cena da Pastorinha (Filhas de Santana)	216
Figura 31	Fotografia da entrada dos Reis Magos (Filhas de Sion).....	216
Figura 32	Fotografia da apoteose (Filhas de Jerusalém).....	217
Quadro 11	Representações de gênero nas personagens do Pássaro Junino.....	233
Quadro 12	Representações de raça nas personagens do Pássaro Junino.....	233
Quadro 13	Representações de classe nas personagens do Pássaro Junino.....	234
Quadro 14	Resumo da estrutura do Cordão de Pássaro e Bicho.....	235
Quadro 15	Resumo da estrutura do Pássaro Junino.....	236
Quadro 16	Resumo da estrutura do Boi-bumbá.....	237
Quadro 17	Resumo da estrutura do Boi Máscara.....	238
Quadro 18	Resumo da estrutura da Pastorinha.....	239

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	01
2 CAMINHOS DA PESQUISA	16
2.1 TRAJETÓRIA MUSICAL: CAMINHANDO CANTANDO, SEGUINDO A CANÇÃO	19
2.1.1 Senta que lá vem história: infância.....	23
2.1.2 Mudança para a cidade grande: adolescência	30
2.1.3 A entrada para a academia: amadurecimento musical.....	36
2.2 NOVOS CAMINHOS, NOVOS OLHARES	40
2.3 FINALIZANDO PARA COMEÇAR	51
3 A CIDADE DE BELÉM: SEUS BAIRROS SUAS IDENTIDADES	53
3.1 A CIDADE DE BELÉM E SUAS ILHAS	55
3.1.1 Tempos da fundação	55
3.1.2 Ocupação urbana	57
3.2 BAIRROS DOS GRUPOS PESQUISADOS	61
3.2.1 Bairro do Guamá.....	64
3.2.2 Bairro do Telegrafo	72
3.2.3 Bairro da Pedreira	77
3.2.4 Bairro de Icoaraci	82
3.2.5 Ilha de Caratateua ou a popular Ilha do Outeiro	90
3.2.5.1 Comunidade do Fama	93
3.2.5.2 Bairro da Água Boa.....	96
3.2.5.3 Bairro São João do Outeiro	99
3.2.5.4 Bairro da Brasília	101
3.2.6 Ilha de Mosqueiro	104

3.2.6.1 <i>Bairro do Carananduba</i>	106
3.3 ANALISANDO OS BAIRROS: O QUE OS UNE E OS DIFERENCIA NA CIDADE DE BELÉM	110
4 MESTRAS DA CULTURA POPULAR EM BELÉM	115
4.1 CONHECENDO AS MESTRAS E SEUS GRUPOS.....	120
4.1.1 Mestra Iracema de Oliveira	124
4.1.2 Mestra Izabel Melo	129
4.1.3 Mestra Laurene Ataíde	133
4.1.4 Mestra Gilda Amador	138
4.1.5 Mestra Jurema Tertuliana	142
4.1.6 Mestra Iara Coutinho	146
4.1.7 Mestra Valderez Carrera	149
4.1.8 Mestra Ângela Carvalho	153
4.1.9 Mestra Iraci de Oliveira	157
4.1.10 Mestra Bernadete Bonifácio	160
4.1.11 Mestra Maria do Socorro Viegas	164
4.1.12 Mestra Maria Eliete Ferreira	167
4.2 SER MESTRA SER MULHER SER NEGRA SER POBRE: OS ELOS QUE AS UNEM.....	171
5 MANIFESTAÇÕES POPULARES EM BELÉM	181
5.1 CORDÃO DE PÁSSARO E BICHO E PÁSSARO JUNINO.....	183
5.2 BOI BUMBÁ	196
5.3 BOI DE MÁSCARAS	204
5.4 PASTORINHA	209
5.5 UM LEMBRETE SOBRE <i>PERFORMANCE E GÊNERO</i>	218
5.5.1 Marcadores sociais nas personagens do Pássaro Junino Tucano	223
5.5.1.1 <i>Quadro da Nobreza</i>	224

5.5.1.2 <i>Quadro da Matutagem</i>	226
5.5.1.3 <i>Quadro da Maloca</i>	228
5.5.1.4 <i>Quadro da Macumba</i>	230
5.5.1.5 <i>Quadro do Balé</i>	231
5.5.1.6 <i>Fora dos quadros, outra personagens</i>	231
6 CONCLUSÃO FINALIZANDO POR ORA	241
REFERÊNCIAS	248
ANEXO A – Roteiro de entrevista	257
ANEXO B – Mapa administrativo de Belém	258
ANEXO C – Mapa do bairro do Guamá	259
ANEXO D – Mapa do bairro do Telégrafo sem Fio	260
ANEXO E – Mapa do bairro da Pedreira	261
ANEXO F – Mapa do bairro de Icoaraci	262
ANEXO G – Mapa da Ilha de Outeiro	263
ANEXO H – Mapa da Ilha de Mosqueiro	264



1 INTRODUÇÃO

Dentre os estados brasileiros o Pará é conhecido por sua rica diversidade, considerando sua natureza e cultura. Ao se falar sobre tais aspectos tudo nos parece ser grandioso, sejam pela abundância da fauna e flora, recursos minerais, biodiversidade, alimentos, diversidade cultural, como também pelos altos índices de desmatamentos, de trabalho escravo, conflitos de terras, maiores índices de pobreza, enfim um Estado de extremos. A cidade de Belém, capital do estado, é uma vitrine da diversidade paraense, pois nela se concentra um grande número de iniciativas culturais e grupos musicais nas diferentes expressões de estilos que vão desde a cultura popular tradicional à cultura pop midiática.

Um panorama da cultura belenense e paraense ganhou grande visibilidade nos últimos dez anos a partir da consagração de artistas em diversos formatos, tais como: conjuntos musicais, novelas, filmes, culinária, artes visuais, moda, entre outros. Apesar do sucesso alcançado por algumas pessoas, uma grande parte ainda se mantém desconhecida, posto que uma ampla divulgação não ocorra de maneira igualitária, principalmente na grande mídia. Uma quantidade significativa de grupos com suas respectivas práticas musicais são conhecidas somente nas suas próprias comunidades, apresentando um circuito mais limitado aos bairros onde estão localizados. Embora, as secretarias de cultura e demais órgãos públicos realizem eventos para a divulgação dos grupos de cultura popular de Belém e do Pará, tais eventos apresentam um público reduzido em virtude da pouca divulgação e um formato que nem sempre agrada aos grupos e ao público. Na coordenação dos grupos de cultura popular encontram-se mulheres que se dedicam em manter ativas manifestações seculares que constituem um *corpus* da diversidade cultural amazônica e paraense assim como promover alternativas de lazer e cultura em suas comunidades. Dentre os grupos de cultura popular tradicional, atuantes em Belém podemos verificar as práticas relacionadas às manifestações do Cordão de Pássaros e Bichos, Pássaros Juninos¹, Boi-bumbá, Boi de Máscaras e Pastorinha.

¹ A manifestação do Pássaro Junino e Cordão de Pássaro e Bichos são peculiares à região Amazônica no formato de teatro popular. Como todo teatro, a apresentação consiste no desenvolvimento de uma narrativa. Neste caso a trama se desenvolve em torno da morte e ressurreição de um pássaro ou bicho de estimação pertencente ao amo, rainha ou princesa do cordão. O animal morto é ressuscitado por meio de uma intervenção sobrenatural mediada pela fada ou pajé, equilibrando a trama. De acordo com as pesquisas sobre as danças dramáticas no Brasil, os Pássaros Juninos e Cordões obedecem também o binômio da morte-ressurreição. (Ver: Salles, 1994; Moura, 1997; Andrade, 1982)

As manifestações tradicionais são difundidas pelos grupos culturais espalhados pela cidade e suas ilhas². Em Belém encontramos um número expressivo de grupos populares, dado este que impressiona considerando o contexto urbano e as condições desfavoráveis para a manutenção de práticas culturais tradicionais. A falta de tempo para o lazer, indisponibilidade e falta de interesse das pessoas, restrição de espaço para ensaios, o apelo da mídia, a violência urbana representam situações que poderiam impedir este tipo de atividade. Mas, apesar do cenário desfavorável, os grupos prosseguem com suas práticas colaborando para a vivacidade da cultura popular belenense. Na coordenação dos mesmos estão homens e mulheres que se esforçam e se dedicam na manutenção de manifestações tradicionais junto as suas comunidades, tornando-se agentes culturais nas mesmas. Suas atuações são vitais para a existência e continuidade de práticas populares enraizadas na cultura local, mas que ainda são pouco divulgadas.

O conhecimento e a experiência das lideranças destes grupos são importantes neste processo, pois são eles e elas que divulgam estas práticas tradicionais. Na manifestação do Cordão de Pássaro e Bicho e no Pássaro Junino as pessoas que coordenam os grupos são chamadas de *guardiãs*. O termo *guardiã/o* surgiu como substituto aos termos *proprietário/a* e *dono/a* com objetivo de desvincular a noção de propriedade privada sobre o grupo. Esta designação foi estabelecida pela AFEB (Associação dos Grupos de Folclore de Belém) a partir de uma discussão com os grupos de Cordão e Pássaro. A/o *guardiã/o* tem como função atender a todas às questões relativas à montagem das apresentações dos seus grupos. A/o *guardiã/o* é responsável por todas as etapas de montagem do grupo, desde ao cadastro e agendamento das apresentações junto às secretarias de cultura até as decisões quanto à apresentação artística em si, além do investimento financeiro que deve realizar na montagem, também sob sua responsabilidade. Na manifestação do Boi-bumbá e Boi de Máscara o termo utilizado para quem cumpre a função de coordenação é *botador/a de boi* e para a Pastorinha não há um termo específico. Dado a diversidade de termos comuns a cada manifestação, mas não ignorando a importância de cada uma delas, eu escolhi uma terminologia que pudesse contemplar todas as manifestações sem perder, portanto a relevância desta função de liderança nos grupos.

² Belém está dividida em oito distritos administrativos, sendo os distritos DAOUT (distrito administrativo de Outeiro) e DAMOS (distrito administrativo de Mosqueiro) pertencentes à região insular. Dados fornecidos pela CODEM (Companhia de Desenvolvimento e Administração da área metropolitana de Belém). Mais informações acessar o site <http://www.belem.pa.gov.br>

Desta maneira, eu escolhi pelo termo *Mestra* para designar as mulheres que coordenam grupos aqui pesquisados. A escolha por este termo também é uma forma de valorizar conhecimentos e experiências vividas no meio da cultura popular, assim como sua contribuição na difusão e manutenção de manifestações tradicionais por meio de seus protagonismos. Desde que iniciei minhas pesquisas com a cultura popular tive contato com várias lideranças de grupos, os *Mestres da cultura*, mas até a pesquisa atual eu não havia visibilizado a liderança de mulheres, por isso o termo *Mestra* me era desconhecido, sendo dificilmente atribuído a elas neste campo. Tal invisibilidade imposta a estas mulheres motivou a realização da presente pesquisa como forma de reconhecer a contribuição das mesmas assim como trazer ao debate quais implicações das relações desiguais de gênero no campo da cultura popular, discussão ainda pouco explorada por nós pesquisadoras e pesquisadores, apesar da profusão de estudos e pesquisas.

Nos últimos dez anos surgiram estudos relevantes sobre cultura popular em Belém trazendo como temas principais questões sobre identidade amazônica e sua articulação entre tradição e modernidade no espaço urbano a partir de uma abordagem dos estudos culturais na descrição e análise das manifestações populares paraenses³. Nestas pesquisas abordagens relativas à identidade e as mudanças empreendidas em práticas tradicionais são alguns dos temas que surgem no debate permanente sobre a cultura popular e identidade, dois termos que ainda amplamente debatidos. Em relação ao conceito de cultura popular tomamos como referência os estudos de Stuart Hall (2011) que a compreende como parte de dois polos dialéticos: o de contenção e resistência, sendo seus conteúdos mutáveis. Para ele:

A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que a sobrepõem. É o terreno sobre a qual as transformações são operadas”. (HALL, 2011, p. 232).

A cultura popular opera condicionalmente e materialmente em classes populares e é importante compreender suas relações antagônicas com a cultura dominante. Para o autor, é

³ Sobre cultura popular em Belém cito alguns dos trabalhos realizados na última década: RODRIGUES, Carmen Izabel. *Vem do bairro do Jurunas. Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: NAEA, 2008; DIAS Júnior, José do Espírito Santo. *Cultura popular no Guamá: Um estudo sobre o boi-bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém*. 2009. 161f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém, 2009; COSTA, Tony Leão Da. *“Música de subúrbio”*. *Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. 2013. 311 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013; MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A modernização do carimbó*. 261f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – PPGMUS- Universidade Federal da Bahia, 2014.

importante observarmos a cultura popular como um processo de dominação e subordinação frente aos mecanismos hegemônicos. Incluído nesta relação de domínio e subordinação, a identidade é outra categoria negociada onde alguns modelos são reiterados ou retirados no intuito de suscitar uma unidade representativa, seja de um povo, ou nação. E neste ponto ao falarmos sobre manifestações culturais na região amazônica surge a questão sobre quais elementos seriam representativos de uma suposta identidade cabocla e de que forma são representados nas práticas dos grupos.

Mas, acreditamos que seja necessária também acrescida a estes temas, a problematização a partir da perspectiva de categorias como classe, gênero e raça para rompermos com generalizações e estereótipos propomos novas maneiras de se pensar criticamente sobre identidades culturais no Pará e em Belém.

Na busca por pesquisas e estudos sobre cultura popular brasileira e paraense eu pude observar que a produção acadêmica ainda se encontra incipiente na discussão sobre classe, gênero e raça, principalmente quando o foco é sobre ou a partir das perspectivas das mulheres. Tal escassez demonstra, que apesar da produção musical profícua dos grupos tradicionais, não percebemos uma produção acadêmica e de divulgação que seja proporcional. E se analisarmos a partir da atuação das mestras, o descaso é maior, demonstrando a relação assimétrica na divulgação das práticas musicais destas mulheres.

A realização desta pesquisa se faz a partir de uma perspectiva de gênero, raça e classe visto que o processo de invisibilização sofrido por estas mestras ocorre de maneira interseccional. O desconhecimento por parte da sociedade não ocorre somente por serem mulheres, mas por serem negras e pobres e que apresentam uma atividade cultural que é subvalorizada pelo poder público e é desconhecida da sociedade em geral. Pensar de maneira interseccionada é possível em todas as áreas inclusive no âmbito das práticas musicais na cultura popular, área tão eivada de desigualdades e discriminações como outro campo social.

Eu trago as categorias de gênero, raça e classe para esta pesquisa como perspectivas de discussão e análise das manifestações culturais paraenses assim como a atuação das mulheres nas atividades dos grupos até os dias de hoje. Este estudo propõe compreender de que forma estas Mestras exercem seus protagonismos culturais por meio das atividades dos seus grupos. A discussão proposta nesta tese representa uma tentativa de se pensar e estudar manifestações populares a partir destas categorias e desta maneira compreender como operam as relações de poder e desigualdade que atingem principalmente as mulheres.

Nesta pesquisa busquei delimitar as concepções de gênero, raça e classe buscando uma aproximação com as informações obtidas junto às Mestras articulando com as teóricas estudadas. Sobre a categoria gênero utilizo a proposta por Joan Scott (1999) no sentido de compreender as relações de poder e a organização social entre os sexos que nos ajuda a desconstruir aquilo que é dado como natural, como a própria concepção da mulher. Não obstante, a mulher existe e a ela recai ainda por força de sexismo e machismo preconceitos e desvalorização. A raça aqui é tomada como conceito sociológico, conforme Guimarães (2003) para quem raças “são discursos sobre as origens de um grupo que usa termos que remetem a traços fisionômicos, qualidades morais, intelectuais, psicológicas, etc.” (GUIMARÃES, 2003, p. 96). No caso do Brasil, o autor acredita no processo histórico em que houve um grande número de escravos libertos e homens livres mulatos e pardos, a classificação racial, passou a ser a da cor, como categoria que foi empregada até os dias atuais. Mas por não ter desenvolvido esta discussão em particular com as Mestras aqui elencadas e por estar interessada nas questões musicais em relação às Mestras vou tratar da questão do ponto de vista de mulheres racializadas, perfil da maioria das Mestras. A categoria classe adquire uma concepção que não se restringe ao *status* social, mas também a questão financeira e material. Neste sentido, todas as Mestras foram unânimes em se considerar pobres, pois não possuem recursos financeiros para manter da forma desejada seus grupos em atividades. Reforçando as estimativas de estudos e pesquisas que demonstram estatisticamente que os índices de pobreza e falta de condições materiais atingem as pessoas negras. A desigualdade social no Brasil está para além das questões econômicas que reforçam um racismo que é estruturante e que impõe a população negra uma segregação sócio-racial, que não se limita a classe.

As despesas adquiridas com a compra de materiais, pagamentos de transporte, alimentação e músicos ultrapassam seus ganhos e elas não podem contar com as pessoas da comunidade nem brincantes. Ou seja, para as Mestras, a condição material é um indício da sua “pobreza” que dificulta a amplitude de suas ações no âmbito da cultura popular. Para elas, o lugar de privilégio é ocupado por quem tem melhores condições financeiras e materiais. Embora delimitem sua condição como pobres referentes somente à questão econômica, os estudos sobre raça e classe no Brasil trazem outra perspectiva sobre as quais irei abordar ao longo do texto. Assim como articular nossas concepções sobre a cultura popular das Mestras e as minhas com as teorias e estudos que têm estas categorias como discussão central.

Na discussão destas categorias tenta-se compreender de que forma elas operam no cotidiano destas mulheres. A interseccionalidade se torna importante para pensarmos que um

determinado grupo de pessoas não sofre somente um tipo de discriminação ou situação de preconceito, mas são vários fatores sobrepostos e algumas vezes simultâneos que sobrecam sobre o mesmo (CRENSHAW, 2004). E para além do preconceito é necessário pensar em formas estruturais de subalternidade e relações assimétricas que permeiam as matrizes de desigualdade vinculadas aos marcadores sociais da diferença⁴. E pensando sobre a ausência das mulheres e das discussões de gênero nos estudos sobre cultura popular tradicional em Belém que propomos esta pesquisa, verificando quais as motivações destas ausências e suas implicações. Estamos trabalhando aqui com um conceito de mulher como um ser mutante e mutável e não um corpo demarcado pelos estereótipos socialmente construídos sobre feminilidade que perpassam seu corpo, seu gestos, seus atos, suas práticas culturais e musicais como algo inato, dado e previsível. Mas também não negaremos a existência das mulheres e sua pluralidade de etnia, classe social, raça, sexualidade, geração, etc. (PINSKY e PEDRO, 2013), para não correremos o risco de reforçar os padrões e invisibilizá-las ainda mais.

A presente pesquisa é resultado do meu interesse pelas manifestações populares paraenses desde meus tempos de graduação no curso de licenciatura plena em Educação artística habilitação em Música, quando tive oportunidade de contribuir com a montagem de um Boi-bumbá numa escola estadual e escrever sobre esta experiência no trabalho de conclusão de curso. O crescente interesse sobre o Boi-bumbá resultou na pesquisa de sobre os espaços e tipos de apresentação do grupo de Boi-bumbá Flor do Guamá localizado na periferia da cidade. Nestas caminhadas eu acompanhei os ensaios dos grupos, assim como suas apresentações. Neste processo fui desenvolvendo uma relação de admiração, carinho e amizade junto a/os brincantes, pessoas marginalizadas, moradoras de bairros periféricos e que fazem de sua brincadeira uma bandeira de luta em prol da cultura popular e também um meio de lazer e sociabilidade de crianças, jovens, adultos e idosos de sua comunidade.

Quando entrei para o curso de doutorado em Etnomusicologia mantive o interesse em estudar as práticas musicais do bairro do Guamá, para além dos grupos de bois-bumbás, pois havia diversificado meu interesse. Mas, eu ainda estava muito voltada para um estudo mais analítico, descritivo permeado por um discurso neutro sobre tais práticas e praticantes. Meu contato com os feminismos e suas teorias, e mais especificamente as discussões do feminismo negro me despertou para situações e pessoas que estavam o tempo todo ali e as mantive

⁴ “Os marcadores sociais das diferenças são campos de estudos das ciências sociais que tentam explicar como são constituídas socialmente as desigualdades e as hierarquias entre as pessoas”. Ver: [HTTP://numas.usp.br.blogspot.com](http://numas.usp.br.blogspot.com). Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da diferença.

invisibilizadas nas minhas pesquisas anteriores. A leitura da filósofa Donna Haraway (1995) me fez refletir sobre a subjetividade do/a pesquisador/a perante seu tema de pesquisa. A busca por uma posição neutra no processo de pesquisa ocultou minha experiência como mulher, negra, proveniente de uma família de classe social baixa. A decisão de assumir uma postura corporificada diante do tema e estabelecer um diálogo com suas interlocutoras de pesquisa é um desafio, pois lhe obriga a reconhecer a importância e a responsabilidade desta ação, principalmente quando o mesmo é uma comunidade ou grupo de pessoas, com quem você conversa, ri, toma café, aplaude, canta, ajuda a bordar fantasias, almoça, participa de festas comemorativas entre outros. Sua pesquisa não pode ser somente mais um texto descritivo e explicativo sobre a prática musical de um dado grupo, sem pensar sobre os impactos e as contribuições que a mesma trará para a vida destas pessoas. E quando você trabalha com grupos de pessoas que se encontram em uma posição de subalternidade devido a sua condição social, racial e de gênero maior seu compromisso em discutir as motivações por trás de discursos sexistas e racistas a fim de permitir outra percepção e promover a valorização das mesmas e suas práticas culturais.

Outra contribuição importante que recebi em tais leituras foi o meu reconhecimento como mulher negra, que pode parecer um contrassenso, mas quando você passa por uma experiência de vida em que não consegue reconhecer as sutilezas do racismo por conviver em um meio de classe média, como professora universitária parece que este problema não existe porque você está “entre iguais”⁵. E esta suposta noção de igualdade muitas vezes lhe retira a possibilidade de discussão e reflexão sobre o tema do racismo, porque aparentemente não faz parte de sua experiência vivida. Mais uma vez a leitura dos textos de autoras como Sueli Carneiro (2011)⁶, Maria Aparecida Bento (2002), Gloria Anzáldua (2000), Ochy Curiel (2007) entre outras chamaram minha atenção para esta leitura crítica de si, sobre sua condição racial e as situações vivenciadas a partir destes marcadores (LOURO 1997). E a partir desta reflexão desenvolver uma relação de empatia e solidariedade na luta pelos direitos das mulheres negras frente às situações de preconceito, violência e subalternidade a que estão expostas e fazer deste exercício um enfrentamento e luta de todas as pessoas.

⁵ Sobre o reconhecimento como mulher negra, relatei em uma *performance* do grupo Feminaria Musical uma experiência racista que vivi a cidade de Hildesheim na Alemanha quando estive na cidade para participar de um Workshop em Etnomusicologia. Um dia voltando para o hotel onde eu estava à noite dois rapazes caminharam em minha direção e quando passaram por mim gritaram Negra!Negra! num sentido ofensivo. A situação para mim foi espantosa dada esta sensação de estar entre iguais proporcionadas pela convivência acadêmica.

⁶ Infelizmente o artigo não está mais disponível na rede mundial de computadores.

Esta mudança só foi possível a partir da minha participação no grupo de pesquisa e experimentos sonoros Feminaria Musical⁷. No grupo entrei como participante e posteriormente tutora e nesta ocasião tive oportunidade de me inserir nas teorias, discussões e reflexões já citadas. O conhecimento sobre estas práticas musicais considerando questões de gênero e raça de uma perspectiva feminista despertou meu interesse para a atuação e protagonismo das Mestras e assim ter a oportunidade de verificar o quanto elas são invisibilizadas na sua função de transmissoras e mantenedoras das práticas musicais nos grupos de cultura popular em Belém. Para além da investigação sobre a prática musical destas mulheres este estudo também pretende apresentar como estas foram sendo construídas a partir de suas histórias de vida articulando estes relatos a questões de classe, raça e gênero no âmbito da cultura popular.

Embora eu tenha reconhecido a relevância da pesquisa para a discussão de gênero e raça na área da Etnomusicologia, não tive a mesma recepção dos meus pares, posto que ainda haja certa desconfiança sobre a viabilidade do tema no meio. Tal desconfiança reafirma a questão do racismo institucional no que se refere, no meu caso, à minha experiência pessoal assim como as das Mestras abordadas nesta pesquisa. A realização de uma pesquisa em música a partir da perspectiva feminista e negra ainda causa estranhamento e até descrença sobre a importância do tema. Esta situação ocorre devido ao número escasso de pesquisas a partir desta perspectiva, pois a discussão sobre a desigualdade de classe tem sido mais imperativa na realização de pesquisas na área em particular no Brasil. Além de certa crença que na dinâmica das relações sociais dos grupos os conflitos internos sejam menos relevantes que os conflitos externos, pois que são mais urgentes para os grupos, a exemplo das lutas para manter suas atividades, pela valorização das tradições frente ao poder público, pela ampliação de verbas e políticas públicas culturais, luta contra a massificação da indústria cultural, contra a violência policial e do tráfico, entre outros problemas⁸.

As pesquisas em Etnomusicologia de maneira geral abordam os estudos das práticas musicais a partir de uma perspectiva descritiva e analítica com discussões e questionamentos sobre a prática musical articulada com vieses sociológicos, antropológicos, estéticos e

⁷ A Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros foi criada em 2012 e faz parte da linha de Gênero, Arte e Cultura do Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos da Universidade Federal da Bahia assim como da Pós-graduação em Música da mesma universidade. Ver: <https://www.facebook.com/feminariamusical/>

⁸ Estes temas têm sido amplamente debatidos e pesquisados nos trabalhos de Angela Lühning (Universidade Federal da Bahia), Laize Guazina (Universidade Estadual do Paraná), Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba).

filosóficos, além de uma grande ênfase em políticas públicas, conforme relatei anteriormente. Mas, é importante também se pensar em outras articulações a partir de categorias como gênero, raça, etnia, classe, sexualidade entre outras, posto que as mesmas possam reconfigurar as lutas no domínio público e das políticas públicas ampliando o caminho traçado pela Etnomusicologia brasileira até então. Compreendo que antigas concepções são um desafio a serem superados ou reelaborados e estão tão arraigados que em dado momento também duvidei da relevância da minha própria pesquisa.

Para verificar se eu não estava inventando Mestras onde não existia, eu iniciei a primeira etapa da pesquisa de campo que foi a coleta de dados juntos aos órgãos públicos de cultura de Belém, que são: Secretaria do Estado de Cultura (SECULT), Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), Casa das Artes (antigo IAP) ⁹ e Fundação Cultural do município de Belém (FUMBEL). Os grupos são cadastrados nestes órgãos e assim recebem formações, convocações para reuniões e cachês para participarem dos eventos promovidos pelos mesmos, principalmente no mês de junho, durante a Quadra Junina. Dentre os grupos cadastrados encontramos Quadrilhas Juninas, Parafolclórico, Bois-bumbás, Cordões de Pássaro e Bichos, Pássaros Juninos e Pastorinha, classificação estabelecida pelas próprias secretarias. Destes cadastros retirei os grupos de Quadrilha Junina e Parafolclórico, pois optei pelas manifestações populares de tradições mais antigas pela necessidade de estabelecer um recorte, ainda que eu reconheça a importância das novas tradições. Apesar da grande quantidade de grupos em atividade em Belém, estudos e pesquisas que compreendam estas práticas musicais a partir de uma perspectiva interseccional ainda são escassos¹⁰, daí a relevância da presente pesquisa como contribuição para a discussão destes temas no âmbito da cultura popular na cidade de Belém e no estado do Pará.

De acordo com os cadastros levantados nos órgãos públicos responsáveis pela cultura e considerando somente a cidade de Belém e as ilhas de Outeiro e Mosqueiro, pude encontrar um total de 25 grupos de Cordões de Pássaros e Bichos e Pássaros Juninos. No período da pesquisa de campo 2015 e 2016, eu encontrei 18 grupos em atividades e dentre eles 12 eram coordenados por mulheres. Quanto aos grupos de Bois-bumbás eu observei 26 grupos

⁹ A partir de 2015 na segunda gestão do governador Simão Jatene houve uma incorporação do Instituto de Artes do Pará, Casa da Linguagem e Fundação Curro Velho pela Fundação Cultural do Estado do Pará. Desta maneira o Instituto de Artes, passa a ser Casa das Artes.

¹⁰ Sobre as quadrilhas juninas e mais especificamente os concursos de Miss Caipira Mix, verificar: NOLETO, Rafael. *Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas em Belém-PA*. 352f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

cadastrados, mas somente 20 em atividade. Destes 20 grupos, 09 deles são liderados por mulheres. Relativo à Pastorinha encontrei 08 grupos e dentre estes somente um grupo liderado por um homem. Conforme os dados levantados nos cadastros eu pude encontrar 40 grupos em atividade, sendo 27 deles liderados por mulheres que corresponde a 67,05% do total. Conforme podemos visualizar nos quadros abaixo:

Quadro 01 - Grupos da cidade de Belém e ilhas Outeiro e Mosqueiro

Grupos/ Tipos de manifestações	Quantidade
Boi-bumbá	20
Cordão de Pássaro e Bicho e Pássaros Juninos	12
Pastorinha	08

Quadro 02 - Grupos liderados por mulheres

Grupos/tipos de manifestação	Quantidade
Boi-bumbá	09
Cordão de Pássaro e Bicho e Pássaro Junino	11
Pastorinha	07

A partir destes dados, eu pude perceber um número expressivo de mestras na liderança destes grupos, demonstrando que o campo da cultura popular tradicional se configura como espaço importante de desenvolvimento dos protagonismos destas mulheres como tática de enfrentamento contra o racismo, o sexismo, além da subvalorização e invisibilidade no cenário cultural da cidade de Belém. A relevância das atividades destas Mestras se dá por meio de suas ações como líderes comunitárias, agenciadoras culturais, promotoras de projetos culturais e pontos de cultura, além de protetoras e transmissoras de manifestações da cultura popular.

Diante deste cenário de dados, reflexões e debates apresentados o objetivo geral desta tese é apresentar reflexões sobre de que forma estas mulheres exercem seu protagonismo cultural e musical por meio das atividades de seus grupos no contexto da cidade de Belém? Articulada a esta questão principal surgem outras que permearam o desenvolvimento desta

pesquisa tais quais: por que não se fala sobre a contribuição musical destas mulheres? Como se configura a percepção e produção musical destas mestras na sua posição de mulheres negras, afro-indígenas e moradoras de periferia? Quais os conhecimentos musicais transmitidos por elas? Como se dá o processo de transmissão dos mesmos? De que forma os marcadores sociais se revelam na *performance*?. Estas são algumas das questões que utilizei para direcionar a pesquisa e inseri-la nos estudos e debates das questões de gênero. Outra situação a ser abordada é a fala destas mulheres e sobre suas histórias de vida e quais suas relações com a cultura popular. Quem são elas? De onde vieram? Como iniciaram na cultura popular? Qual seu papel no grupo? Quais suas frustrações, dores e temores? Qual sua relação com a comunidade onde está inserida? Entre outros temas, que elas possam falar de maneira livre, aberta, apaixonada sem as agruras do preconceito e da invisibilidade.

Para responder a tais questões eu utilizei algumas técnicas de pesquisa dividida em duas grandes partes: a revisão bibliográfica e etnografia participativa engajada. A revisão bibliográfica consistiu na leitura de livros, artigos, teses e dissertações nas áreas de Etnomusicologia e Ciências Sociais, que traziam como temas estudos de relações de gênero, estudos feministas, feminismos negros e decoloniais, estudos de cultura popular, antropologia do folclore referente às manifestações tradicionais aqui abordadas. Associado a esta literatura referencial acresci artigos, teses e dissertações com temas ou abordagens relativos ao debate de gênero, raça e classe de maneira geral. A amplitude e diversidade deste material são sintomáticas desta tentativa de discutir um estudo sobre práticas culturais populares numa perspectiva feminista negra e decolonial, mais do que traçar um método teórico de análise. Tal justificativa representa o objetivo geral desta pesquisa que foi apresentar as atividades culturais de mulheres que são lideranças em grupos de cultura popular numa perspectiva feminista negra e decolonial.

Na segunda parte da pesquisa que correspondeu à ida a campo, eu também dividi em duas grandes partes: a realização de entrevistas com as Mestras e acompanhamento e registro audiovisual das apresentações dos seus grupos em eventos diversos. Das 15 Mestras que eu consegui entrar em contato, não foi possível entrevistar somente 03 devido à falta de tempo delas. Com as 12 demais eu utilizei do recurso da entrevista tendo como base um roteiro semiestruturado, com algumas perguntas pré-estabelecidas (vide Anexo A) cujos temas eram dados pessoais, informações sobre os grupos e suas atividades culturais. Eu tentei manter um formato de conversa para dar maior fluidez ao diálogo e também estabelecer uma relação de proximidade também. Outro momento do campo foi o registro audiovisual e fotográfico das

apresentações dos grupos nos eventos promovidos pelas secretarias de cultura. Esta parte foi dificultada pela coincidência de apresentações, dois grupos se apresentando em dois lugares diferentes no mesmo horário, a ausência de grupos agendados, sonorização e iluminação deficitária, enfim alguns fatores que contribuíram pela má qualidade de alguns registros, mas que não comprometeram uma visão geral destes grupos. Outro problema encontrado para um maior aprofundamento de algumas questões suscitadas por esta pesquisa foi a impossibilidade de realização de uma etnografia mais sistemática no acompanhamento de cada Mestra com seus respectivos grupos. Em contraposição a *etnografia densa* proposta por Clifford Geertz, a minha descrição ficou “rala” o que resultou numa discussão pouco profunda das questões aqui abordadas, embora para este primeiro momento de minha inserção nesta discussão, eu creio que cumpri o objetivo que destinei a esta pesquisa.

Apesar da dificuldade supracitada, eu acredito que esta pesquisa contribuirá para fortalecimento e ampliação de uma perspectiva recente na área da Etnomusicologia que é de se (re) pensar o protagonismo da mulher na transmissão e manutenção das práticas musicais no campo da cultura popular tradicional a partir de uma perspectiva de gênero, classe e raça, dada à situação de subalternidade vivenciada por pessoas que desenvolvem tais práticas musicais. Encontramos ainda poucos trabalhos na área, mas acredito que seja um debate a ser ampliado visto que pesquisadoras e pesquisadores têm compreendido que a vida acadêmica deva ser articulada com os debates do cotidiano e que afetam a toda/os nós¹¹.

Esta tese está dividida em seis capítulos que foram elaborados a partir da discussão da literatura no campo dos estudos de gênero, feminismos negros e decoloniais como perspectiva para abordagem da temática. Associados a tais estudos eu utilizei das contribuições de pesquisas em Etnomusicologia que trazem a tona o debate sobre impactos da pesquisa em comunidades (LÜHNING, 2011; MARQUES, 2008), articulação entre pesquisadora/es e pesquisada/os num processo dialógico (ARAÚJO, 2009; TUGNY, 2013) o papel das mulheres nas práticas musicais (KOSKOFF, 1987; 2014) e questões de diferença como categoria associada à raça e gênero (WONG, 2006). O primeiro capítulo refere-se a

¹¹ Apesar do número ainda reduzido, pesquisas importantes foram realizadas, sendo a primeira, a tese de Rita Segato (1984) intitulada *A folk theory of personality types: goods and their symbolic representation by members of the Shango Cult in Recife* (Uma teoria nativa dos tipos psicológicos: deuses e suas representações simbólicas pelos membros do culto do Xangô em Recife). Após sua tese, Segato publica mais dois artigos sobre discutindo questões de gênero, raça e sexualidade em música em *Santos e Daimones* (1995) e *Okarilé uma toada icônica para iemanjá* (1999). Trabalhos mais recentes na última década são de Maria Ignez Cruz Mello (2005). Laila Andresa Cavalcante Rosa (2005; 2009) dissertação e tese; Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2011); Thalita Couto Moreira (2012). Em 2013, a ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música) lançou o livro *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas* (2013) um volume com uma abordagem voltada somente para os estudos na área.

Introdução onde trago a apresentação do tema, justificativa de escolha, revisão da literatura, objetivos e metodologia aplicada.

O segundo capítulo consiste na apresentação do meu lugar de fala a partir da minha história de vida desde a infância percorrendo o início dos meus estudos musicais até chegar ao tema desta tese. Para isso faço uma proposta de *performing writing* (POLLOCK, 1998) como tática para quebrar um pouco o formato acadêmico e trazer a subjetividade numa narrativa proveniente do coração, *methodology of the heart* (PILEAS, 2004) e não temendo o encontro com meu Eu, mulher negra e acadêmica (ANZÁLDUA, 2000). A narrativa biográfica e musical apresenta as discussões sobre gênero, raça e classe e os caminhos que eu percorri até chegar ao tema aqui apresentado, demonstrando que o desejo e afeto constituíram as escolhas de pesquisa, além das reflexões sobre minhas vivências pessoais e musicais.

O terceiro capítulo tem como foco os bairros e comunidades onde estão situados os grupos pesquisados, compreendendo a dinâmica de formação dos mesmos a partir da história de urbanização da cidade de Belém. Estes bairros têm sua formação a partir de um processo de urbanização da cidade que tinha em nos projetos públicos a expulsão das pessoas negras e pobres da área central empurrando-as para áreas mais distanciadas. Estas áreas periféricas serão os embriões de alguns bairros na cidade reconhecidos pela sua população como “celeiros culturais”, verificado nos numerosos grupos culturais e manifestações populares que até hoje são praticadas. No processo de formação destes bairros a população era constituída por pessoas negras libertas, pessoas advindas das cidades do interior e posteriormente por migrantes nordestinos devido à exploração da borracha. Enfim um contingente de pessoas racializadas, pobres e que tinham nestes bairros seu único ambiente de moradia em condições estruturalmente desfavoráveis. Desta convivência e experiências entre tais grupos que diversas manifestações culturais foram se estabelecendo e constituindo um panorama formando o *corpus* da chamada cultura popular amazônica e paraense. Apesar da importância destes locais para na produção de manifestações culturais populares, o/as moradore/as destes bairros enfrentam até hoje problemas originados no processo de segregação urbana, principalmente no se refere aos serviços de bens e consumo e infraestrutura.

Para além de uma abordagem socioeconômica sobre a constituição dos bairros abordados nesta pesquisa, além das duas ilhas contempladas eu parti da discussão sobre segregação sócio-racial, conforme proposto pela pesquisa da cientista social Antônia Garcia (GARCIA, 2006), que discute a hierarquização espacial nas grandes cidades vinculada à categorização racial, que reforça o racismo a brasileira naturalizando que grande parte das

peças negras esteja em posições inferiores na hierarquia social e espacial, sendo esta situação naturalizada por discursos antirracistas. No que concerne à produção musical popular na cidade de Belém tendo como lócus a periferia ou subúrbio, trago como referência o estudo do historiador Tony da Costa (COSTA, 2013) que estudou a relação entre a produção musical nas áreas suburbanas da cidade influenciadas pela presença de musicistas e compositores eruditos, assim como de pessoas ligadas às tradições folclóricas. A esta dinâmica de trocas culturais está a circularidade das pessoas pelos bairros, pelo centro da cidade e suas ligações com os municípios do interior. Para além do espaço geográfico como delimitador do espaço da periferia, Costa apresenta o conceito de *hipermargem* pra abarcar a perspectiva da cultura como um modo de ser suburbano situado nos mais diversos espaços da cidade. Outro aspecto abordado neste capítulo explana sobre a construção de “mitos” sobre o fazer musical e identidade cultural de bairros periféricos como formas de valorização e reconhecimento de uma identidade positiva de bairros populares, neste sentido trago como referência a pesquisa da etnomusicóloga Angela Lühning (LÜHNING, 2011). Em seu estudo ela demonstra como algumas referências vão sendo construídas por moradores e moradoras de bairros periféricos no sentido de (re)afirmar sua importância para a cidade no sentido da sua produção cultural, musical, política, religiosa entre outras abordagens tendo como pano de fundo as narrativas da população. A questão que Lühning nos coloca é de que forma podemos analisar estas narrativas juntamente com os documentos oficiais sem tratar cada um como verdades únicas, mas sim articular tais discursos no sentido de observar quais consequências dos mesmos na produção musical de determinados bairros.

O quarto capítulo contempla as narrativas de vida das Mestras e seu envolvimento com a cultura popular. Nesta parte trago como referência, o estudo de Suely Kofes (1994) sobre as representações sociais com base nas *estórias de vida* de suas entrevistadas. Ainda neste capítulo eu trago como estratégia de visibilidade, as falas das Mestras para o texto como forma de dialogar com as mesmas, num formato de conversa apresentando na íntegra seus modos de falar, rir, insultar ou mesmo silenciar, como forma de expressar seus enfrentamentos, angústias, frustrações, desejos e amor ao que fazem. Ao expor as *estórias de vida* das Mestras a partir de suas próprias narrativas eu tomo como referência a pesquisa de Jurema Werneck (2007) que apresenta a figura da Ialodê como elemento principal para compreendermos as ações protagônicas das mulheres negras no samba. Aqui a Mestre representa o foco deste estudo e suas ações de liderança são destacadas no sentido de visibilizar e valorizar suas atividades e produção artística na cultura popular em Belém.

No quinto capítulo trago a descrição das manifestações aqui elencadas nesta pesquisa, tais como o Cordão de Pássaro e Bicho, Pássaro Junino, Boi-bumbá, Boi de Máscara e Pastorinha. Expressões populares já tradicionais na cidade e que até hoje estão em vigor por meio das atividades dos grupos liderados por estas mulheres. Neste capítulo eu trago informações sobre estas práticas tradicionais apresentando informações gerais, personagens, repertórios musical, narrativas, dados históricos e quais grupos as praticam. Para tal intento, tomei como base referências em folclore brasileiro e paraense como: Câmara Cascudo (2012), Vicente Salles (1994; 2004), Bruno de Menezes (1972), além de teses e dissertações tendo como tema estas manifestações culturais, como forma de atualização do tema. A partir destas pesquisas eu procurei destacar as informações que apontassem a participação e liderança das mulheres nos grupos de cultura popular, assim como alguma observação sobre gênero, raça e classe nestes estudos. Na segunda parte deste capítulo, eu apresento uma descrição crítica da apresentação do grupo de Pássaro Junino Tucano como tentativa de se estudar a *performance* a partir destas categorias e de que forma, a Mestra do grupo Tucano traz para a encenação as representações de gênero, raça e classe por meio das personagens da narrativa.

Para finalizar, eu apresento o sexto capítulo referente à Conclusão, onde indico a não finalização do debate em função da amplitude do tema. Neste capítulo faço um apanhado de todo o material discutido ao longo da tese assim como os objetivos alcançados na elaboração da mesma. E sem mais delongas vamos à pesquisa!



2 CAMINHOS DA PESQUISA

Este capítulo tem como objetivo apresentar meus caminhos de pesquisa a partir do relato da minha trajetória musical articulado as minhas experiências de vida. Os temas descritos aqui perpassam as vivências musicais desde a infância culminando na escolha profissional e interesses de pesquisa desde a graduação até o doutorado. Partindo da premissa do conhecimento situado, proposto pela filósofa Donna Haraway(1995), este relato se faz importante no reconhecimento de como as relações de gênero, raça e classe implicaram na minha formação musical, acadêmica e profissional, assim como na maneira de refletir e compreender qual o suposto lugar da mulher negra numa sociedade racista e sexista, como a brasileira. Para fundamentar este reconhecimento acredito que a perspectiva do ponto de vista ou a teoria do ponto de vista (*standpoint theory*) seja importante nesta reflexão crítica, conforme pude verificar nos escritos da filósofa Sandra Harding (2004). A teoria do ponto de vista baseia-se numa maneira pela qual os grupos oprimidos podem se empoderar reconhecendo e tentando reverter às situações de opressão e assim produzindo um conhecimento que tenha uma proposta prática a ser aplicada socialmente e politicamente (HARDING, 2004, p. 2). As teorias feministas trazem como proposta uma produção do conhecimento corporificada em que a experiência das mulheres ou grupos subordinados seja pontos de partida para uma ação política e não somente teórica. Outra contribuição importante para este posicionamento crítico, da qual me aproprio tem como base os estudos da socióloga Patricia Hill Collins que a partir do conceito do pensamento feminista negro (*black feminist thought*) tem por princípio a sabedoria baseada na experiência de vida (*lived experience*) da mulher negra, que ao contrário do conhecimento isolado considera todas as formas de opressão interseccionadas¹².

¹² A proposta que aqui apresento a partir do conhecimento situado se insere em iniciativas na área da Etnomusicologia no Brasil por meio das pesquisas da/os seguintes pesquisadoras/es: Laila Andresa Cavalcante Rosa (2009); Thalita Couto Moreira (2012); Laurisabel Maria de Ana da Silva (2014); Erick Hora Fontes Pereira (2014).

Desta maneira este capítulo inicia com narrativas a partir das minhas vivências apresentadas no intuito de escrita performática¹³, articuladas com conceitos e questões que nortearam minha pesquisa e reflexões sobre o tema. O formato de escrita que aqui me proponho não representa novidade na área da literatura e na poesia, onde trabalhos de escritoras feministas racializadas tais como Glória Anzáldua (2000; 2005), Cherríe Moraga (1988), Chimamanda Ngozi (2014), Conceição Evaristo¹⁴ entre outras, são referências numa abordagem que traz a experiência de vida como tema central articulada com as relações desiguais de gênero, classe e raça. Neste processo de reflexão crítica, a escrita aparece como ferramenta de empoderamento e denúncia no enfrentamento contra o classismo, sexismo e racismo nas obras destas escritoras. E é a partir desta perspectiva que trago para esta tese, para o âmbito acadêmico, a proposta de uma escrita performática na sua intencionalidade. Busco articular minha narrativa com os referenciais teóricos assim como com as falas das Mestras da cultura popular, colaboradoras desta pesquisa. E desta maneira estabelecer um compartilhamento das experiências que a maioria de nós mulheres negras enfrentamos ao longo de nossas vidas.

A presente tese soma-se as pesquisas em Etnomusicologia e áreas afins na discussão de temas como classe, gênero e raça, cultura popular e políticas públicas culturais a partir da prática musical de mulheres inseridas nas relações sociais de poder. Neste sentido referencio alguns destes trabalhos no Brasil, como de Jurema Werneck (2007) e Rodrigo Gomes (2011) ao realizarem uma crítica à exclusão do protagonismo das mulheres negras na história do samba e assim propor uma nova história a partir das práticas das sambistas. Outra pessoa importante na área é a etnomusicóloga Laila Rosa (2005; 2009) que colaborou para o tema na sua dissertação e tese. Na pesquisa de mestrado, Rosa (2005) apresentou a história de resistência e protagonismo de duas filhas de santo no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* tendo como ponto de partida o orixá Iansã, analisando sua importância no terreiro e seu repertório musical. Já na pesquisa de doutorado, ela analisou o repertório feminino e as *performances* das entidades femininas espirituais no culto da jurema no mesmo terreiro da sua pesquisa anterior. A partir dos elementos da *performance*, Rosa (2009) discutiu a função da música como narrativa do divino e do humano apresentada nas práticas cotidianas do/as filhas/os de

¹³ A escrita performática não implica necessariamente num formato específico de escrita, mas na intenção de “aliviar a escrita dos limites da textualidade” (Della Pollock, 1998), experimentando formatos, testando e praticando a linguagem buscando uma produção performática de escrita. Outra autora importante que contribui para a intencionalidade da escrita performática é Julia Kristeva com *Revolution in Poetic Language* (1984) ao apontar a linguagem poética como um conjunto de significados a partir de um sujeito falante inserido num contexto histórico e social.

¹⁴ Informações sobre os trabalhos e publicações da autora ver em <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>

santo do terreiro articuladas às relações de gênero, classe, raça/etnicidade, sexualidade e geração. Práticas estas, onde ora os binarismos eram reiterados, ora subvertidos pela/os praticantes demonstrando a dinâmica de utilização destas categorias. Tais pesquisas tiveram como proposta incluir novas ferramentas de análise musical na área da Etnomusicologia numa perspectiva feminista.

No âmbito das pesquisas com música indígena e relações e gênero encontra-se a tese de Maria Ignez Melo (2005) sobre o ritual do Iamarikuma realizado pelas mulheres Wauja no Alto Xingu onde a música é elemento central para a discussão das relações de gênero, cosmologia, ética, musicalidade, política e estética. Apesar de ser uma sociedade onde as limitações dos espaços e papéis de gênero ser fortemente demarcados não há uma hierarquia no processo criativo musical e na vida cotidiana desse povo, onde as duas partes contém elementos poderosos e que podem ser infligidos caso as regras sejam quebradas. A pesquisa de Melo (2005) é relevante, pois foi a primeira a problematizar as relações de gênero nas pesquisas etnológicas das terras baixas da América do Sul, tema ainda pouco investigado na área.

Na sua dissertação, Fabiane Luckow (2011) apresenta um estudo sobre as relações de gênero na cidade de Porto Alegre no início do século XX a partir das performances musicais, mercado de trabalho e sociabilidade das cantoras/*chanteuses* de cabaré. A pesquisa foi de cunho histórico trazendo mais uma possibilidade e um desafio para a pesquisa em Etnomusicologia que é a etnografia de documentos em arquivos diversos, além de contribuir para a história da música popular a partir da perspectiva das mulheres, neste caso as cantoras de cabaré. Outra pesquisa na área de Etnomusicologia numa perspectiva feminista é a dissertação de Thalita Moreira (2012) onde ela faz uma análise das temáticas sobre gênero e música a partir da revisão de três pesquisas na área da Etnomusicologia e Sociologia da Educação Musical que abordaram temas sobre relações de gênero e música a partir de diferentes contextos etnográficos: no terreiro de jurema da nação Xambá (PE) de Laila Rosa; no ritual das mulheres indígenas Wauja no Alto Xingu de Maria Ignez Mello e em sala de aula com jovens em Porto Alegre (RS) de Helena Lopes.

Dentre as pesquisas mais recentes referencio a pesquisa de Laurisabel da Silva (2014) que discutiu sobre a atuação e importância dos grupos de jazzes na cidade de Salvador (BA) na década de 1950, além de investigar quais as representações socioculturais nas *performances* dos mesmos. Dentre estes aspectos Da Silva (2014) também analisa a presença de mulheres, majoritariamente negras e suas diversas atuações nos grupos ou ambientes onde

os jazzes tocavam. E por fim, a pesquisa de Eric Hora (2014) que realizou uma análise das práticas, discursos e sonoridades da cena do blues na cidade de Salvador (BA), a partir das categorias como classe, gênero, sexualidade e geração. Neste trabalho, Hora analisou as representações desta cena a partir dos discursos dos participantes da pesquisa utilizando conceitos de identidade, marcadores sociais da diferença e história oral para a construção desta abordagem.

Verificamos que o número de pesquisas em música a partir de uma abordagem de gênero, articuladas com as discussões sobre raça, gênero, sexualidade do ponto de vista das mulheres ainda é muito limitado. Mas, acredito que as pesquisas citadas representem um passo importante na compreensão e necessidade de debates e estudos sobre a temática, visto que na área da música ainda estamos engatinhando na elaboração de uma história da música, seja popular ou erudita, da perspectiva de mulheres e este passo já foi dado agora é continuar avançando e agregando experiências e contribuições de outras áreas, como Antropologia, História, Estudos Culturais entre outras.

2.1 TRAJETÓRIA MUSICAL: CAMINHANDO, CANTANDO, SEGUINDO A CANÇÃO...

Para elaboração deste capítulo, eu vou me utilizar da escrita performática (*performing writing*) como proposta de descrever e relatar situações de forma diferenciada, onde minhas reflexões, sensações, sentimentos e percepções enquanto mulher, negra, professora e pesquisadora estejam evidenciadas e demonstrem minha relação com o tema desta tese. O ensejo em escrever o capítulo se deu por meio da disciplina Música e Feminismos, ministrado pela professora Laila Rosa, onde eu e minhas colegas tivemos acesso a esta possibilidade de escrita na academia, embora não seja uma novidade, principalmente na área de estudos literários e poesia. A proposta de escrita performática representou um estímulo para eu me repensar e até mesmo ousar no formato da escrita acadêmica e relatar situações da minha vida que até então não reconhecia como fatores relevantes para minha relação com a música e meu tema de pesquisa atual. Escrever performaticamente é uma ação para a desconstrução e reconstrução de novos significados para o formato da escrita, posto que não haja fórmulas para a mesma, mas maneiras de se expressar, como afirma Pollock (1998),

[...] que chamamos de “escrita performática” responde aos discursos de textualidade não para recuperar uma referência para um dado ou “velho” mundo, mas escrever de uma nova forma. Para mim, não é um gênero ou

uma forma fixa (como um modelo textual pode sugerir), mas uma maneira de descrever o que um bom texto *faz*. Todas as boas escritas não são e não necessitam ser performáticas. (POLLOCK, 1998, p.75) **(tradução nossa)**¹⁵

Ainda para reforçar o caráter intencional da escrita performática, Pollock apresenta algumas sugestões que compõem a estrutura no sentido de se ater as ideias da proposta. Estes passos referem-se aos sentimentos e intenções buscadas pela escrita performática, que não correspondem necessariamente a um manual de formatação¹⁶. O teor da escrita também está ligado às questões cotidianas do/a pesquisador/a, sua vida profissional assim como suas abordagens e temas de pesquisa. O caráter intencional de uma escrita que articulasse temas do cotidiano e da academia se insere no que Ronald Pileas (2004) chamou de “metodologia do coração” (*methodology of the heart*), trabalho este que compõe uma série de ensaios com objetivo de oferecer alternativa a escrita acadêmica usual. Para o autor, a metodologia do coração corresponde um conjunto, onde:

Todos os ensaios foram originados pelo desejo de escrever vindo do coração, para exibir um pesquisador, que ao invés de se esconder atrás da ilusão da objetividade, coloca-se ele mesmo à frente na crença de que uma voz emocionalmente vulnerável, linguisticamente evocativa, e sensivelmente poética pode nos colocar mais próximos dos assuntos que desejamos pesquisar. (PILEAS, 2004, p. 1) **(tradução nossa)**¹⁷

Os ensaios de “*A Methodology of the Heart*” também são propostas de escrita criativa permitindo que as pessoas possam realizar diversas abordagens e formatos sobre determinado tema ou assunto sempre considerando sua relação com o mesmo de maneira reflexiva, provocativa e propositiva. O caráter evocativo da escrita performática (Pollock, 1998) foi um elemento que me chamou bastante atenção pelo diálogo que se estabelece entre quem escreve e quem lê numa relação de aproximação, empatia e reflexão de si para além do ato de convencer por meio de argumentos objetivos.

¹⁵ [...] what we have to call “performative writing” answers discourses of textuality not by recovering reference to a given or “old’ world but writing into a new one. For me performative writing is not a genre or fixed form (as a textual model might suggest) but a way of describing what some good writing *does*. All good writing isn’t and needn’t be performative. (Pollock, 1998, p.75)

¹⁶ A estes passos, num total de seis, Della Pollock chama de *excursions* (digressões) e que toda escrita performática deve seguir. Para ela, a escrita deve ser: evocativa; metonímica; subjetiva; nervosa; citacional e consequente.

¹⁷ The essays all originate in the desire to write from the heart, to put on display a researcher who, instead of hiding behind the illusion of objectivity brings himself forward in the belief that an emotionally vulnerable, linguistically evocative, and sensuously poetic voice can place us closer to the subjects that we wish to study. (PILEAS, 2004, p.1)

Apesar de a proposta ser interessante e até mesmo libertadora, eu ainda tinha dúvidas sobre como escrever performaticamente, como seria na prática um texto performático? Eu mantinha o receio, até chegar a mim alguns textos importantes que contribuíram para a minha decisão em escrever o primeiro capítulo desta tese. Um dos artigos foi *Methodology of the Heart: A Performative Writing Response* de M. Heather Carver (2007) que como o próprio título informa é um texto performático em resposta ao livro de Pileas (2004). Para Carver, seu texto oferece uma possibilidade de escrita permeada por situações relativas à sua vida cotidiana, sua carreira como artista e sua atividade docente na universidade articuladas com reflexões sobre as mesmas, conforme ela justifica neste trecho:

Eu escrevi este ensaio na maneira em que eu fui inspirada, tocada e desafiada pelo trabalho de Pileas. A *Metodologia do Coração* não é um manual, mas me moveu a viajar pelas rodovias e atalhos da performance acadêmica, liberdade, expressão e da vida cotidiana. (CARVER, 2007, p. 3) **(tradução nossa)**¹⁸

No artigo, a autora também experimenta performaticamente alguns formatos de escrita, a exemplo do diário/agenda, da listagem e da estrutura de contos mesclando todos sem obedecer a uma estrutura rígida, dada a resistência natural da mesma a padrões hierarquizantes, como ela no artigo. Para além da escrita do artigo, outra resposta de Carver dada a Pileas foi à criação de uma peça teatral falando sobre o câncer de mama, doença que acometeu a autora. Para ela, a peça representava uma maneira de lidar com a doença e a *performance* um meio de cura e compartilhamento de experiências com outras vítimas, falando de maneira humorada e esperançosa sobre este processo doloroso. Enfim, a partir de uma necessidade profissional de elaboração de artigos e publicações, M. Carver mostrou como as tarefas acadêmicas não estão desvinculadas da vida cotidiana das pessoas e apostar nesta proposta de maneira criativa e crítica a partir das experiências “de um corpo que toma o desafio de ser completamente humano” (Pileas, 2004, p.1) demonstra o ensejo por uma prática mais orgânica do trabalho acadêmico.

Outro artigo que me inspirou foi o de Hari Stephen Kumar intitulado *speaking in silences* (2010)¹⁹ onde o autor relata as experiências racistas e xenofóbicas que vivenciou como estrangeiro no Yemen e nos Estados Unidos e o silenciamento que lhe foi imposto

¹⁸ I have written this essay in the way in which I was inspired, beckoned and challenged by Pileas's work. *Methodology of the Heart* is not a guide book, but it has beckoned me to travel the highways and byways of academic performance, freedom, expressions, and daily life (CARVER, 2007, p.3)

¹⁹ O título está todo escrito em letras minúsculas, talvez mais uma provocação de Kumar, do que um erro técnico, embora ele não relate no artigo.

nestas situações constrangedoras. O artigo de Kumar corresponde à parte de sua dissertação de mestrado onde ele optou pelo formato de autoetnografia performática como “um projeto metodológico comprometido com uma evocação corporificada e a experiência vivida em textos acadêmicos, utilizando a escrita performática para descolonizar a produção do conhecimento acadêmico” (KUMAR, 2011, p.V) (**tradução nossa**)²⁰. A partir deste objetivo, o autor tem como metodologia o relato de sua experiência de vida como “pesquisa de campo” onde sua posição de alteridade foi o ponto de vista privilegiado como sujeito e não somente como objeto de estudo. E na contramão do embasamento teórico, as epistemologias ocidentais é que serão objetos de investigação, trazendo para o debate uma inversão da análise teórica assim como a quebra no formato padrão de escrita a partir dos conhecimentos corporificados. Ainda para Kumar, o espaço acadêmico é um lugar de disputa de poder e também de um trabalho transformador no sentido de compreender o Outro como produtor de conhecimentos e experiências relevantes. Além destas questões, o autor reforça a contribuição dos estudos pós-coloniais e o reconhecimento efetivo da diversidade intelectual no mundo acadêmico como espaço de trocas, trânsitos e valorização das pessoas, de seus conhecimentos e de seus saberes.

Ainda seguindo numa proposta de escrita performática articulada as experiências de vida com os marcadores sociais da diferença como classe, raça, gênero e sexualidade o artigo de Gloria Anzaldúa cujo título *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000) foi outro texto fundamental para a minha decisão. Neste artigo a partir de um formato de carta, Anzaldúa faz um convite às mulheres negras, as indígenas, as lésbicas, as chicanas, as trabalhadoras rurais, as mães solteiras, as asiático-americanas como um incentivo para que escrevam e se expressem livremente por meio do exercício da escrita. Já as mulheres de cor que estão no espaço acadêmico ela alerta para o cerceamento das “molduras e metamolduras ao redor dos escritos” e que estes formatos sejam enfrentados e compreendidos como forma de distanciá-las do que realmente são: “simples, diretas ou rápidas” (2000, p. 230). Anzaldúa chama a atenção para a busca, às vezes desesperada, do prestígio acadêmico que nós mulheres racializadas tanto almejamos. Prestígio este que pode se tornar uma via de exclusão de nós mesmos ao assumirmos posturas, teorias e discursos dominantes para nos integrarmos ao meio acadêmico em detrimento de conhecimentos e saberes que expressam nossos anseios, nossos medos, nossas versões do mundo.

²⁰ “a methodological project committed to evoking to embodied and lived experience in academic texts, using performance writing to decolonize academic knowledge production” (KUMAR, 2011, p. V)

Para ela, o ato de escrever é uma forma de se manter crítica e escapar da complacência que é a inimiga da revolta, assim como a escrita é um ato de esperança de breve fuga de um mundo eivado pelas desigualdades e dificuldades enfrentadas pelas pessoas em situação de subalternidade, mas que não podem perder sua oportunidade de fala. Para ela, esta escrita deve ser um encontro com o “Eu” e não como o “Outro” que nos separa, nos desvaloriza, nos exclui, nos desqualifica por não estarmos de acordo com o padrão branco-heterossexual-dominante. O convite a uma escrita visceral e autobiográfica proposto pela autora reforça o apoio que devemos dar uma as outras no compartilhamento de experiências vivenciadas pelas mulheres racializadas nos diversos espaços sociais promovendo o debate e valorização de suas contribuições e visões de mundo. Este convite se revela contundente e até mesmo intimidador para nós que estamos nas universidades, posto o desafio da desconstrução do “Eu” acadêmico, branco, europeu para a construção de “Outra” acadêmica, racializada, pós-colonial.

A leitura dos artigos citados e o debate realizado em sala de aula no decorrer da disciplina Música e Feminismos foram fundamentais para a decisão da escrita deste capítulo. E foi com estas propostas em mente, mais do que um rompimento total com a escrita acadêmica convencional, que escrevo a seguir o relato da minha experiência e relação com a música desde a infância até minha pesquisa atual ²¹.

2.1.1 Senta que lá vem história: infância

No adágio popular se diz que uma longa jornada começa com apenas um passo, no meu caso tropeços, quedas, saltos e corridas também fizeram parte da minha caminhada o que não representou um grande problema, pois foram táticas que desenvolvi e que fazem parte da minha história de vida. Os obstáculos que dificultam ou até mesmo estimulam a caminhada são colocados à nossa frente desde tenra idade e quando a caminhante é mulher, negra e pobre, mais dificultosos os mesmos são. Ao relatar minha história de vida de uma perspectiva de gênero me sinto inserida na proposta debatida por Joan Scott (1990) sobre a escrita da história das mulheres como um “estudo dinâmico na política de produção do conhecimento” (SCOTT, 1990, p. 66) e que para além das questões profissionais relacionadas à disciplina da

²¹ A tentativa de escrita performática gerou um artigo que apresentei no VII ENABET realizado em maio de 2015 em Florianópolis. LAGO, Jorgete Maria Portal. Escrita performática em Etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir de minha relação com a música. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 7. 2015. Florianópolis. Anais... Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, p. 114-123.

história mostrar que este é um campo político e ideológico com várias facetas a serem demonstradas, e não um “corpo unitário” (Idem, p. 73). É claro que não estou me utilizando das ferramentas teóricas e metodológicas da disciplina História, mas apresentando uma posição política da importância desta abordagem no campo historiográfico, considerando as mulheres como sujeitos históricos. E é nesta construção contínua da narrativa de mim, para mim e sobre mim que não começarei pelo “Era uma vez...” dos contos de fadas, pois a narrativa que vou relatar não se fixou no passado e ainda ressoa no meu corpo, pensamentos, sentimentos e nas minhas escolhas, pois como dizem por aí a Arte imita a vida e não o contrário. Hoje observando em retrospecto percebo que fiz a escolha certa. E diferente do que ouvi de colegas musicistas, eu escolhi a música e não ela que me escolheu. Passamos muito tempo acreditando que a Arte e suas linguagens, a exemplo da música correspondem às expressões do que há de mais belo na pessoa humana. Talvez por isso mesmo somente mentes geniais e espíritos elevados possam a condição para criarem obras primas que se tornam patrimônios para a humanidade. Esta sentimento de propriedade e valorização artística é tão forte que enviaram composições musicais até pra Marte, imaginem só?! Ô coisinha tão bonitinha do pai! Percebemos que algumas músicas têm viajado para longe, extrapolando os limites terrestres enquanto outras permanecem aqui pertinho, nas nossas práticas cotidianas apresentando e representando nossos anseios, nossos desejos, nossos apelos. Todas as afirmações sobre a expressão musical que ouvi ao longo da minha vida sempre me fascinaram, além de uma crença, há muito tempo perdida, que doses de Mozart e Beethoven faziam muito bem pra alma, por quê?! Por que é bom, ora bolas!

A infância é um período da vida marcado por lembranças afetivas que nos chegam por meio das sensações corporais mais até do que mentais. E minha história não foi diferente, minhas recordações musicais são similar a de muitas crianças brasileiras da minha geração, que estão diretamente ligadas a um repertório composto por cantigas de roda tais como: “Fui à Espanha”; “Sapatinho branco”; “Atirei o pau no gato”, “O cravo brigou com a rosa” entre outras²². Também no meu repertório não poderia faltar músicas de personagens televisivos como da turma do Balão Mágico, Jairzinho e Simony, Bozo, Fofão e a rainha dos baixinhos, sua majestade!!! Xuxa. Apesar de assisti-la, eu confesso que gostava mais das músicas, dos

²² O repertório musical composto por cantigas de roda que fizeram parte da minha infância se inserem no repertório infantil popular brasileiro. Ver: CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 12 ed. Global. São Paulo, 2012.

desenhos animados e dos personagens que faziam parte do Xou da Xuxa²³. Mesmo criança já percebia que ser como a Xuxa e mais posteriormente Angélica, era uma tarefa impossível, ainda mais para uma criança negra, *like me*²⁴. Ambas apresentadoras eram brancas e loiras e reforçava para nós, os “baixinhos” o padrão de beleza que era valorizado na TV. Padrão este pelo qual muitas meninas negras tentaram (e ainda tentam) se adequar ao longo de suas vidas. Os programas infantis mudaram bastante de formato a partir dos anos 2000, mas a/os apresentadora/es continuam repetindo aquele velho padrão ou seria um bicho papão?! Percebam vocês que minhas lembranças musicais da infância foram permeadas por cantigas de roda e trilhas sonoras de programas televisivos que foram sendo agregados ao meu patrimônio cultural e musical. Conhecimentos que foram enriquecidos por meio da convivência e brincadeiras nas quais eu participava junto às crianças da minha vizinhança. Posso dizer que tive minha infância marcada pela experiência das brincadeiras de rua e pela magia da telinha, plim plim.

Minhas recordações musicais da infância estão muito ligadas às brincadeiras de criança, aos programas televisivos e a própria experiência familiar e escolar. Tais lembranças que vão moldando e transformando a identidade musical de uma pessoa a partir de suas experiências sociais permeadas por exemplos musicais. Nesta abordagem cito a tese de Cecília Torres (2003) cuja pesquisa foi sobre como um grupo de graduandas em Pedagogia lembrava e narrava suas identidades musicais desde a infância até a fase adulta. A autora também discutiu sobre a importância dos aparatos da mídia, em particular o rádio e a televisão na formação do repertório musical de cada graduanda, sendo ele único e marcado pelas experiências vividas no âmbito familiar, escolar, religioso, social e profissional. Na conclusão da tese, Cecília Torres relata como as narrativas musicais destas alunas, algumas vezes, se assemelhavam a sua própria narrativa, por meio de fragmentos e lembranças dando uma sensação de pertencimento as identidades musicais das mesmas. Assim como Torres, no processo de realização das entrevistas com as Mestras, percebi esta sensação de pertencimento por meio da aproximação e interesse com as manifestações da cultura popular tradicional em Belém, ensejo latente desde meus tempos de infância e revelado na graduação e pós-graduação. Mas esta outra parte da história fica para mais tarde e adiante.

²³ Programa infantil apresentado por Xuxa Meneghel no período de 30 de junho de 1986 a 31 de dezembro de 1992. O programa era diário e ia ao ar de segunda a sábado pela manhã. O programa era em formato de auditório intercalando brincadeiras, apresentações musicais, números circenses, desenhos animados e quadros especiais, contando com média de 200 crianças por gravação.

²⁴ Outro recurso que vou utilizar são algumas palavras e expressões em inglês, devido a forte influência da cultura estadunidense em minha vida, principalmente por meio das bandas de músicas pop que ouvi durante minha adolescência e juventude transmitidas pelas rádios em Belém. A tradução de *like me* é como eu.

Associada as brincadeiras de rua e os momentos diante da TV minha vivência também ocorreu no ambiente da escola. Sobre a minha escolarização, a primeira informação que posso dar é que foi toda realizada toda em escolas públicas. E neste processo de reflexão, eu posso dizer o quão importante foi para a minha formação pessoal quanto profissional, pois me deu a oportunidade da convivência inter-racial, posto que não convivesse somente com crianças negras como eu, mas com pessoas brancas também. Hoje percebo que tal experiência fosse uma impossibilidade no espaço escolar privado, mais homogêneo social e racialmente. Minha alfabetização foi realizada em casa com a minha mãe e somente com seis anos de idade eu pude ir à escola, pois onde eu morava ainda não havia oferta para ensino infantil. Dos 02 aos 10 anos de idade, eu morei em uma vila no município de Almeirim no oeste do Pará fronteira com o estado do Amapá, pois é... Eu ia esquecendo, sou natural de Belém do Pará, nascida e criada, muito prazer! Meu pai conseguiu um emprego no Projeto Jari²⁵, que representava mais uma dentre as ações do governo militar brasileiro para exploração da floresta amazônica sob a desculpa de desenvolvimento para esta região isolada do restante do país. Sob as benesses dos incentivos e isenções fiscais o projeto foi financiado pelo caridoso Tio Sam²⁶, “quando a esmola é demais, o santo desconfia”, como diz minha mãe.

Com a instalação da fábrica para a produção de celulose uma cidade completa foi planejada e construída para que os trabalhadores pudessem se instalar com suas famílias. Este complexo industrial e residencial dividia-se em duas partes principais: um núcleo administrativo e mais desenvolvido chamado de Monte Dourado e alguns núcleos menores, chamados de silvi-vila, que era uma abreviação do termo silvícola que se refere às pessoas que moram no interior da floresta. Eu morei em uma destas vilas chamada de São Miguel e foi observando os tipos de residência, que aprendi bem cedo como ela se estruturava

²⁵ O Projeto Jari foi um empreendimento de fabricação de celulose ,financiado pelo magnata norte americano Daniel Ludwig em 1967. O mesmo com o apoio dos militares e a promessa de desenvolvimento da Região Amazônica comprou uma área equivalente de 1,7 milhões de hectares nos estados do Pará e Amapá, onde instalou um polo agroindustrial para a produção de celulose, de arroz e criação de búfalos, além da implantação de agrovilas e o distrito de Monte Dourado. Mais informações ver <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.023/787>. Acessado em 01 de jul de 2015.

²⁶ A representação do EUA com o Tio Sam tem origem na figura de um comerciante: “Ele se chamava Samuel Wilson (1766-1854) e tinha o apelido de Uncle (tio) Sam. Wilson era um comerciante que fornecia carne para o exército dos Estados Unidos. Como as embalagens vinham com as iniciais U.S. (de United States), os soldados diziam que as letras significavam Uncle Sam. A brincadeira se espalhou e o governo aproveitou para fazer uma caricatura do personagem, que passou a representar os Estados Unidos. "Ele era usado como símbolo da expansão americana, incentivando o nacionalismo", diz o historiador Sérgio Augusto Queiroz Norte, da Unesp. Tio Sam ganhou fama internacional na Primeira Guerra Mundial, quando foi criado o célebre cartaz com a frase I Want You (Quero você), chamando os jovens para se alistar. Em 1961, o Congresso americano oficializou a expressão Tio Sam como símbolo nacional.” Estas informações estão em <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/existiu-realmente-o-tio-sam-que-simboliza-os-estados-unidos>. Acessado em 16 outubro de 2015.

socialmente. E hoje em retrospecto vejo que a hierarquização também era racial e regional. Sobre esta divisão sócio-racial do espaço urbano da Vila de São Miguel trago como contribuição a pesquisa de Antônia Garcia (2006) cuja tese foi à análise das desigualdades raciais e segregação urbana nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro. A pesquisa de Garcia parte da hipótese que “a categorização racial como principio hierarquizador dos indivíduos é específica e não se esgota na exploração de classes, segundo critérios econômicos (acesso menor ou maior aos bens de produção) ou culturais (maior ou menor escolaridade)”. (Idem, 2006, p. 01). Apesar de morarmos em um espaço no interior da floresta amazônica, as vilas do Projeto Jari foram estruturados conforme uma lógica de exploração capitalista da natureza e consequentemente a estruturação residencial obedeceu a uma lógica baseada na desigualdade sócio-racial e regional, onde as pessoas negras, provenientes do Nordeste e Norte com os mais baixos salários ocupavam as áreas residenciais mais deficitárias.

No projeto arquitetônico da Vila de São Miguel a ocupação do espaço seguia uma hierarquia até topográfica, peço desculpas pelo abuso de categorias geográficas numa tese em Etnomusicologia, mas são termos que melhor dão conta sobre o que quero narrar. Na parte mais alta da Vila estava localizada a escola, o posto médico e o supermercado, além da rua com as melhores casas. Na medida em que o terreno ia descendo até o nível do rio, o limite da vila, a paisagem se restringia as pequenas casas e ruas sem postes de iluminação. A noite era evidente a diferença, uma parte iluminada e outra escura adivinhem quem morava na parte baixa e escura? Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três! Na vila de São Miguel as moradias foram construídas obedecendo à hierarquia dos funcionários da fábrica. Havia as casas que eram as melhores e maiores para os funcionários com altos cargos. Este conjunto de casas era chamado de *staff*, acho que foi a primeira palavra em inglês que aprendi, embora não conhecesse o significado. Eram somente cinco casas, demonstrando o número reduzido de funcionários de alto escalão e até onde minha lembrança alcança seja pela cor da pele, seja pelo sotaque, os moradores do *staff* eram pessoas brancas e provenientes do sul e sudeste do Brasil.

O segundo tipo de casa era um pouco inferior em relação às primeiras, mas ainda casas espaçosas para os funcionários que tinham cargos de direção ou profissões mais valorizadas, como a medicina, a advocacia, as engenharias, etc. Para este tipo de casa já havia uma quantidade maior de unidades e ainda com maioria de moradores brancos e provenientes do sul e sudeste. O terceiro tipo de casa, onde eu morava com minha família era para os funcionários de cargos técnicos e profissionais de status mediano como, professores,

enfermeiros, eletricitas, mecânicos (profissão do meu pai), etc. Havia um número bem maior em relação aos dois primeiros tipos de casa relatados. Eram casas confortáveis, embora não tão espaçosas e construídas em modelo geminado, quando as casas compartilham de uma mesma parede como divisória. O terreno tinha área para jardim na frente e para um quintal ao lado e atrás da casa, onde era possível o cultivo de árvores frutíferas. Na minha casa havia “pé” de manga, goiaba, graviola, caju, abacaxi, cana, limão, amendoeira além das plantas ornamentais no jardim.

E para finalizar, você que está lendo este texto agora já deve saber para quem foi construído o quarto tipo de casa, alguma dica? As demais casas eram para os funcionários que trabalhavam como braçais no cultivo e manejo das mudas de eucalipto, num local chamado Sementeira. E para os funcionários que trabalhavam com serviços gerais, limpeza, zeladoria e cozinha no hospital e escola, ou seja, cargos para quem não teve acesso a uma escolarização completa, nem profissionalização. As casas disponíveis para estes funcionários eram muito simples, pequenas e de instalações básicas deficitárias. Foi neste modelo de casa que eu vi pela primeira um banheiro sem vaso sanitário de sentar, mas de outro tipo assentado no chão como um buraco. Só era possível usar de cócoras, pensem na dificuldade?! Nas ruas onde ficavam estas casas, não havia luz elétrica, as pessoas utilizavam vela e lamparina onde o cheiro de querosene e a fuligem impregnavam no ambiente e comprometia a saúde dos moradores. Após alguns anos que estes moradores tiveram acesso a energia elétrica.

Mesmo criança eu já compreendia que as pessoas que moravam ali eram pobres a maioria migrantes nordestinos, provenientes dos estados do Maranhão, Piauí e Ceará, que buscavam na Amazônia oportunidades de trabalho e melhores condições de vida, trajetórias que fazem parte história na região amazônica. Já mais crescida percebia basicamente dois perfis dos moradores da vila: as pessoas de baixa condição financeira e escolaridade, e hoje posso acrescentar que também eram negras e afro-indígenas a maioria proveniente do Nordeste e alguns do norte e as pessoas de melhor condição financeira e escolaridade, que eram brancas na sua maioria provenientes do Sul e do Sudeste e ocupavam os mais altos cargos e moravam nas melhores casas da Vila de São Miguel. A lição da desigualdade de classe, a gente nunca esquece, e aprende cedo. No meu caso, pena que a desigualdade racial e de gênero só aprendi tardiamente, confirmando aquele velho adágio popular “Antes tarde do que nunca!”. relatei sobre as residências e os perfis dos seus moradores que trabalhavam no Projeto Jari, mas na Vila de São Miguel também residiam pessoas que não eram autônomas e não viviam nas casas que descrevi até agora. Estas pessoas trabalhavam com plantio de milho,

mandioca, feijão e também com pesca e moravam nos locais mais afastados à margem do rio que passava por trás da vila. Foi visitando estes locais juntamente com meus pais que caminhei por pontes improvisadas, conheci as roças de milho e comi paçoca socada no pilão de madeira, onde se pilava o milho e o arroz. Ah, que lembranças gostosas! Também tomei muito banho de rio e andei de canoa junto com as crianças que moravam por lá. Aprendi desde cedo o que era prostituição, pois ao longo da margem do rio havia vários bares e bordéis frequentados por garimpeiros que trabalhavam nos arredores, posto que ali até hoje seja um local de exploração de minério. Meu pai como mecânico fazia muitos “bicos” para várias pessoas, inclusive para a proprietária de uma boate. Eu ouvia meus pais comentarem, mas não compreendia a situação, nem podia também, eu era esperta, mas era uma criança que esporadicamente passava para o outro lado do rio acompanhada dos meus pais.

Hoje ao escrever este texto e refletir sobre estas experiências consigo compreender com um pouco mais de clareza a minha inclinação e meu interesse pelas culturas populares e principalmente pelas pessoas que as produzem e as vivenciam. Eu acredito que estas pessoas me relembrem, mesmo que inconscientemente, meus tempos de infância na Vila de São Miguel. Apesar de todas as dificuldades e marginalização enfrentadas por aquelas pessoas, meu contato com elas nunca foi evitado, nem proibido pelos meus pais. Embora eu não tenha sido vizinha dessas pessoas, elas faziam parte da minha vida, naquele contexto da minha infância. Eu admito que meu relato sobre estas pessoas seja limitado e parcial, pois são lembranças de infância emergidas de uma convivência esporádica. Falar sobre este grupo de pessoas em particular me remete ao que a escritora Chimamanda Adichie (2009)²⁷ chama de “perigo da história única” no sentido de se insistirmos em narrativas sobre um determinado grupo de pessoas baseadas somente nas condições adversas, na pobreza ou em outros aspectos negativos desta maneira corremos o risco da (re) produção de estereótipos perdendo a dimensão da riqueza cultural que este “Outro” possa nos oferecer. Quando criança, mesmo que você perceba a diferença entre as pessoas ela não se torna um impedimento para a aproximação, posto que o racismo, o preconceito, a discriminação ainda não estão estruturados no comportamento infantil. O perigo das versões de uma única história baseada na pobreza e na condição de vulnerabilidade destas pessoas impossibilita outras narrativas, posto que a visão negativa seja tão evidenciada que nos esqueçamos de suas riquezas imateriais.

²⁷ Conferência gravada pela TEDGlobal em julho de 2009. Para assistir a conferência ver em http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br#t-1107579. Em 2014 a editora Companhia das Letras publicou esta conferência traduzida para língua portuguesa.

Acredito que minha percepção de mundo é resultado da educação que recebi de meus pais, pessoas ligadas a uma prática religiosa católica e que tinham e têm até hoje como filosofia de vida o auxílio às pessoas mais necessitadas, “fazer o bem sem olhar a quem”. Além da própria história de vida dos mesmos que passaram por grandes dificuldades financeiras, abandono, privação alimentar, moradores de bairros de baixo status social, negros e pobres, ou seja, meus pais tinham uma identificação com as famílias pobres da Vila de São Miguel. Uma empatia que estava relacionada ao histórico dos meus pais e também a nossa condição sócio-racial que não era tão distante da deles. Meus pais me ensinaram a respeitar as pessoas não importando quem fossem ou que fizessem. Acredito que esta aprendizagem contribuiu para uma relação tranquila com a diversidade, não me ocorrendo nenhum episódio em que me senti chocada ou tentei evitar a qualquer custo à aproximação com pessoas diferentes da minha forma de pensar e agir. Além desta educação que recebi, também devo considerar a condição socioeconômica da minha família, que não era miserável, nem de classe média alta, mas vivíamos em uma condição mediana com condições dignas que viabilizaram minha educação, moradia, saúde, alimentação um bom suporte que me possibilitou chegar até aqui. Minha história não é um relato sobre as terríveis adversidades pela qual passei até conseguir vencer na vida, não que as dificuldades não existissem, mas porque pensar que uma menina negra e pobre só teria história triste pra contar?! Chimamanda relata de maneira bem humorada na sua conferência, que quando soube que escritores de sucesso tiveram infâncias infelizes, ela disse “como eu poderia inventar coisas terríveis que meu pai teria feito comigo na infância?” (2009), mas não era possível, pois sua infância foi tranquila e feliz, apesar de episódios e situações difíceis que seus familiares e amigos passaram. Para ela todas estas histórias eram importantes e faziam parte da sua trajetória, insistir numa versão única era negligenciar outras experiências e reforçar os estereótipos negativos (2009). E assim que me sinto quando relato minha história e a convivência com os moradores das casas simples e dos moradores da beira do rio com quem tive encontros esporádicos, mas importantes e que hoje percebo que vieram à lembrança pela empatia que senti e o acolhimento que recebi me dando a sensação de pertencimento.

2.1.2 Mudança pra cidade grande: a adolescência.

Quando eu tinha dez anos de idade saímos da Vila de São Miguel e fomos para a cidade de Belém, para a capital, em busca de oportunidades de emprego para o meu pai e minha mãe

e melhores condições de estudo para mim e minha irmã. Continuei a estudar em escolas públicas, diferente da Vila de São Miguel o ambiente escolar se mostrou mais diverso, e com a chegada da adolescência esta situação era bem interessante: mais gente, mais diversão! Como cheguei a meados de setembro minha mãe me matriculou em uma escola para completar o ano letivo, e assim passei somente alguns meses na Escola Estadual Presidente Costa e Silva, que só oferecia até a quarta série do primeiro grau. Aqui de novo apresento uma observação a partir da pesquisa de Antônio Garcia (2006) sobre a divisão sócio-racial na rede ensino das cidades do Rio de Janeiro e Salvador, onde as melhores escolas, geralmente particulares estão nos bairros mais valorizados. Já as escolas públicas em sua maioria estão localizadas nos bairros menos valorizados. Apesar de algumas escolas públicas estarem situadas em bairros valorizados e centrais esta “mistura espacial” não confere uma integração social, mas sim uma subordinação do espaço, de classe e de raça (GARCIA, 2006). Em Belém a rede de ensino obedece a uma distribuição similar e na busca por uma educação de qualidade, as famílias matriculavam suas crianças e adolescentes nas escolas públicas mais valorizadas e que estavam em áreas centrais da cidade. Tais matrículas acarretavam em mais despesas com transporte, lanche, mais tempo de deslocamento devido à distância entre a casa e a escola, insegurança entre outros problemas. Este tipo de situação eu me deparei, uma menina de dez anos que acabava de chegar do interior e logo teve que enfrentar as dificuldades em estudar longe de casa. Nunca estudei em meu bairro, pois minha mãe fazia questão que eu estudasse em boas escolas e a equação era bem simples: escola pública de qualidade = centro da cidade e assim lá fui eu: pela estrada afora, sozinha como Chaupezinha.

E a música? A doce música eu não esqueci! Como relatei antes minha prática musical se condicionava a escuta dos programas infantis da TV e aos discos do Balão Mágico e Xuxa, além de alguns de histórias infantis. Também ouvia músicas da igreja acompanhando meus pais em missas e novenas em São Miguel. Com a mudança pra Belém passei a ouvir bastante a programação de rádio, além de alguns LPs dos meus pais. Mas eis que algo muito importante aconteceu e que mudou completamente minha relação com a música: Tcham! Tcham! Tcham! Tchaaamm!!! No último ano do primeiro grau, eu estudava no Colégio Estadual Lauro Sodré, uma das mais antigas e conceituadas escolas de Belém. Nesta escola havia uma banda musical centenária e muito famosa, um dia o regente da mesma foi de sala em sala informando que abririam vagas para quem quisesse estudar música e posteriormente tocar na banda. Eu fiquei mega, super, ultra, entusiasmada e fui me inscrever, eu queria muito tocar tarol, pode?! Este desejo deve ser da experiência que tive participando do desfile em

comemoração ao dia da Pátria (sete de setembro) ainda em São Miguel, o acompanhamento musical era realizado por uma banda marcial e a marcação dos rufos do tarol me conquistou. As aulas de música ocorriam na sala da banda ministradas pelo maestro Silas, este era o nome dele só não recordo o sobrenome. No primeiro dia de aula, ele apresentou para nós os instrumentos da banda e a partir deste momento, esqueci o tarol, pois me interessei pelo saxofone e comecei a ouvir os saxofonistas Leo Gandelman e o *pop star* Kenny G. Mas, minha empolgação teria termo em breve, quando relatei minha intenção em estudar saxofone o maestro Silas me informou que a banda precisava mais de clarinetistas e que o saxofone não era instrumento para meninas. Até aquele momento da minha vida não me recordo de ser impedida de fazer algo por ser menina e nunca poderia imaginar que existissem instrumentos musicais “masculinos e femininos”. Tal situação colocada pelo maestro Silas demonstra que a escolha de um instrumento musical não é neutra, nem está ligado a um “dom divino”, mas as questões relativas ao gênero. Em seu artigo *When women Play. The Relationship between Musical Instruments and Gender Style*, Ellen Koskoff (2014) discute como a *performance* instrumental realizada por mulheres está ligada aos aspectos de estruturação social e da estratificação das relações de gênero (Idem, 2014 p. 123). Para ela, tal estruturação ocorre por meio de uma ideologia de gênero (*gender ideology*) termo que se refere à estrutura conceitual e de valores que vai estruturar os comportamentos de homens e mulheres por meios de justificativas morais, religiosas e legais baseados na biologia até certo grau. Estes valores vão promover certo *estilo de gênero* que lidam ora com uma equidade de valores para homens e mulheres, complementarmente, ora com a desigualdade entre ambos, estratificação do gênero (Op. cit. 2014, p.123). Para Koskoff é importante observar que às mulheres há falta de oportunidades e acesso limitado à prática instrumental, embora este dado não tenha como ser confirmado em sua amplitude devido à escassez de pesquisas nesta perspectiva. De qualquer maneira para ela parece que as mulheres não executam instrumentos musicais no mesmo nível que os homens e que estas diferenças podem estar relacionadas ao conteúdo simbólico dos instrumentos e no seu uso metafórico sobre o som musical. O que sugere outra abordagem de pesquisa no intuito de compreender que o uso restrito de instrumentos musicais por mulheres indica que os mesmos são instrumentos de poder utilizados em alguns momentos pelos homens para intimidar mulheres e crianças, que são proibidos de tocar e às vezes até mesmo ver, tendo como consequência punições severas. Para se pensar teoricamente a questão de gênero na prática instrumental tendo como exemplo quatro contextos descritos no artigo, Ellen Koskoff sugere:

O que parece ser central em todas as descrições apresentadas até aqui é a ideia de que os instrumentos musicais são geralmente ligados às ideologias de gênero, embora culturalmente construídas e mantidas. Tais ideologias sublinham e prescrevem quem pode e não pode tocar e sob quais circunstâncias as performances podem ocorrer. (KOSKOFF, 2014, p.129) **(tradução minha)**.²⁸

Ela continua relatando que instrumentos e sons musicais que são associados aos homens e a masculinidade estão relacionados ao poder econômico, ritual e sexual por isso são utilizados para controlar ou coagir as mulheres ou em outros caso limitar seu acesso a eles, como por exemplo, desestimular meninas e moças a tocar instrumentos de “homens”, como foi meu caso em relação ao saxofone. Eu ainda não estava convencida em estudar clarinete quando num ato de persuasão, o maestro me falou: “Quem toca clarinete, toca saxofone!” Pronto, aí estava à motivação que eu precisava, e assim comecei meus estudos teóricos de música e de clarinete. Eu me sentia tão feliz em estudar música, ler aqueles códigos, desvendar uma partitura musical, “bater” as lições do Bona²⁹, achava tudo o máximo e me dedicava tanto que logo consegui destaque na turma pelo meu rápido desenvolvimento. Então, depois da teoria fui para o estudo do instrumento, no clarinete. Neste período de descobertas musicais e último ano no Colégio Lauro Sodré me vem forte a lembrança dos incentivos que nos era dado pelo grupo de docentes, direção escolar, o próprio maestro Silas e demais pessoas que conviviam conosco e nos impulsionavam para o estudo, como um meio para nossa ascensão social, já que a maior ia de nós provinha de famílias de baixo poder aquisitivo. Na escola pública há maioria de estudantes negros e pobres resultando em certa homogeneidade sócio-racial o que conferia certa equidade entre nós, embora a diferença entre meninos e meninas se mantivesse. Falo sobre este contexto, pois até as brincadeiras de mau gosto ou como falamos em Belém, a “encarnação” era sentida por todos, quase sem exceção. Não me lembro de haver situações sofridas somente por quem era negro, mulher, homossexual, lésbica, gordo, magro demais, ou seja, aquelas pessoas que de maneira geral são perseguidas nos ambientes escolares. A “encarnação” era geral e generalizada, não havia o *bulliyng* direcionado a uma única pessoa ou um grupo específico de pessoas. Posso falar sobre minha experiência escolar, pois nunca estudei em turmas que somente uma pessoa fosse alvo das brincadeiras, todos tinham sua vez de ser “encarnado” ou de “encarnar”, inclusive eu

²⁸ What appears to be central to all of the descriptions presented so far is the notion that musical instruments are generally linked to gender ideologies, however culturally constructed and maintained. Such ideologies underlie and prescribe who can and cannot play and under what circumstances performances will occur. (KOSKOFF, 2014, p. 129)

²⁹ O “Bona” como era conhecido entre os alunos e professores trata-se de um método de solfejo e divisão musical que foi elaborado por Paschoal Bona (186-1878/Itália) que lecionou no Real Conservatório de Milão.

mesma. E nesta convivência de brincadeiras não tive experiências traumáticas, é claro que não posso falar sobre a experiência dos e das colegas de escola. Hoje, fazendo esta reflexão percebo meu privilégio em ainda ter conseguido estudar em escolas públicas com qualidade de ensino, ter boa convivência com colegas, ter sido ensinada por professores e professoras competentes que me não me inferiorizaram, mas sim me estimularam num período de extrema importância para uma criança e adolescente, que é o tempo da escola.

Voltando para a música e seguindo, ritornelo casa 2³⁰. Já que eu estava no último ano do primeiro grau e prestes a sair do Colégio Lauro Sodré que só oferecia o segundo grau para adultos no turno da noite. Decidi procurar um local para continuar meus estudos de clarinete. E na busca por informações encontrei o Conservatório Carlos Gomes³¹, escola de ensino técnico em música e pública, lugar onde eu poderia obter uma melhor qualificação. Fui ao Conservatório, pedi informações, me inscrevi, fiz a prova de admissão e passei. Outro detalhe, todo este processo eu realizei sozinha, só comunicava aos meus pais as minhas decisões e eles faziam a parte burocrática do processo, que era me matricular e pagar as despesas (risos). Diferente da realidade das escolas públicas onde estudei o Conservatório, apesar de ser uma escola pública apresentava uma heterogeneidade sócio-racial bastante evidente e revelou situações interessantes. E o estudo dos instrumentos demonstrava as quais classes pertenciam os alunos. O grupo de piano era composto em sua maioria por meninas e adolescentes brancas provenientes de famílias tradicionais e de alto status social de Belém. Outro dado interessante é que a elas se referiam umas as outras por nome e sobrenome. Parecia um cenário dos romances de Jane Austen e o estudo do piano enobrecia aquelas moças, que novidade hein?! Os ventos da sociedade patriarcal ainda sopravam por lá. Ainda conforme o artigo de Ellen Koskoff (2014) onde ela toma como exemplo os quatro contextos para *performance*, no contexto de corte, em particular a europeia, instrumentos como piano, harpa e o violão, este instrumentos:

[...] tornaram-se associados às mulheres, especialmente no contexto de corte na qual as instrumentistas poderiam mostrar noções idealizadas de um comportamento feminino adequado às “realizações femininas” dentro de

³⁰ Ritornelo do italiano ritornello é um sinal musical que indica a repetição de um determinado trecho, seu símbolo é :||

³¹ Criado com o nome de Academia das Belas Artes em 1895 teve como seu primeiro diretor o compositor Carlos Gomes. Em 1987 o Conservatório muda de nome para Instituto Carlos Gomes e passa a ser propriedade do Estado, tornando-se um estabelecimento público para o ensino e formação em música. O Instituto Carlos Gomes encontra-se em funcionamento até hoje, atuando na formação técnica em música. Para mais informações ver: BARROS, Liliam e VIEIRA, Lia Braga (org.). *Instituto Estadual Carlos Gomes-120 anos de história*. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2015.

ambientes privados que não comprometessem seu *status* social (KOSKOFF, 2014, p. 125) (**tradução minha**)³²

Ou seja, as estudantes brancas e ricas de piano no Conservatório Carlos Gomes davam continuidade a este tipo de mentalidade sendo incentivadas por suas famílias. Mas sigamos pela escola de música. Para os instrumentos de corda como violino, violas, violoncelo e contrabaixo havia um público de estudantes provenientes de um projeto chamado “Projeto Cordas”, que atendia crianças e adolescentes de baixa renda, que eram maioria. E um número bem pequeno de estudantes provenientes de famílias de classe alta, geralmente estudavam violino e violoncelo. Por meio do Projeto Cordas eu já consegui perceber uma grande quantidade de meninas e um pouco menos de meninos, além da presença expressiva de pessoas negras desmentindo aquele senso comum racista de que estas só se interessam por instrumentos percussão e só tem talento pra tal atividade. Ledo engano, racista engano! Já a família dos instrumentos de sopro, como: flauta, clarinete, oboé, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, saxofone tinha como público somente pessoas provenientes das classes populares. Tendo uma divisão de gênero bem evidente, na chamada família das madeiras, clarinete, fagote, oboé e flauta se concentravam as alunas, além de alunos também. Já na família de metais, trombone, trompete, tuba e trompa, era exclusividade dos meninos, somente encontrei uma aluna de trompa e duas de saxofone. Outro dado interessante também é que na sua maioria estas pessoas eram provenientes das igrejas evangélicas, em particular da Assembleia de Deus, dada a tradição da mesma com a prática de banda. E por fim os instrumentos de percussão, que tinha também como público pessoas das classes populares, somente um aluno e outra aluna provenientes da classe alta. A bateria era o instrumento mais procurado, mas também era disponibilizado o ensino de instrumentos de orquestra, como tímpano, marimba, xilofone, grande caixa entre outros. A turma de percussão era bem heterogênea no que concerne ao gênero, pois havia uma equidade na quantidade de alunas e alunos, que demonstravam muita dedicação ao estudo. Estavam sempre, rufando, batucando, “plimplimando” pelos corredores do Conservatório. De acordo com este relato, vocês podem comprovar que o ensino de música não é democrático no sentido amplo do conceito e que a estratificação social, racial e de gênero determinava mesmo que sublinaramente quais os instrumentos musicais voltados para determinado público. Quem disse que a arte é livre e imparcial?! No Conservatório Carlos Gomes, nem tanto...

³² [...] became associated with women, especially in the context of courtship during which the performers could display idealized notions of proper female behavior and “feminine accomplishments” within private settings that would not compromise their social status. (KOSKOFF, 2014, p. 125)

Apesar do Conservatório, ser uma escola dedicada ao ensino da música de concerto, havia espaço para o ensino da música popular, que desde os meus tempos de aluna sempre foi cultivado, embora de maneira mais limitada³³. O meu ingresso no Conservatório proporcionou o enriquecimento e a expansão da minha experiência e conhecimento musical. Foi naquele ambiente que conheci gêneros musicais como dobrados, marchas, carimbós além de diversos arranjos com *pout pourri* de música popular, quando toquei na banda música. Foi lá que conheci o que era música de câmara, ao tocar em quartetos de clarinete. Particpei de um coral e pude conhecer o repertório vocal. Conheci e vivenciei a estrutura de uma orquestra sinfônica, pois toquei em uma e adentrei no maravilhoso mundo do jazz, quando toquei em uma *big band*. O Conservatório Carlos Gomes foi outra escola que me proporcionou o encontro com a diversidade musical, social e racial. Naquele período eu percebia mais nitidamente a diferença de classe do que de raça e gênero. Os alunos de uma condição social mais elevada eram pessoas brancas, faziam parte de uma minoria que estudava piano ou violino. Já a maioria dos alunos era composta por pessoas negras e de classes sociais baixas. No Conservatório havia alguns grupos musicais, onde os pianistas pouco participavam devido a uma prática mais solista. Nossa convivência com este grupo ocorria somente nas turmas de teoria, pois as aulas práticas eram individuais. E foi tocando nos grupos musicais da escola que pude ter maior interação com colegas e novos aprendizados também.

2.1.3 A entrada para academia: amadurecimento musical

Meu ingresso no Conservatório foi fundamental para o desenvolvimento do meu estudo na música a ponto de eu decidir prestar vestibular para a graduação na área. Meu pai e minha mãe respiraram fundo, tentaram esconder a surpresa, talvez não muito agradável em sua opinião, mas apoiaram a minha decisão. Como disse minha mãe: “A escolha é dela, quem vai viver disso é ela, então deixa fazer.” Com o aval dos meus pais e descrédito de colegas da turma de convênio, fiz vestibular, passei em primeiro lugar no curso de licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Música³⁴ e iniciei minha vida acadêmica musical na Universidade do Estado do Pará. O curso de licenciatura me proporcionou outros aprendizados sobre música e as subáreas, como a Composição, Regência, Educação Musical, Musicologia e Etnomusicologia, que até então eu não conhecia. Nos três primeiros anos da

³³ Iniciei meus estudos no Conservatório Carlos Gomes no ano de 1992.

³⁴ Após reformulação curricular, o curso de educação artística torna-se licenciatura plena em Música no ano de 2007 na Universidade do Estado do Pará.

faculdade meu interesse pela música de concerto se intensificou e tinha interesse pela Musicologia histórica. Apesar da inclusão do ensino de música popular no Conservatório Carlos Gomes havia uma maior valorização da música de concerto europeia o que de certa maneira influenciava nossas escolhas profissionais e musicais. Mesmo gostando de outros gêneros musicais, eu adorava estudar o repertório erudito europeu e me especializar em uma área que tivesse como assunto o estudo formal e histórico deste tipo de música era algo que me empolgava. Mas, algo inusitado estava para acontecer que mudaria meu interesse e perspectiva de estudo sobre música.

No último ano de faculdade eu e meu colega de curso, Régis Patrick Florêncio, fomos convidados a colaborar na montagem de um grupo de Boi-bumbá na Escola Estadual Manoel de Jesus Moraes situada na passagem Hortinha na parte periférica do bairro do Marco³⁵. O convite veio do nosso professor de história da arte, Luis Carlos Morais³⁶ que atuava como carnavalesco e arte-educador e cujo trabalho era voltado para a cultura popular em Belém. Juntamente com o Luis Carlos, eu e o Régis Patrick colaboramos na parte musical para a montagem do Boi-bumbá³⁷. Ao trabalharmos com as pessoas participantes do grupo tive a oportunidade de conhecer esta manifestação que até então eu desconhecia. O projeto foi muito interessante e passamos por muitas aventuras acompanhando o grupo em apresentações que atravessavam as noites. Nestas caminhadas passamos por lugares considerados perigosos pelo senso comum belenense. E numa atitude de preocupação e curiosidade eu pude visualizar algumas situações e condições precárias enfrentadas pela população que morava nestas áreas. Os velhos e renitentes problemas como a ausência de um sistema de saneamento eficaz, ruas com acessibilidade, iluminação pública deficitária, segurança pública entre outras dificuldades. Ao nos apresentarmos pelo bairro conhecemos também os locais de moradias

³⁵ De acordo com a CODEM (Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém), o bairro do Marco é considerado o oitavo a partir do centro de Belém. Neste bairro podemos observar duas áreas bem distintas no que concerne aos bens públicos e de uso coletivo e valorização espacial. Uma parte do bairro é mais estruturada e valorizada de médio *status* social outra parte mais precária, de baixo *status* social, cortada por canais repletos de lixo e sem drenagem que são problemas constantes para a população que mora às suas margens.

³⁶ Luiz Carlos Morais era artista plástico e carnavalesco, tendo seu trabalho conhecido em prol da cultura popular. Foi o primeiro pesquisador a escrever sobre o artesanato de miriti, madeira esponjosa típica da região Amazônica, na produção de brinquedos no município de Abaetetuba (PA). Desta pesquisa foi produzido o livro *Aprendendo com o brinquedo popular*. Belém: Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Tancredo Neves, 1989.

³⁷ Sobre a manifestação ou folguedo do Bumba-meu-boi entre outras variantes há uma vasta literatura no Brasil, sobre a qual detalharei no segundo capítulo. No caso particular do folguedo do Boi-bumbá em Belém ver: MENEZES, Bruno. *Boi-bumbá: auto popular*. Belém, Editora H. Barra, 1972; SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994. Tomo 1 e 2; SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém, Paka –Tatu, 2004;

da/os³⁸ participantes do Boi-bumbá Alvorada da Hortinha, oopppss! Eu ia esquecer esta informação importante, Alvorada era o nome do Boi-bumbá e Hortinha era a rua onde estava situada a escola, *sorry*. Como relatei anteriormente, esta área do bairro do Marco apresentava muitos problemas de estrutura urbana que dificultava a vida da população que ali morava e até onde eu pude visualizar a comunidade em torno da escola, era composta por pessoas de baixa renda, negras e com um número expressivo de crianças, adolescentes e jovens. Analisando hoje me vem à pergunta se os alunos da Manoel de Jesus Moraes recebiam tanto incentivo quanto eu recebi nos meus tempos de escola. Neste período de convivência com os mesmos, eu percebi as dificuldades que eles enfrentavam e que talvez a escola fosse o único recurso para a melhoria de vida, ou não. Para as alunas a dificuldade era maior, principalmente no que se referia aos compromissos com a vida doméstica e também com o controle da sexualidade e do corpo. O controle era maior que os esclarecimentos, principalmente relacionados à gravidez precoce. E quando ela ocorria à criação das crianças ou a possibilidade de um casamento pareciam ser as únicas soluções, que representava o adiamento na continuação dos estudos. Neste convívio eu pude observar estas situações e presenciar as vicissitudes que crianças, meninas e meninos, moças e rapazes viviam, mas não passaram de constatações, pois meu interesse estava voltado somente para a manifestação do Boi-bumbá, separada daquela realidade social. Como se fosse possível...

A experiência com o Boi-bumbá Alvorada da Hortinha me deu nova motivação e estimulou meu interesse pela área de Etnomusicologia, pois seus temas estavam fora do âmbito da música de concerto europeia. E a partir desta experiência aprofundei meus estudos sobre a prática do Boi-bumbá em Belém além de estudos na área de Etnomusicologia. Neste período de investigação participei de dois concursos de bois-bumbás como jurada, um deles promovido pela Fundação Cultural do município de Belém (FUMBEL) e outro pela Secretaria do Estado de Cultura no Projeto Paixão do Boi. Além dos concursos participei da oficina de Boi-bumbá coordenado pelo Luis Carlos no Espaço Cultural Mestre Setenta (promovido pela FUMBEL), durante a quadra junina eu pude assistir apresentações dos grupos de bois-bumbás e conhecer as pessoas participantes dos mesmos. Foi por meio desta inserção que conheci o grupo Boi-bumbá Flor do Guamá com o qual realizei minha pesquisa de mestrado³⁹. A

³⁸ Por uma escrita não sexista vou seguir a regra gramatical e semântica concordando com a categoria gênero, quando não for possível utilizar termos genéricos. Orientações para uma escrita não sexista ver: FRANCO, Venegas Paki & CERVERA, Julia Perez. *Manual para o uso não sexista da linguagem*.s.l, UNIFEM, 2006.

³⁹ Realizei meu mestrado em Música na linha de pesquisa Etnografia das práticas musicais na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde defendi a dissertação cujo tema foi *Os espaços de*

dissertação tinha como tema a análise das apresentações do Boi-bumbá Flor do Guamá articulada aos espaços disponíveis para as mesmas, considerando as táticas e negociações estabelecidas entre brincantes, público e organizadores dos eventos. E como estas negociações se revelavam no repertório, execução musical, na coreografia e na dramatização da comédia. No período de coleta de dados em campo, eu tive a oportunidade de conviver com os brincantes e pessoas da comunidade onde o grupo se inseria, conversando sobre questões que ia além da brincadeira do boi-bumbá, como trabalho, família, alimentação, relações amorosas, cuidado com as crianças, violência, tráfico de drogas, enfim assuntos do cotidiano daquela comunidade.

No período de convivência com o grupo me deparei com uma realidade similar ao que tinha vivenciado superficialmente com o grupo Alvorada da Hortinha, muitas famílias morando em casas precárias, sem saneamento básico, cercada pela violência do tráfico e da polícia entre outros problemas vivenciados pela população pobre e negra nas grandes cidades. No contato com a/os brincantes do grupo Flor do Guamá pude observar diversas situações que não me pareceram importantes no mestrado, mas que hoje considero relevantes e daria outra abordagem para a pesquisa. Dentre estas situações estavam: a participação de homens e mulheres em atividades que iam desde a confecção de figurinos e adereços a apresentação propriamente dita. Juntamente a produção de montagem e ensaios do grupo Flor do Guamá, se articulavam os discursos, os gestos e as brincadeiras de duplo sentido, que me divertia bastante, embora nos primeiros contatos não compreendesse os significados. Outra situação bem evidente era a participação de homossexuais masculinos como brincantes, em sua maioria, a ligação do coordenador do grupo e de alguns brincantes com práticas religiosas de matriz afro-indígena, além de maciça presença da comunidade nas atividades do grupo, fossem como brincantes ou acompanhantes. Todas estas situações, percepções que percebi, mas naquele momento não me interessei, pois a pesquisa estava voltada somente para a prática musical em si, nossas escolhas, nossos olhares.

2.2 NOVOS CAMINHOS, NOVOS OLHARES

Finalizei meu mestrado no início de 2007, retornei pra Belém e para o trabalho como professora de Arte educação na Rede Municipal de Ensino (RME) ⁴⁰. Ao verificar minha situação de lotação encontrei uma colega que me indicou para trabalhar na Diretoria de Educação num projeto que visava à formação dos professores da RME para a implementação da lei 10.639/03⁴¹. Foi a partir deste convite que iniciei uma nova tarefa que constava da formação, assessoramento e acompanhamento das ações dos professores de Arte-educação na rede municipal⁴². A temática obrigatória pela Lei 10.639/03 era um tema que até aquele momento não havia me chamado a atenção, apesar da minha pesquisa sobre a prática cultural do Boi-bumbá em Belém, uma manifestação popular símbolo da resistência, da criatividade e da expressão de pessoas negras na região amazônica. Mais uma vez a vida oportunizando situações para eu rever e aguçar o olhar. Finalizamos os projetos de formação do corpo docente da RME e continuei juntamente com a equipe técnica do Ensino Fundamental a realizar outras ações de formação e acompanhamento das atividades das escolas de maneira geral.

Em 2008 ingressei como docente na Universidade do Estado do Pará (UEPA) atuando nos cursos de licenciatura plena em Música, Pedagogia e Letras nos campi fora da capital Belém⁴³. Como professora itinerante, meu regime de trabalho era modular, as disciplinas ministradas eram condensadas por um determinado período, quando eu finalizava seguia para outro campus em município diferente. Este formato modular não permitia um convívio prolongado com as/os discentes nem um acompanhamento do resultado das disciplinas ministradas. Eu estava sempre indo e vindo e haja andança por este Pará enorme. Esta situação não permitiu que eu pudesse explorar mais os temas com a qual eu trabalhava nas

⁴⁰ Sou professora de Arte educação na Rede Municipal de Ensino de Belém desde o ano 2000 trabalhando com os primeiros anos do Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos.

⁴¹ A Lei federal 10.639/03 foi promulgada em março de 2003 que altera a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação) ao tornar obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira no currículo do Ensino Fundamental e Médio. Em 2008 foi promulgada a Lei federal 11.645/08 que modificou a Lei 10.639/03 para incluir no currículo do Ensino fundamental e médio a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena.

⁴² A partir de 2006 os professores e diretores da RME receberam formações com foco na implementação da lei 10.639/03 por meio de recursos federais e municipais. Os programas oferecidos foram: A Cor da Cultura (Fundação Roberto Marinho), Africanidades Brasil (Curso a distância oferecido pela Universidade de Brasília), Plano de ação para formação dos professores aprovado pelo PDDE.

⁴³ A Universidade do Estado do Pará é composta por 20 campi, sendo 05 na capital Belém e 15 campi nos municípios do Pará, tais como: Paragominas, Conceição do Araguaia, Marabá, Altamira, Igarapé-Açu, São Miguel do Guamá, Santarém, Tucuruí, Moju, Redenção, Barcarena, Vigia de Nazaré, Cametá, Salvaterra e Castanhal. Para maiores informações ver www.uepa.br/portal/institucional/interiorizacao

disciplinas sobre conceitos, discussões e experiências com a arte e seu ensino, cultura e música popular, cultura afro-brasileira e amazônica⁴⁴. A experiência docente como professora itinerante na UEPA foi uma oportunidade para eu trabalhar com temas e fomentar discussões sobre a cultura afro-brasileira num espaço de formação de professores, diferente da experiência na RME onde trabalhei com professoras/es já atuando nas escolas. Apesar do interesse pela cultura africana e afro-brasileira motivados pela Lei 10.639/03, meu olhar continuava embotado e assim permaneceu até ocorrer outra mudança de caminho que me faria vislumbrar outros horizontes com novas perspectivas, que naquele momento eram novidades para esta pessoa que vos escreve.

Em 2013 entrei para o Programa de pós-graduação em Música no curso de Doutorado em Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia com um projeto sobre as práticas musicais do bairro do Guamá em Belém. Este bairro está situado próximo ao Rio Guamá sendo o mais populoso da cidade⁴⁵ e é conhecido localmente pela diversidade cultural que agrega grupos das mais diversas práticas musicais tais como: Boi-bumbá, Pássaro Junino, Bloco carnavalesco, Escolas de samba, Pagode, Hip Hop e Rap, Technobrega, Pastorinha. E inclusa a tais manifestações musicais acrescento as práticas musicais religiosas que também são diversas no bairro, onde está localizado o terreiro mais antigo da cidade⁴⁶. Para além dos dados culturais e festivos, o bairro do Guamá também apresenta um alto índice de criminalidade e concentra grande parte da população negra e de baixa renda da cidade, como consequência as famílias que ali vivem enfrentam problemas relacionados ao acesso aos bens públicos e melhoria de infraestrutura urbana⁴⁷. Como relatei anteriormente meu projeto para o doutorado tinha como tema as práticas musicais deste bairro articuladas com temas e questões sobre políticas públicas culturais, violência, circularidade e *performance*. Meu interesse pelo tema já vinha se desenhando desde a minha pesquisa do mestrado com o grupo de Boi-bumbá Flor do Guamá. Outro fator que me motivou na realização de tal pesquisa foi o cenário de discussões e debates fomentados por grupos de ativismo cultural, universidade

⁴⁴ As disciplinas que eu ministrei conforme os cursos são: Música e Sociedade e Cultura Popular e Fundamentos da Arte na Educação, Supervisão de Estágio e orientação no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Licenciatura em Música. No curso de Pedagogia ministrava a disciplina Metodologia do Ensino da Arte. No curso de Letras ministrava a disciplina Arte, Cultura e Sociedade.

⁴⁵ Conforme o último censo realizado pelo IBGE em 2010 a população do bairro do Guamá foi de 94.610 habitantes. Maiores informações ver em www.sidra.ibge.gov.br.

⁴⁶ O terreiro “Dois Irmãos” foi fundado em 23.08.1890.

⁴⁷ Mais informações sobre o aspecto cultural do Guamá ver: DIAS Júnior, José do Espírito Santo. *Cultura Popular no Guamá. Um estudo sobre o boi-bumbá e outras práticas culturais em um bairro da periferia de Belém*. Dissertação Mestrado. Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia. Belém: Universidade Federal do Pará, 2009.

artistas e intelectuais sobre projetos e políticas públicas voltadas para o segmento das práticas culturais populares. Além da discussão sobre a gestão de investimentos de verbas públicas direcionadas aos grupos cujas práticas culturais e musicais ainda são invisibilizadas ou subvalorizadas pelo poder público. Estas ações proativas alavancadas por militantes, acadêmicos, ativistas da cultura popular que por meio de sua luta conseguiram sensibilizar o governo federal na elaboração de iniciativas de fomento e apoio financeiro por meio do ministério da cultura⁴⁸, que apesar dos problemas representou uma iniciativa importante neste segmento.

Na área da Etnomusicologia desde 2006⁴⁹ encontramos uma produção significativa na abordagem sobre práticas musicais e políticas públicas com destaque particular para projetos sociais e propostas em Etnomusicologia Aplicada ou Participativa. Esta abordagem consiste no desenvolvimento de uma pesquisa com objetivos práticos no retorno aos grupos ou comunidades pesquisadas, sendo as decisões realizadas em colaboração destes grupos com o/a pesquisador/a. Num primeiro momento no Brasil esta aplicação prática consistia na realização de gravações das músicas de comunidades tradicionais promovidas por museus, arquivos e fundações como meio de preservação e difusão de práticas musicais tradicionais. Mas este tipo ação se limitava as manifestações musicais mais tradicionais excluindo aquelas realizadas em contextos urbanos, a exemplo das grandes cidades. Neste sentido, a partir de algumas críticas e até mesmo reflexões sobre este tipo de retorno, como se fosse um anexo da pesquisa, alguns etnomusicólogos iniciaram discussões de caráter reflexivo, dialógico e colaborativo dando uma nova abordagem e utilização para a Etnomusicologia Aplicada (dentre eles: Feld, 1990; Barz e Cooley, 1997; Lassiter, 1998 e 2004). No Brasil, o trabalho pioneiro neste campo foi da etnomusicóloga e compositora Kilza Setti que coordenou um projeto de formação e capacitação de professores indígenas da etnia Timbira no estado do Maranhão, das várias disciplinas ministradas está a Música como forma de valorizar esta expressão cultural da comunidade⁵⁰.

⁴⁸ Em 2003 o Governo aprovou a reestruturação do Ministério da Cultura, que havia sido iniciado em 1999. A partir de 2003 várias ações, programas, projetos e atividades foram implementadas pelo Minc. Para mais informações ver www.cultura.gov.br

⁴⁹ Informações coletadas nos Anais do III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia realizado na cidade de São Paulo em 2006.

⁵⁰ Para saber um pouco mais sobre o projeto ver o artigo: TYGEL, Júlia Zanlorenzi. Etnomusicologia aplicada: uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos de pesquisa ação. In Congresso Nacional da ANPPOM.15., 2005, **Anais Eletrônicos...** Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Disponível em <http://www.anppom.com.br/publicacoes/anais-da-anppom>. Acesso em 03 nov. 2016.

A partir das ideias de Paulo Freire para uma educação libertadora por meio de uma ação colaborativa é que a Etnomusicologia Aplicada vai adquirindo uma metodologia de caráter mais participativo onde o envolvimento das pessoas com a pesquisa ocorresse por meio de discussões e reflexões sobre temas de acordo com os interesses e necessidades das comunidades envolvidas. No Brasil, o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi pioneiro no desenvolvimento de pesquisas no campo da Etnomusicologia Aplicada ou Colaborativa, tendo como coordenador o professor Samuel Araújo em parceria com o Centro de Ações Solidárias da Maré (CEASM), que a partir do envolvimento de jovens da comunidade formariam o grupo Musicultura. As primeiras pesquisas na pós-graduação com esta abordagem de caráter reflexivo e colaborativo foram de Vincenzo Cambria (2004) e Francisca Marques (2008). E como informado anteriormente outras pesquisas e ações neste sentido foram realizadas demonstrando a necessidade de desenvolvimento de trabalhos que trouxessem outro retorno às comunidades, para além das gravações de CDs ou DVDs a troca de conhecimentos e formação intelectual, cultural e política de todas as pessoas envolvidas num projeto de ação colaborativa, solidária e libertadora, como idealizada por Paulo Freire⁵¹.

Diante deste panorama me senti muito animada em retornar ao bairro do Guamá para conhecer outras práticas musicais e também colaborar na divulgação das mesmas. Assim como despertar o interesse de alunos e professores das escolas públicas do bairro, meu público alvo em potencial, em conhecer e valorizar os grupos guamaenses. Neste intuito sinalizei para a minha orientadora que gostaria de realizar meu Tirocínio Docente (estágio) com os graduandos do curso licenciatura plena em música da Universidade Federal do Pará na disciplina Sociologia da Música sob a orientação da professora Dra. Liliam Cohen⁵². No andamento da disciplina estudamos e discutimos textos com diversas abordagens praticadas por pesquisadora/es na área da Etnomusicologia no Brasil. Escolhemos textos somente de autora/es nacionais como estratégia para a valorização da literatura interna e para facilitar a compreensão dos alunos com temas mais próximos a sua realidade. É claro que ao longo da

⁵¹ Além dos trabalhos desenvolvidos por Samuel Araújo, Vincenzo Cambria e Francisca Marques pioneiros no campo da Etnomusicologia Aplicada ou Colaborativa no Brasil, outro/as etnomusicólogo/as foram enriquecendo este campo a partir de suas pesquisas e projetos quem são: Grupo Musicultura; Julia Tygel; Laize Guazina; Angela Lühning; Alvaro Néder além de outras discussões e reflexões sobre o campo como: Sinésio Silva (2007, 2008); Sinésio Silva e Felipe Barros (2008); Lenita Nogueira e Júlia Tygel (2008); Any Manuela Nascimento e Júlia Tygel (2008); Maria Acserald (2008); Raiana do Carmo (2008); Fernando de Souza (2008); Giovanni Cirino (2008); Harue Tanaka (2008); Mário Brasil (2011); Edwin Pitre-Vásquez e Luzia Miranda (2012); Natália Duarte e Carlos Sandroni (2012); Edilberto Fonseca (2006, 2011); Magali Kleber (2011); Mirtes Ferreira (2015). Comunicações publicadas em Anais da ABET e ANPPOM.

⁵² A disciplina foi ministrada em setembro de 2013 em regime modular com carga horária de 68 horas.

disciplina outras referências bibliográficas foram repassadas, principalmente aquelas de relevância para a área. Como trabalho final, os alunos realizaram um levantamento das práticas musicais do bairro do Guamá considerando a diversidade de tais manifestações. Após o levantamento de dados e entrevistas com os grupos encontrados nos reunimos e organizamos os mesmos de acordo com os gêneros musicais e manifestações estabelecidas pela/os própria/os graduanda/os. Assim, os grupos foram classificados em quatro agrupamentos de acordo com a prática musical onde estava inserido: Práticas religiosas, práticas de entretenimento, Práticas tradicionais, práticas de banda e práticas carnavalescas. A atividade final desta disciplina teve como base pesquisas de levantamento sobre práticas musicais e gêneros musicais apreciados por pessoas que vivem em bairros populares tais como Grupo Musicultura (2011), Angela Lühning (2013) e Alvaro Neder (2013)⁵³.

A atividade em campo e a amostragem dos dados se revelaram interessantes para os alunos, pois até então eles desconheciam a existência de uma diversidade musical no bairro do Guamá, além de práticas musicais que eram desconhecidas por eles até então. O resultado da disciplina parecia confirmar minha vontade de continuar a pesquisa naquele tema, mas não seria desta vez, que pena. A realização do meu Tirocínio Docente com a/os graduanda/os da UFPA supervisionado pela professora Liliam Cohen foi relatada na 31ª Conferência Mundial da Sociedade Internacional para a Educação Musical que aconteceu em Porto Alegre em julho de 2015, onde pudemos divulgar esta experiência demonstrando a contribuição da Etnomusicologia para a formação do educador musical⁵⁴.

No segundo semestre de 2013 fui convidada a participar das reuniões do grupo de pesquisa e experimentos sonoros Feminaria Musical⁵⁵ onde comecei a me inserir nas discussões e estudos de textos sobre feminismos, gênero, raça e música. Inicialmente, embora eu gostasse dos debates e a temática, não tinha interesse na utilização das teorias, pois minha pesquisa não teria esta abordagem, nem tais temas. Meu foco estava voltado para questões

⁵³ Os relatos de tais pesquisas encontram-se nos Anais do V e VI ENABET.

⁵⁴ O título da comunicação que realizamos eu e professora Liliam Barros foi Ethnomusicology and Musical Education: Experiences in Music Teachers Training at the Federal University of Pará.

⁵⁵ Grupo de pesquisa coordenado pela professora Dra. Laila Rosa, o mesmo faz parte do PPGMUS da Escola de Música (UFBA) e integra a linha de pesquisa gênero, Arte e Cultura do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA). Na época que eu ingressei o grupo era composto por: Laila Rosa (coordenadora), Erick Hora, Italo, Laurisabel Assis, Neila Khadi, Laura Cunha, Cristiane Conceição, Ana Paula dos Anjos, Deusi Magalhães, Ellen Carvalho, Rebeca Sobral. O grupo possui artigos publicados nos Anais do Encontro Fazendo Gênero 10 (2013) e no livro Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas (2013). Além de publicações a partir das comunicações realizadas pelas bolsistas do grupo em eventos como: 18ª REDOR (2014); Congresso Internacional do Pensamento de Mulheres Negras (2014); XVIII Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre Mulher e relações de gênero.

que eu achava mais importante naquele momento, a exemplo das discussões sobre políticas públicas para a cultura, violência, estigmatização da produção e consumo musical, mercado cultural e outras questões. Apesar da aparente divergência de interesse de pesquisa eu continuava a participar do grupo, pois senti empatia pelo/as integrantes do grupo e de alguma forma eu achava que aquelas discussões seriam importantes para a minha vida, embora não para a minha pesquisa. Este distanciamento se deu de tal forma que eu não queria me comprometer com nenhuma atividade do grupo, nem participando das *performances*, nem colaborando como tutora. Eita, mulher difícil!!! Neste processo de escrita sobre meus caminhos e escolhas de pesquisa percebo o quanto eu estava distanciada de um debate em que eu deveria estar inserida como pessoa, cidadã, mulher, negra, professora e doutoranda em Etnomusicologia, ou seja, para mim a vida e a pesquisa eram instâncias separadas, desconectadas a primeira não possuía influência sobre a segunda. Mas para meu alento, percebi que não precisava ser assim, ufa!

Em janeiro de 2014, finalmente fiz minha primeira participação com o grupo Feminaria Musical no show de lançamento do CD *Água Viva* - um disco líquido de Laila Rosa e Coletivo Os Ventos no Teatro Gamboa Nova em Salvador. A partir desta EFETIVA participação eu percebi que era o momento de colaborar na produção de pesquisa e elaborei um plano de trabalho que consistia no levantamento da produção acadêmica, artística e educacional das etnomusicólogas no Brasil, sendo esta ideia pensada a partir de um artigo de Deborah Wong (2006)⁵⁶, onde ela discute sobre como se processou a inserção de temas como as diferenças (raciais, étnicas, gênero) nos currículos de música. E para ilustrar seu argumento ela entrevistou quatro etnomusicólogas, por preencherem este perfil da “diferença”, como mulheres e etnomusicólogas dentro dos departamentos de música de universidades nos EUA e quais as dificuldades enfrentadas pelas mesmas, questões sobre as quais não se fala não se debate, não se questiona. Embora, Wong faça um panorama de um contexto particular, eu achei que seria importante realizar uma proposta similar para o contexto acadêmico brasileiro, e que talvez revelasse outras situações. O plano de trabalho foi acolhido com entusiasmo pelo grupo e me foi sugerido pela professora Laila Rosa, que esta discussão sem aprofundasse no meu projeto da tese. Minha pesquisa colaboraria para a área da Etnomusicologia a partir de uma abordagem feminista sobre a produção das etnomusicólogas e pesquisadoras na área. Eu

⁵⁶ WONG, Deborah. Ethnomusicology and Difference. *Ethnomusicology*. Vol. 50. N° 2. 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer) 2006, pp. 259-279.

achei a ideia desafiadora e ainda acrescentaria dados e reflexões para compor um panorama sobre a pesquisa e pesquisadoras em Etnomusicologia no país⁵⁷.

A partir dos estudos feministas e das discussões sobre a diferença fomentadas nas reuniões do grupo Feminaria Musical hoje percebo o caminho distanciado que trilhei até aqui, não desmerecendo o que aprendi, pesquisei e produzi academicamente, não fiz trabalho em vão. Mas, acreditava que a pesquisa acadêmica, deveria ser antes de tudo objetiva e neutra para ser considerada válida, mesmo no campo das artes, como a música. E na busca por esta neutralidade e objetividade me detive num primeiro momento nos aspectos musicais quando da pesquisa com o grupo de Boi-bumbá Alvorada da Hortinha na época da graduação. E no mestrado, me detive no contexto da *performance* mas sem articular com as situações de diferença e desigualdade vivenciadas por brincantes do grupo Flor do Guamá, desconsiderando questões relevantes para uma pesquisa mais próxima a realidade daquelas pessoas e da minha também. A busca pela neutralidade como pesquisadora também me anulou, pois até meu primeiro encontro com os escritos de Donna Haraway (1995), que ao propor o conceito de “saberes localizados” me deu alento ao saber que a ciência é parcial, mas não menos objetiva, quando ela nos diz que: “Gostaria de uma doutrina de objetividade corporificada que acomodasse os projetos feministas científicos críticos e paradoxal: objetividade feminista significa, simplesmente, “saberes localizados” (HARAWAY, 1995, p. 18)” (**tradução nossa**). No seu texto, Haraway se refere a um contexto das ciências biológicas e exatas, onde a objetividade, neutralidade e imparcialidade são questões importantes na

⁵⁷ No intuito de delinear um panorama geral sobre a Etnomusicologia no Brasil alguns artigos foram elaborados tais como: TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de Balanço da Etnomusicologia no Brasil. *Opus*, 2003, vol. 9, p. 73-86. BEHAGUE, Gerard. O Estado atual da Etnomusicologia brasileira. In. Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 3., 1987. Ouro Preto, MG. Anais... Belo Horizonte, MG, Imprensa da UFMG, 1989, p.198-205. BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil algumas tendências hoje. In. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2., 2004, Salvador, BA. Anais... Salvador, BA. ABET, 2004, p.89-102. PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia, da música brasileira à música mundial. *Revista USP*. São Paulo, n.77, março/maio, 2008, p.6-11. SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*. São Paulo, n. 77, março/maio, 2008, p. 66-75. RIBEIRO, Hugo Leonardo. Entrevista com Manuel Veiga. *Música e Cultura* n.1, 2006. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/94/33>. Acessado em 12 de agosto de 2015. LÜHNING, Angela Elizabeth et alli. Análise da formação dos etnomusicólogos no Brasil: constatações iniciais. Congresso da ANPPOM, 23., 2013. Natal, Anais... Natal, RN. ANPPOM, 2013. RAUTMANN, Richard Edward. A Etnomusicologia no contexto acadêmico brasileiro. Uma revisão atualizada. In. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 7., 2015. Florianópolis, Anais... Florianópolis, UFSC, 2015, p. 625- 35.

validação das pesquisas para resultados com maior precisão. E nas áreas das ciências humanas, sociais e a das artes, a subjetividade pode ser considerada, mas como condição das pessoas pesquisadas, sendo a relação com o/a pesquisadora mediada pela objetividade na coleta dos dados e neutralidade na interpretação dos mesmos. E desta maneira que realizei minhas pesquisas, sem me apresentar, sem refletir sobre meus interesses e relações com o tema da cultura popular, apenas descrevi minha inserção no campo como a entrada para um mundo “novo e desconhecido” que seria explorado e investigado por Jorgete Holmes. Ainda de acordo com a autora, o conhecimento situado não depreende de um menor rigor acadêmico e formal da pesquisa, posto que a “objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto” (Idem, 1995, p. 21), mas de uma maneira de se comprometer com sua própria visão de mundo e de como esta subjetividade interfere nas suas escolhas e maneiras de ver, sem se esconder por trás da neutralidade e objetividade. Assumindo esta perspectiva parcial também não está isenta de ideologias, preconceitos e que precisam também de avaliações críticas, mas tal postura permite uma maior flexibilidade de adequações ou mudanças, por meio da autorreflexão.

A leitura do texto de Haraway me motivou bastante e em março de 2014 voltei a Belém pra participar do projeto Encontro de Saberes nas Universidades Brasileiras, promovido pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) com sede na Universidade de Brasília (UNB)⁵⁸ em parceria com a Universidade Federal do Pará. O projeto foi desenvolvido no âmbito da disciplina Sociologia da Música da Licenciatura em Música e na disciplina Seminários Avançados III do mestrado em Artes. Tais disciplinas foram ministradas no período de março a junho de 2014, dividido em um mês para cada manifestação musical. Desta maneira foram escolhidos três mestres e uma mestra com seus respectivos ajudantes mais o/a professor/a assistente⁵⁹ para auxiliá-los na metodologia e cronograma das disciplinas. As práticas musicais elencadas tiveram como nas manifestações musicais elencadas: Boi-bumbá; Pássaro Junino, Carimbó e Música indígena da etnia

⁵⁸ Para mais informações sobre esta iniciativa ver: <http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/encontro-de-saberes>

⁵⁹ O/A professor/a assistente era a pessoa que tinha experiência e pesquisa em âmbito com a manifestação musical escolhida, sua função era escolher um/a mestre ou mestra de reconhecido saber sobre aquela prática, entrar em contato com a pessoa e auxiliá-la na elaboração das aulas. Dentre o/as docentes indicados participaram: Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, docente da Universidade do Estado do Pará com pesquisa de mestrado com carimbó. Rosa da Mota Silva, docente da Escola de Música da Universidade Federal do Pará com pesquisas de mestrado e doutorado sobre Pássaro Junino; Liliam Cristina Barros Cohen, docente da Universidade Federal do Pará, licenciatura e mestrado em Artes, pesquisa mestrado e doutorado com música indígena da etnia do Tukano em São Gabriel da Cachoeira-AM.

Tembé⁶⁰. Dada a minha pesquisa sobre o Boi-bumbá em Belém fui convidada como professora assistente e indiquei o Mestre Alberto Costa, conhecido como Beto e que coordena o grupo de Boi-bumbá Estrela Dalva há mais de 50 anos. Ainda fortemente identificada com a figura masculina representada pelo Amo na prática do Boi-bumbá, eu pensei imediatamente no mestre Beto, demonstrando o quanto tais representações estão arraigadas em nossas mentes, práticas e neste caso, as nossas escolhas. Durante a disciplina e módulo ministrado pelo Mestre Beto eu pude reviver as experiências e convivências de pesquisa que realizei com os grupos de bois-bumbás Alvorada da Hortinha e Flor do Guamá. Deste *revival*⁶¹ surgiu a vontade de retornar ao campo da cultura popular tradicional paraense, dada minha identificação pessoal e acadêmica com estas práticas e principalmente a vontade de retornar a convivência com as pessoas que as praticam. A experiência com o Projeto Encontro de Saberes reavivou a paixão pela cultura popular, mas agora com outro viés, outro olhar.

Após a finalização do módulo sobre a prática do Boi-bumbá, juntamente com o Mestre Beto e docentes da UFPA, voltei meu foco para as escolhas das representações da cultura popular para abordar na pesquisa. Eu tive como primeira referência o próprio projeto do Encontro de Saberes na escolha do Boi-bumbá e Pássaro Junino e a partir desta seleção fui à busca dos grupos, quais eram, quantos e quais tinham mulheres em sua liderança? E para tal procura uma solução: os órgãos públicos culturais, onde podemos encontrar o cadastro dos grupos de cultura popular na cidade de Belém nas suas mais diversas manifestações. Em Belém, os órgãos públicos responsáveis por tais cadastros são: Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), Centro de Experimentação Artístico e Cultural do Pará (Casa das Artes) e Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Eu me desloquei para estes locais me apresentei às pessoas responsáveis e solicitei os cadastros por meio de ofícios.

A FCP e a FUMBEL são os dois órgãos que organizam, promovem e subvencionam todos os grupos de cultura popular em Belém nas mais diversas práticas culturais. A Casa das Artes apresenta projetos somente com os grupos de Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros e Bichos. Como os dois órgãos realizam ações e projetos similares, os grupos possuem cadastros duplicados, pois possuem interesses em participarem dos eventos e projetos promovidos pelos mesmos, além de receberem as respectivas verbas. Tal situação é normal e corriqueira e não gera conflitos entre os órgãos e nem de agendas, pois oportuniza aos grupos

⁶⁰ Os mestres e mestra convidados foram: Pássaro Junino mestra Iracema Oliveira; Carimbó mestre Lucas Bragança e música indígena mestre Tixnair Tembé da aldeia Tekohal.

⁶¹ Tradução: renascimento

participarem de várias apresentações pela cidade, além de receberem cachês ou subvenções de dois órgãos.

De acordo com os cadastros que recebi da FCP, Casa das Artes e FUMBEL, os grupos são classificados da seguinte maneira: Quadrilha Junina (mirim e adulta); Boi-bumbá, Pássaro Junino, Cordão de Pássaro e Bicho, Parafolclórico e Pastorinha. Destas práticas, excluí Quadrilha Junina e Parafolclórico, pois seus grupos realizam atividades voltadas para a dança e coreografia estilizadas tendo como base práticas tradicionais, que merecem um estudo particular, que não me deterei aqui. Sobre as práticas culturais que elenquei sua maioria estão inseridas no calendário das Festas Juninas, sendo sua exceção a Pastorinha ligada as Festas Natalinas. Sobre estas manifestações detalharei em capítulo posterior. Devidamente informada com os cadastros na mão, detive meu olhar sobre os grupos de Belém, assim como das ilhas de Outeiro e Mosqueiro, que correspondem a distritos da cidade e estão incluídos nos projetos do FCP, Casa das Artes e FUMBEL. Além da escolha “administrativa”⁶² fiz uma escolha movida pela generosidade de minha orientadora no que se referem aos grupos das ilhas, locais que apresentam certo descaso do poder público e onde as dificuldades são maiores que em Belém. Eu estava receosa quanto ao acesso às ilhas e, por conseguinte aos grupos, mas minha orientadora disse “Você não vai deixar nenhuma Mestre de fora, vamos incluir todas!”. Pensei, refleti, respirei fundo e ... aceitei! E assim com os locais e grupos devidamente escolhidos eu fiz uma visualização geral observando quantitativamente todos os dados apresentados nos cadastros recebidos.

Ao me deparar com os cadastros fiquei surpresa com o número expressivo de mulheres na liderança dos grupos, uma atitude um tanto contraditória para uma pessoa que estava trilhando um caminho feminista. Mas, de novo o fantasma da representação masculina na figura do Mestre quando se trata de cultura popular tradicional ainda era uma imagem persistente na minha visão. Veja só a força de hábitos renitentes! Ai, ai! Ainda com alguns deslizos e com as dificuldades de redefinir o olhar tomei esta decisão e iniciei minha inserção no contexto destas Mestras, buscando contato com elas primeiramente por meio dos cursos oferecidos pela Casa das Artes aos grupos de Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros e Bichos realizados durante o mês de maio no próprio prédio deste órgão⁶³. E também por meio de contato telefônico que consegui nos cadastros adquiridos. E desta maneira fui conhecendo

⁶² A utilização do termo é uma referência à divisão geográfica da cidade de Belém realizada pela Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (CODEM).

⁶³ Sobre as ações e projetos dos órgãos públicos voltados para os grupos de cultura popular explanarei posteriormente.

as Mestras, suas moradias, locais de ensaio, suas histórias de vida e principalmente seu amor, dedicação e enfrentamentos para a manutenção e reinvenção da prática da cultura popular por meio dos seus grupos. Me (re) descobri no universo da cultura popular paraense por meio de outra abordagem, outro viés e novos aprendizados, haja vista que minhas experiências anteriores concentraram-se na prática do Boi-bumbá. Esta pesquisa também estava oportunizando minha inserção num universo mais amplo e diverso, até então desconhecido, daí o desafio e a responsabilidade desta empreitada acadêmica e pessoal.

A escrita desta narrativa me fez refletir sobre minhas pesquisas anteriores sobre a prática musical do Boi-bumbá em Belém. E embora eu tenha me dedicado a realizá-las o que não foi um trabalho em vão, mas hoje observando retrospectivamente tenho a sensação de incompletude, pois neutralizei o/as brincantes com quem convivi assim como a pessoa que aqui vos escreve este *drama*⁶⁴. Mas acredito que esta narrativa já tomou outro rumo, outra rota e que como nos contos de fada poderá ter um *happy end*⁶⁵, não para sempre provavelmente, mas o suficiente para manter o estímulo e a vontade de agir no mundo e com todo mundo, principalmente com aquelas, que como eu, vivencio a experiência da diferença, do Outro. Ao longo de minha vida meu caminho foi sofrendo alterações a cada descoberta feita, a novas informações recebidas e novas possibilidades de ser ver a vida e por que não a pesquisa? E é com esta intencionalidade que me propus a discutir, conhecer, questionar, conviver e acolher de coração uma pesquisa que tem como cerne os protagonismos musicais de Mestras da cultura popular em Belém com o objetivo de compreender de que forma estas mulheres promovem a divulgação e manutenção da cultura popular por meio das atividades dos seus grupos. No campo da cultura popular observamos poucos estudos sobre a atuação musical das mulheres nos grupos e menos ainda sobre a liderança das mesmas e de sua importância na transmissão e manutenção das manifestações tradicionais⁶⁶. Muitas dessas mulheres apresentam forte atuação em suas comunidades como agentes culturais e políticos na busca por uma melhor qualidade de vida para si, suas famílias e pessoas que lhes cercam. Talvez seja um efeito de *mea culpa* ou um reconhecimento tardio de todas as situações extramusicais, se este termo ainda for possível etnomusicologicamente falando, que não vi, não reconheci, não quis discutir e por isso mesmo, perdi. Meu lado poeta querendo dizer

⁶⁴ No texto a palavra está em inglês, cuja tradução seria drama, relativo ao teatro.

⁶⁵ Tradução final feliz.

⁶⁶ Dos trabalhos sobre a presença de mulheres na performance musical ver: ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gender and Musical Performance in Maracatus (PE) and Bumba Bois (MA). *Vibrant (Virtual Brazilian Anthropology)*. Brasília. Vol.8 no. 1. 2011. P. 323-354 e BARBOSA, Marise. *Um as mulheres que dão no couro. As caixeiros do divino no Maranhão*. São Paulo: Empório Produções & Comunicação, 2006.

alguma coisa (suspiro). Mas, que mesmo tardiamente ou não, espero que não seja, sinto a necessidade de realizar esta empreitada, não por caridade ou resgate de uma alma necessitada de salvação, mas por respeito e reconhecimento de mulheres que têm um compromisso com as pessoas da sua comunidade por meio de ações com seus grupos de cultura popular. Confesso que a necessidade é mais minha do que delas, de reconhecê-las e valorizá-las trazendo-as para o debate no âmbito acadêmico e para a sociedade em geral temas como estes e sua importância no combate ao sexismo, racismo e classismo que tanto violenta e exclui mulheres negras na nossa sociedade. E desta maneira buscar o esclarecimento, compreensão e ensino de uma sociedade mais justa e igualitária.

Aqui finalizo minha narrativa, embora este não seja o fim, pois este foi o primeiro passo de uma longa jornada nos estudos e pesquisas que tratam de alguns dos temas que relatei aqui. Não sei onde esta estrada vai dar, mas com certeza ela trará outras rotas, atalhos, trilhas e espero que algumas pontes que me leve ao encontro de outras perspectivas, parcerias e novos temas. Hoje já sei que não irei por esta estrada fora sozinha, mas muito bem acompanhada.

2.3 FINALIZANDO PRA COMEÇAR

A proposta performática que apresentei anteriormente, foi uma pequena tentativa de me falar sobre minha vivência musical e acadêmica pesquisando, assistindo, acompanhando, brincando, ouvindo e aplaudindo os grupos de cultura popular na cidade de Belém. Eu me apresentei a vocês como mulher, negra, estudante de música, graduanda, mestranda, professora de educação básica e ensino superior e doutoranda em Etnomusicologia, embora seja uma parte do meu “eu descentrado” a intenção aqui era propor outro formato de escrita para que assim eu pudesse dar mais leveza ao formato ABNT para tratar de temas tão sérios, alguns difíceis onde trilhei meu caminho de pesquisa até aqui. Como disse esta escrita foi uma tentativa tímida de quebrar o paradigma da formatação acadêmica, que tem a sua importância e a qual retomo nos próximos capítulos. O que vou procurar manter é o diálogo com você leitor e leitora deste trabalho e assim aproximá-lo/as da experiência que vivenciei junto as Mestras estabelecendo uma conversa entre nós. Embora minha interação com estas mulheres não tenha sido prolongada e nem tão próxima devido ao pouco tempo disponível para me deslocar entre suas casas, espaços de apresentação e meu próprio local de produção escrita desta pesquisa. Nas páginas seguintes tentarei aproximá-las de vocês a partir destes momentos

em que pude estar junto a elas e conversar sobre suas vivências, já que nossa interação ocorreu basicamente no momento das entrevistas e nos momentos em que ia cumprimentá-las depois das apresentações dos seus grupos.

Mas antes de conhecermos as Mestras, convido vocês a conhecerem a cidade de Belém, sua formação e povoamento até chegarmos aos bairros e ilhas, onde estão situadas as comunidades e os grupos coordenados por estas mulheres. Então, vamos à Belém!



3 A CIDADE DE BELÉM: SEUS BAIRROS SUAS IDENTIDADES

Este capítulo está dividido em duas grandes partes. A primeira refere-se à apresentação da cidade de Belém contextualizando sua história e sua distribuição geográfica. Meu objetivo é apresentar a distribuição espacial de Belém considerando sua peculiaridade em ser uma cidade cortada por rios e igarapés, mas que no processo de ocupação e urbanização foram considerados obstáculos para o progresso e desenvolvimento da mesma. Foi neste sentido que as iniciativas governamentais junto à ocupação desordenada transformaram estes cursos de água num transtorno para a população, em particular a que vive às suas margens. Para além do núcleo urbano de Belém as ilhas de Mosqueiro e Caratateua⁶⁷ foram incluídas, pois são distritos administrativos da cidade⁶⁸ e locais onde encontrei alguns dos grupos desta pesquisa. Neste capítulo não farei uma descrição detalhada dos bairros de Belém e das ilhas de Outeiro e Mosqueiro, nem uma etnografia ampla destes locais, pois o foco deste capítulo é fornecer informações gerais para localizar e contextualizar você neste trabalho. E desta maneira fornecer informações para a compreensão do processo de ocupação e urbanização de Belém numa dinâmica onde a população negra, mestiça e pobre foi sendo excluída das áreas centrais e realocada nas mais distantes. Inconformada, parte desta população permaneceu próximo ao centro da cidade num ato de resistência, apesar das condições precárias de habitação.

Esta atitude rebelde tem sua motivação nos quilombos como símbolo de luta da população negra, mesmo em centro urbanizados como Belém. A associação entre a luta quilombola e a atitude de resistência das populações negras e pobres no Brasil foi uma das contribuições dadas pela historiadora Beatriz Nascimento nos seus estudos dedicados ao tema. O quilombo é um símbolo da luta contra a opressão, pois eram locais de reagrupamento de negras e negros que fugiam da escravidão no período colonial. Por meio das lutas pela liberdade, o quilombo tornou-se símbolo de resistência e valorização da população negra⁶⁹. Diante da opressão e preconceito as práticas culturais de matrizes africanas serão respostas criativas e indelévels na cultura brasileira. No caso particular da região amazônica nossas

⁶⁷ Caratateua é o nome oficial da ilha, sendo pouco utilizado pela população. O nome mais amplamente utilizado e conhecido é Outeiro, por este motivo vou utilizar nesta tese a denominação mais popularizada.

⁶⁸ O município de Belém possui 08 Distritos Administrativos e 04 ilhas principais, entre elas: Caratateua, conhecida popularmente por Outeiro, Cotijuba, Mosqueiro e Combu. Mais informações ver: <http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=18&conteudo=4761>

⁶⁹ Beatriz Nascimento em seus diversos trabalhos trata da questão do quilombo como instituição africana e suas conotações no Brasil desde o período colonial. Ver em RATTIS, Alex. **Eu sou atlântica**. Imprensa Oficial do Estado/Instituto Kuanza, São Paulo, 2006.

manifestações culturais vão revelar uma particularidade da herança africana e indígena ou afro-indígena indicando a riqueza e a força destas culturas.

Na segunda parte deste capítulo, eu apresentarei os bairros onde se encontram os grupos de cultura popular coordenados pelas mestras aqui contempladas. A partir de alguns dados como contexto histórico, localização geográfica, panorama sociocultural, enfrentamentos da população residente eu pretendo situar no tempo e no espaço você, leitora e leitor desta tese. E assim demonstrar a relevância destes bairros na cidade. Além dos dados gerais pretendo focar um pouco mais na comunidade, onde estão inseridos os grupos de cultura popular. A participação da/os moradora/es seja como brincantes ou espectador/a/es serão pautados a partir da fala das Mestras. Tais informações têm como objetivo compreender a dinâmica das relações sociais e culturais na cidade de Belém por meio das atividades destes grupos e de seus participantes. E neste sentido algumas questões são importantes salientar, tais como: a condição sócio-racial dos participantes, quais as dificuldades enfrentadas no espaço onde vivem? Quais práticas musicais e atividades de lazer fazem parte de suas vivências? De que forma as Mestras estabelecem sua relação com a comunidade por meio dos seus grupos? As informações e possíveis respostas para as questões são relevantes para a compreensão da importância dos mesmos e de suas mestras na manutenção de práticas culturais tradicionais e no estabelecimento de relações de sociabilidade e produção cultural em suas comunidades.

Na terceira parte, eu analiso estas informações sobre os bairros e ilhas como forma de inserir esta pesquisa nos debates e estudos em contextos urbanos, caso da cidade de Belém, uma metrópole que apresenta os benefícios e problemas que atingem muitos dos centros urbanos no Brasil. Na cidade é sabido que vários grupos sociais e heterogêneos vivem, sobrevivem e convivem em espaços hierarquizados, desiguais e conflituosos, onde o acesso a equipamentos urbanos públicos ou privados, bens e serviços, atividades de lazer e trabalho entre outros também ocorrem de maneiras diferenciadas. E para a compreensão destes universos macro e micro no contexto das metrópoles que áreas como da Sociologia e Antropologia Urbana nos auxiliam a pensar em bairros, comunidades e ruas como espaços de relações, organização e sociabilidade exercidos pelas pessoas por meio de sua ação social. E nesta ação individual e subjetiva que as pessoas interagem no cotidiano por meio de relações sociais diversas onde bens materiais e simbólicos adquirem significados próprios (VELHO 2009). A pesquisa em “casa”, na cidade traz outra questão importante apontada pelo etnomusicólogo Samuel Araújo (2009) sobre as dificuldades e vantagens deste *locus* de pesquisa considerando a diversidade e desigualdade como categorias a serem pensadas

criticamente por pesquisadora/es abrindo a possibilidade de pesquisas de ação político-participativo onde a dimensão ética e política são fundamentais. Além da desmistificação de bairros pobres e de periferia serem reconhecidos ou estereotipados como locais de violência e ausência de cultura.

Estas são algumas das questões a serem debatidas assumindo como perspectiva as categorias de classe, gênero e raça para se compreender tais contextos de desigualdade e de poder onde estas comunidades estão inseridas e por meio das suas práticas culturais e musicais reivindicam uma visibilidade de forma criativa e resistente. E de que forma as comunidades se articulam ou não com os grupos e suas Mestras num processo de expressão artística, cultural e identidade.

3.1. A CIDADE DE BELÉM E SUAS ILHAS

3.1.1 Tempos da fundação

Belém foi fundada em 12 de janeiro de 1616 pelo capitão Francisco Caldeira Castelo Branco com objetivo de ampliar o domínio português na região amazônica para além do Tratado de Tordesilhas e também explorar as riquezas minerais que aqui existia, a crença no mito do Eldorado despertou a ambição de espanhóis e portugueses na exploração de terras amazônicas. Questões de ordem econômica motivaram os portugueses a explorar e dominar esta região e para isso foi necessário expulsar holandeses, franceses, ingleses e irlandeses que se encontravam presentes nesta área. Desnecessário dizer que Belém já era povoada antes de sua fundação e que inúmeros grupos indígenas habitavam estas paragens com seus modos de vida e relações intergrupais já estabelecidas, o que mudaria drasticamente com a chegada dos colonizadores.

Os grupos indígenas foram explorados e utilizados como mão de obra escrava no primeiro século do processo de colonização. Os homens trabalhavam na coleta das chamadas “drogas do sertão” (cravo, cacau, essências aromáticas, baunilha, salsaparrilha, etc.) e na navegação também. Já as mulheres trabalhavam com serviços domésticos, sendo estas também vítimas de estupro e casamentos forçados com os colonos para povoamento do lugar. É claro que estas ocupações e relações de exploração não foram tão simples conforme meu relato, o trabalho era extenuante, havia castigos, privação total da liberdade e desta vida insuportável só restava fugir. Atitude esta adotada por muitos indígenas que sumiam na selva. Para os colonos a necessidade de mão de obra escrava para exploração de recursos levou a

uma política de chatinamento que consistia na caça de indígenas na mata, atividade esta que contava com o apoio de governadores que se beneficiavam pessoalmente de tal prática. Também desnecessário informar o massacre propiciado por esta atividade num processo tal de extermínio que nas suas pesquisas documentais sobre o período o historiador Vicente Salles (2005) encontrou um relato do padre Antônio Vieira revelando em seus cálculos mais de 400 aldeias destruídas nos estados do Grão-Pará e Maranhão.

No primeiro século de colonização em Belém e no Pará, a caça de indígenas e sua exploração como mão de obra escrava foi um empreendimento lucrativo para os colonos portugueses, mas que por alguns impedimentos proporcionados pela Igreja esta situação mudaria e colocaria no cenário um novo elemento humano. Dentre os fatores para inclusão de pessoas negras encontramos aqueles ligados a basicamente duas questões: a necessidade econômica para a implantação de outras culturas de cultivo como algodão, tabaco, arroz, cacau na expansão agrícola e a substituição de indígenas pela redução da população devido à alta mortalidade e a divergência da Igreja que não admitia a escravidão indígena, gerando descontentamento dos colonos.

A partir do século XVIII inicia-se a introdução de pessoas africanas escravizadas trazidas pra cá por meio de cinco regimes: o assento ou alistamento compulsório de africana/os escravizada/os; o estanque ou estanco realizado pelas companhias de comércio, no nosso caso Companhia de Comércio do Maranhão e Grão-Pará e Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão; a iniciativa particular; o contrabando e comércio interno (SALLES, 2005). Com a abolição definitiva do trabalho escravo indígena, a mão de obra escrava africana passou a ser utilizada em todos os meios de produção encontrando-se no trabalho de agricultura, de aluguel, de ganho e de serviço doméstico demonstrando as diversas habilidades e conhecimentos que estas pessoas tinham, mas que num regime escravista se limitavam a prover bens e serviços para uma elite branca, conforme nos relata a ativista negra, Nilma Bentes (2013). A condição de vida destas pessoas era terrível nos aspectos material e humano sendo que até por volta do início do século XIX, grupos de negros e indígenas pertenciam à classe social dos infames. Tal situação que implicou no racismo e exclusão social destes grupos que encontra ecos até os dias atuais na sociedade brasileira.

3.1.2 Ocupação urbana

De acordo com o relato acima percebemos que ocupação do Pará e de Belém ocorreu por motivações econômicas e de povoamento, sendo os primeiros habitantes os grupos indígenas, seguidos pelos colonos estrangeiros (portugueses, principalmente) e depois as populações africanas escravizadas neste primeiro momento do processo de colonização. A maioria da mão de obra economicamente ativa era formada por grupos indígenas, caboclos, mestiços e negros nos trabalhos agrícolas e mesmo urbanos. Para Salles (2005), a relação inter-racial entre estes grupos foi se configurando numa mestiçagem tão complexa que impossibilitava aos viajantes que por aqui passaram categorizar nossa população nas classificações étnicas clássicas como: mulato, mameluco, cafuzo entre outras. Ainda conforme o pesquisador, a mestiçagem intensa que ocorria nos estratos populares, dificultava a classificação étnica clássica da população paraense, o que não ocorria nos estratos sociais mais altos, posto que os casamentos entre colonos portugueses e mulheres indígenas fossem permitidos pela Igreja e incentivados pela Metrópole. Já os casamentos inter-raciais com pessoas negras eram desaprovados em função de uma ideologia escravocrata que as considerava não humanas por isso, passíveis de escravização. Esta mestiçagem complexa a que se referiu Vicente Salles e “quase inclassificável” por parte dos viajantes estrangeiros que passaram por estas paragens foi sintomática da mais variadas formas de relações e casamentos inter-raciais estabelecidos pelos habitantes. Apesar da diversidade populacional, ainda se tem como senso comum no Brasil que a maioria da população amazônica tem sua herança étnica indígena como elemento identitário predominante na figura do/a caboclo/a.

O termo caboclo não se refere a um agrupamento humano com características próprias e identificáveis, mas a uma categoria de representação, como nos esclarece em artigo a antropóloga Carmen Rodrigues (2006). Para ela, a categoria cabocla é utilizada para se falar de outra/o não é uma identidade que um determinado grupo utiliza para se identificar, posto que a mesma geralmente tenha uma associação negativa com aquele tipo humano que é visto como rude, não civilizado, interiorano, de status social inferior. Rodrigues também aponta outro aspecto desta categoria, já mais utilizada em discursos atuais no que tange a preservação ambiental e as manifestações culturais populares. Aqui a categoria apresenta um aspecto positivo sendo o/a caboclo/a, a pessoa quem preserva a floresta e detém o conhecimento tradicional sobre a biodiversidade vegetal e animal e a partir deste universo expressa sua visão de mundo nas danças, folguedos, músicas, lendas e mitos. Como você e eu podemos observar este termo agrega a ele algo indefinido, que apesar de ser utilizado no discurso sobre um

determinado grupo, nenhum agrupamento se auto define como tal. Uma solução que Rodrigues nos propõe é que “podemos pensar a categoria *caboclo* como a fantasmagoria que assombra o amazônida urbano, cosmopolita, moderno” (RODRIGUES, 2006, p.126). Ainda neste debate, a socióloga Mônica Conrado (2006) no seu artigo sobre mulheres negras na Amazônia nos chama a atenção para a utilização do termo *caboclo* como maneira de discriminar grupamentos humanos de descendência tanto indígena quanto negra dando-lhes um status de inferioridade em relação ao interlocutor/a. Para a autora:

Chama a atenção à carga pejorativa, discriminatória a quem são atribuídos por *caboclo* e *cabocla* na região amazônica paraense, pois é uma referência muito comum a indivíduos de tipo étnico-racial de ascendência indígena e negra, de pele de tonalidade negra e, geralmente, de cabelos lisos. Os/as *caboclos/as* são classificados/as como negros/as pelo sistema de classificação segundo a cor de pele vigente no Brasil por se encontrarem nas mesmas condições sociais que a população preta e parda, segmento em que se inserem e do qual compartilha os mesmos tipos de discriminação racial. (CONRADO, 2008, p.179)

As contribuições das duas pesquisadoras demonstram a problemática da utilização do termo *caboclo* como forma de classificar grupos de pessoas que estão em condições sociais subalternizadas por serem negras e indígenas, contrariando o discurso da mestiçagem sobre a equalização das raças. Desta maneira, a contribuição cultural do *caboclo* ou do afro-indígena terá sua importância desvalorizada e até mesmo negada como identidade racial pela população em Belém. A mesma situação enfrentada pela população negra amazônica, que mesmo na situação cruel da escravidão terá importante contribuição para o desenvolvimento econômico, social e cultural para a região amazônica, em especial o estado do Pará e suas cidades. As expressões culturais de origem africana serão alvo de discriminação e desvalorização por parte de uma elite dominante com o aval de gestores públicos, que por meio de projetos e leis coibiram tais práticas pelas ruas de Belém, tendo como punição multas e prisões para quem às praticassem. Observando estes dados históricos, eu me proponho a refletir e questionar se neste processo de repressão e desvalorização dos grupos indígenas, negros, afro-indígenas, mestiços de pele escura trouxe como consequência a negação de uma identidade étnica racial que faz com que a maioria da população belenense se declare como parda. De acordo com o último censo do IBGE em 2010, a população urbana de Belém foi contabilizada em 2 036 787, desta totalidade somente 154 722 (7,5% aprox.) se declararam pretas e 16 256(0,7% aprox.) amarelas. A maioria da população se resguardou na cor parda,

num total de 1 328 997(65% aprox.) pessoas⁷⁰. Esta é uma das questões que reforça a importância de trabalhos e estudos que desconstrua opiniões de senso comum sobre a população amazônica. E que se possa vislumbrar a riqueza de sua diversidade étnico-racial e cultural sem esquecer a discussão sobre a desvalorização e preconceito para com esta grande parte população belenense.

Belém está situada às margens da Baía de Guajará e do Rio Guamá e sua área formada por duas partes: uma insular referente às ilhas e outra continental recortada por rios e igarapés. A ocupação de Belém iniciou às margens dos cursos de água e foi avançando para os terrenos de terra firme expandindo sua área para interior. Acompanhando as margens dos rios, os dois primeiros bairros que se formaram foi a Cidade na beira do Rio Guamá e a Campina na Baía do Guajará. Estes dois bairros se localizavam em áreas de terra firme longe do perigo de inundação, já as áreas de várzea que são alagadiças foram evitadas pela gestão pública, devido às condições físicas desfavoráveis de ocupação, conforme informações da pesquisadora Márcia Pimentel (2012). Desta maneira, as únicas áreas habitáveis em Belém até meados do século XVIII se restringia a área central nos bairros da Cidade e Campina onde toda a população habitava que naquele momento era numericamente pequena. No início do século XVIII na chamada Era Pombalina, Belém ganha maior importância econômica e dá-se início o processo de urbanização da cidade que se direcionava para as áreas de terra firme, sendo o bairro de Nazaré criado para atender a elite local com suas casas de campo. Em meados de 1777 o governo do Marquês de Pombal cai assim como a Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão gerando um abalo nas relações econômicas do estado. Juntamente a esta situação ocorre à abolição da escravatura que, embora tenha dado liberdade às pessoas escravizadas não prescreveu políticas públicas de reparação as mesmas. Como primeira consequência houve um aumento dos índices de pobreza, pois sem trabalho, sem renda e sem moradia estas pessoas vão ocupar as várzeas ou alagadiços, as áreas menos valorizadas da cidade.

No século XIX com a consolidação do mercado da borracha, Belém necessitou de projetos urbanos que incrementassem o comércio local e oferecessem novas vias de expansão populacional. E um projeto importante foi o aterramento do igarapé do Pirí que dividia a área central da cidade separando por meio de suas águas os bairros da Cidade e Campina. Além do aterramento, outras ações foram realizadas pela gestão pública com objetivo de urbanização e

⁷⁰ Dados retirados do Anuário Estatístico do Município de Belém, vol. 16, 2011. Belém. Secretaria Municipal de Coordenação Geral de Planejamento e Gestão, 2012.

modernização disponibilizando aos moradores serviços como: transporte público por meio de bondes elétricos, iluminação pública, serviços de limpeza e esgoto, forno crematório, corpo de bombeiros, calçamento de avenidas e ruas entre outros. Com o lucro advindo da borracha a expansão de Belém para áreas de terra firme se fortaleceu e com o aumento de ganhos da elite local, outros bairros foram criados para atender esta população como os de Batista Campos e Umarizal, e posteriormente o Marco e a Pedreira, locais entrecortados por igarapés que foram aterrados para a criação de avenidas e ruas, valorizando algumas áreas e desvalorizando outras, principalmente as áreas de baixada. Tais ações de melhoramento urbano foram intensificadas na gestão do intendente Antônio Lemos⁷¹.

As décadas de 1940 e 1950 também foram importantes no processo de urbanização de Belém que culminou com a expansão da ocupação das áreas de várzea como resultado do novo e intenso fluxo migratório decorrente da exploração da borracha. A nova demanda criada pela Segunda Guerra Mundial e a entrada do Brasil neste conflito ocasionou em política de recrutamento também de trabalhadores nordestinos para a Região Amazônica tendo sua base na cidade de Belém. Com o fim da guerra, a necessidade de produção de borracha decaiu gerando crise econômica e conseqüentemente o aumento de desemprego, fazendo com que os trabalhadores dos seringais, em sua maioria nordestinos fossem se instalar na cidade nos lugares mais precários, ou seja, as áreas alagadiças ou baixadas. Esta população se concentrava muito próxima à área central da cidade, que mesmo em condições precárias de moradia tinham a vantagem do perímetro, posto que neste período já existisse os bairros populares destinados a grupos de trabalhadores, a exemplo do Reduto, Umarizal, Canudos e Cremação.

Ainda na década de 1950 e 1960 a cidade passa por mais um projeto importante com objetivo de ampliação da malha viária e para isso o governo programou obras para a drenagem e retificação de canais e aterramento de áreas de baixada. Neste processo ocorreu a retirada dos moradores que foram remanejados para locais mais distantes da área central. Com a remoção houve uma valorização destas áreas ofertadas para uma elite empresarial numa dinâmica de especulação imobiliária. Desde o século XIX estes projetos estavam baseados em ideais de urbanização, embelezamento e higienização que ordenavam a cidade e até mesmo os costumes e hábitos da população por meio do Código de Postura Municipal. O Código

⁷¹ Antônio José Lemos foi intendente municipal de Belém no período de 1897 a 1911 sendo conhecido pelos projetos de urbanização da cidade em moldes europeus. Mais detalhes ver: http://www.ufpa.br/historia/index.php?option=com_content&view=article&id=30:antonio-lemos-deu-um-passo-ao-futuro- Acessado em 24 de fevereiro 2016.

regulava desde o ordenamento arquitetônico e urbanístico a exemplo de proibição de vendas ao ar livre, revitalização de fachadas prediais, destruição de cortiços, calçamentos até o comportamento e costumes dos moradores como a proibição de gritos e vozerias, e de práticas culturais tais como a capoeira, batuque e boi-bumbá, conforme nos informa em sua pesquisa o geógrafo Mário Dias (2007). É interessante notar que as políticas públicas de embelezamento, higienização e modernização foram excludentes, pois retirou do centro da cidade justamente a parcela negra, mestiça e pobre da cidade, deslocando-as para além do limite territorial, a 1ª Léngua Patrimonial⁷², como forma de valorizar a área central com ares europeus, branco e elitizado. A segregação e retirada das pessoas da área central e o controle de suas práticas socioculturais resultou numa configuração que observamos até os dias de hoje, que é a existência de grupos de cultura popular nos bairros que foram criados no processo de expansão da cidade marcados pela presença de uma população de pele negra e pobre composta por migrantes nordestinos, migrantes do interior do Pará e remanejada dos projetos de urbanização. Pessoas que não foram incluídas socialmente, mas que num processo de resistência continuou a exercer suas atividades culturais, religiosas e até mesmo políticas com objetivo de lutar por melhorias em seu bairro e sua comunidade. E no que concerne ao aspecto cultural, de lazer e até mesmo inclusão social que os grupos de cultura popular com suas Mestras e Mestres possuem atuação importante junto a sua comunidade. Na próxima parte convido vocês a conhecerem quais os bairros onde estão localizados os grupos abordados nesta pesquisa e qual a relação da comunidade com os mesmos na pessoa de suas Mestras.

3.2 BAIRROS DOS GRUPOS PESQUISADOS

A posição geográfica de Belém, uma cidade que nasceu às margens do Rio Guamá e Baía de Guajará, revelam um pouco da sua singularidade fluvial. Para além da beira do rio e da baía, a cidade era entrecortada por braços de rios ou igarapés⁷³ que foram aterrados ou drenados para fins de expansão e urbanização. No início do século XX, os projetos públicos de ordenação espacial estavam imbuídos de princípios europeus de embelezamento,

⁷² A Primeira Léngua Patrimonial era o limite da cidade de Belém em direção ao interior na parte continental, seu limite se dava por meio da Avenida Tito Franco até o “marco da léngua”, local hoje onde se localiza o bairro do Marco. Mais informações ver em http://belem400.blogspot.com.br/2012/07/cartografias-da-cidade-latex_31.html. Acessado em 25 de março de 2016.

⁷³ Igarapé é um pequeno rio ou canal estreito que só dá passagem a igaras ou pequenos barcos. Informação disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=BVadL>. Acessado em 25 ago. 2016.

higienização e modernização, principalmente na área central da cidade. Tais projetos consistiram também na segregação espacial da população pobre e mestiça, que foi sendo remanejada das áreas mais centrais para as mais distantes. Aquelas que se recusaram a sair das proximidades do centro foram ocupando as áreas de alagamento em condições de moradia precárias, que não foram contempladas em projetos de incrementos públicos.

O período de 1930 a 1960 foi de expansão da malha urbana de Belém com intensificação de projetos de intervenção como a drenagem e aterramento dos recursos hídricos. O resultado destas ações foi à valorização da área central com a infraestrutura oferecida pelo Estado e expansão de bairros mais distanciados do centro. Os habitantes que permaneceram, mas em condições inabitáveis de moradia passaram a ser organizar e reivindicar seus direitos a cidade e usufruto de melhores condições de vida. Como resultado da pressão popular, o governo cria em 1960 o Departamento de Obras e Saneamento (DNOS) e em 1970 a partir de um levantamento aerofotogramétrico realiza estudos voltados para as áreas de baixada por meio da implantação do Projeto de Ação Imediata (PAI) com objetivo de recuperação desta área que viria a consolidar a expansão da cidade e promover melhorias de urbanização e saneamento em locais historicamente esquecidos pelo poder público (Pimentel et al, 2012). Neste processo de urbanização e ocupação a cidade de Belém juntamente com suas duas maiores ilhas se apresenta atualmente, conforme o mapa apresentado no Anexo A⁷⁴.

A cidade de Belém apresenta uma peculiaridade geográfica onde sua região metropolitana é composta também por ilhas, num total de quatro: Ilha de Caratateua; Cotijuba; Mosqueiro e Combu. Ela está dividida em oito distritos administrativos totalizando 78 bairros⁷⁵. Como assinalei na introdução desta tese foi a partir do cadastro dos grupos de cultura popular disponíveis nos órgãos públicos, FCP e FUMBEL⁷⁶, que eu pude elencar aqueles coordenados por mulheres. Nestes cadastros havia informações tais como: nome do grupo; nome da/o responsável; endereço e número telefônico, com estes dados em mãos eu iniciei o contato com elas, quando as informei sobre a pesquisa e perguntei se podia encontrá-

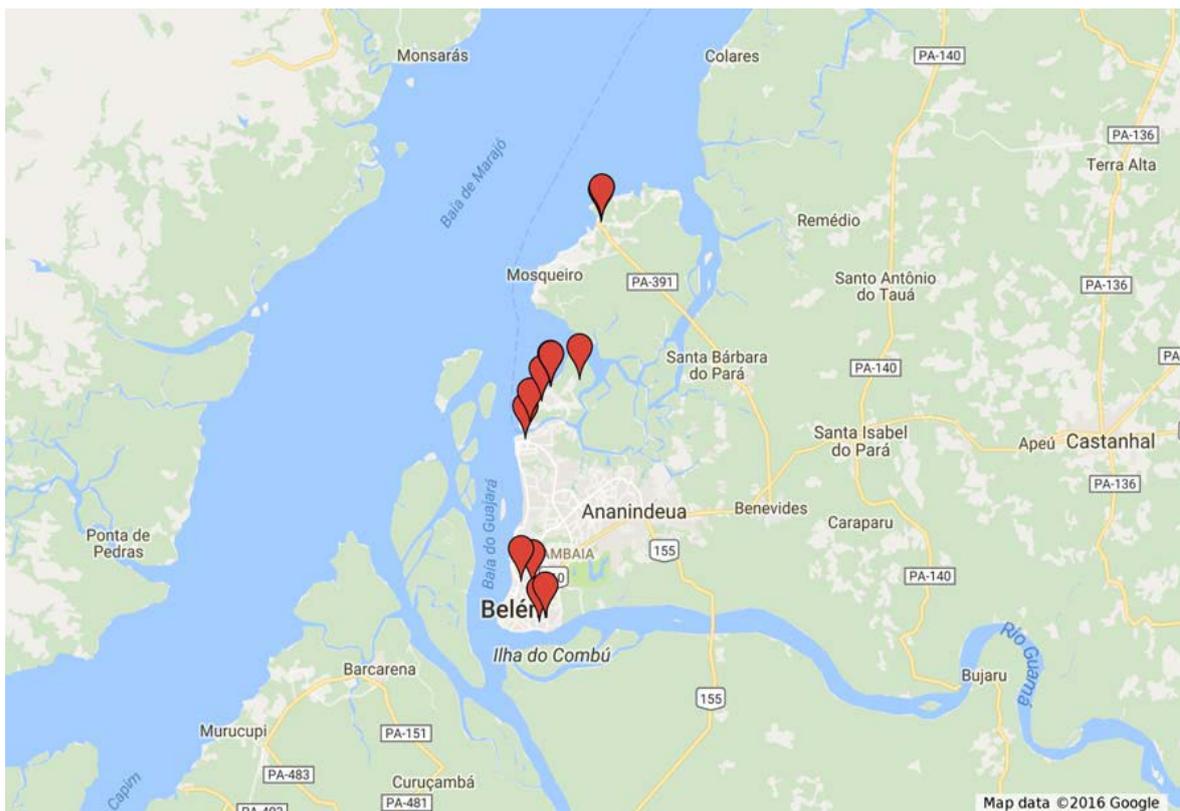
⁷⁴ Sobre o processo de urbanização e expansão da cidade de Belém encontramos uma produção vasta de material como artigos, dissertações e teses com inúmeras informações sobre a cidade. Como minha proposta é mais generalizada utilizei somente parte das informações deste acervo supracitadas.

⁷⁵ Para mais informações acesse o sítio da Prefeitura Municipal de Belém <http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=18&conteudo=4758>

⁷⁶ Para mais informações sobre estes dois órgãos ver em: <http://www.belem.pa.gov.br/app/c2ms/v/?id=15> e <http://www.fcp.pa.gov.br/>

las para uma conversa. Deste contato eu consegui entrevistar 12 Mestras⁷⁷. Por uma questão de inclusão e visibilidade da atuação dessas mulheres eu acrescentei também os grupos das ilhas de Caratateua e Mosqueiro, que apesar de serem distritos de Belém, são escassas as informações sobre os grupos de cultura popular nestes locais. A partir do cadastro público encontrei a sede dos grupos nos seguintes bairros: Guamá; Telégrafo; Pedreira, Icoaraci; São João do Outeiro; Brasília; Água Boa; Comunidade do Fama (estes quatro últimos da ilha de Caratateua) e Carananduba (ilha de Mosqueiro) sobre os quais trarei algumas informações com objetivo de situá-los, não só geograficamente, mas também culturalmente e socialmente pra compreendermos em quais contextos os grupos aqui pesquisados se inserem e qual importância dos mesmos para o bairro e comunidade onde estão situados. Para melhor compreensão da área de abrangência da pesquisa, apresento a figura abaixo com a localização dos grupos pesquisados.

Figura 01 – Mapa de localização dos grupos pesquisados



Fonte: www.google.com.br/maps. Acessado em agosto de 2016

⁷⁷ Eu entrei em contato com 15 mestras, mas com duas delas, apesar das tentativas não obtive retorno, pois as mesmas argumentaram que não dispunham de tempo pra me atender.

3.2.1 Bairro do Guamá

Um dos bairros mais antigos de Belém que dada a sua posição geográfica foi um local importante no processo de expansão demográfica da cidade, talvez por este motivo eu tenha me deparado com uma quantidade significativa de material sobre o histórico do bairro. As informações aqui apresentadas estão na dissertação do historiador José Dias (2009) em sua pesquisa sobre cultura popular no bairro do Guamá. Ele nos informa que o processo de ocupação do mesmo ocorreu no início do século XX, a partir do bairro de São Braz que era o limite de entrada e saída de Belém em direção ao interior. Além da via por São Braz parte da população chegou pelo Rio Guamá proveniente de outros municípios. O processo de urbanização de Belém a partir das margens do rio e da Baía do Guajará iniciou no século XVIII, quando as trocas comerciais por meio das companhias de comércio entre o Grão Pará e Maranhão eram intensas e referências importantes na região amazônica. Por este motivo, observamos até os dias atuais uma quantidade expressiva de portos e empresas fluviais que dinamizam a economia e o trânsito de pessoas em Belém. No passado, a boa estrutura portuária favoreceu o desenvolvimento econômico da capital, por meio das trocas comerciais de produtos e também o trânsito de pessoas que migraram das cidades do interior do estado em busca de trabalho e melhores condições de vida. Ao chegar à cidade esta população foi se instalando ao longo desses portos, ocupando e constituindo bairros ao longo das margens, a exemplo do Guamá, Condor e Jurunas, conforme dados fornecido na publicação da antropóloga Carmen Rodrigues (2008).

Ainda nos informa Dias (2009), que a partir de 1950 a ocupação do Guamá através do rio se intensifica ganhando a configuração geográfica atual (ver mapa ANEXO B). O Guamá está situado na parte sul da cidade de Belém, tendo como fronteira, o Rio Guamá e os bairros de São Brás, Terra Firme, Canudos e Cremação. Sendo o bairro mais populoso de Belém com 94.610 habitantes (dados do Censo 2010) é conhecido por agregar uma diversidade musical e cultural expressada nas atividades dos numerosos grupos de cultura popular, ali estabelecidos⁷⁸. Outra referência importante sobre o bairro é a presença da Universidade Federal do Pará que foi criada em 02 de julho de 1957 e instalada em 31 de janeiro de 1959 pelo presidente Juscelino Kubitschek em sessão solene no Theatro da Paz⁷⁹. A instalação do campus universitário do Guamá trouxe melhorias para o bairro e sua população com a oferta

⁷⁸ Conforme dados coletados na FUMBEL, José Dias relatou que "... o bairro do Guamá apresenta registrados 34 grupos de expressão cultural, contando com 8 grupos de boi-bumbá, 2 grupos de pássaros, 2 blocos carnavalescos, 2 escolas de samba..." (2009, p.46). Quantitativo que se mantém até os dias atuais.

⁷⁹ Mais informações sobre o histórico da UFPA acessar o site <https://www.portal.ufpa.br/>

de serviços como transporte, escolas, postos de saúde, ampliação do comércio, equipamentos públicos que até então, não estavam disponibilizados pra quem ali morava. A presença da UFPA trouxe a possibilidade de trocas de conhecimentos entre universitários e guamaenses por meio de projetos de extensão e serviços a comunidade. Esta experiência contribuiu para a mobilização e organização de algumas comunidades no formato de associações de bairro e assim reivindicar desde a posse dos terrenos ocupados, pertencentes à UFPA até a melhoria de serviços públicos de qualidade e infraestrutura urbana.

A necessidade de mobilização e organização das pessoas do Guamá decorreu em outra característica do bairro, que é a luta pelos direitos a cidadania. Luta esta que têm nas associações comunitárias e grupos de cultura popular os meios para enfrentar a violência urbana, o descaso do poder público e valorizar suas práticas culturais e modos de vida. Esta situação em que vive a população do Guamá o faz ser reconhecido no contexto da cidade de Belém de duas maneiras distintas: um lugar alegre, festivo e violento também. Aspectos aparentemente contraditórios fomentados pela mídia local e que não revelam de fato a complexidade das vivências e experiências dos moradores do bairro, como conclui Dias:

As duas realidades existente no Guamá parecem ter dividido opiniões. Embora, em um determinado momento, a imprensa tenha se empenhado em construir uma imagem positiva do bairro, desde os primeiros tempos até a atualidade, foi porta-voz no discurso que reproduzia a representatividade do caráter violento do local, imagem que se cristalizou no imaginário da população de Belém. Assim como foi também fórum das denúncias das desigualdades sociais. (DIAS, 2009, p.61-62)

O desenvolvimento dos problemas urbanos advindos de políticas públicas insuficientes e a grande desigualdade sócio-racial têm incrementado os índices de violência em toda cidade de Belém de forma generalizada. Mas no caso do bairro do Guamá, que tem em sua maioria uma população negra e pobre, a mídia local trouxe à tona notícias veiculadas que reforçam o estereótipo de local violento⁸⁰.

Outra visão vinculada ao bairro está relacionada à alegria, boemia e festividade verificada nas expressões de lazer e entretenimento proporcionado pelas diversas casas de show, bares, casas de forró e boates que já no início do século XX se instalaram por lá. No processo de estabelecimento dos moradores outras formas de expressão popular foram surgindo como as escolas de samba, blocos carnavalescos, bois-bumbás, cordões de pássaros,

⁸⁰ Ao pesquisar sobre imagens do bairro no buscador *Google* só encontrei aquelas referentes a morte e problemas de infra estrutura do bairro reforçando uma imagem negativa.

quadrilhas juninas corroborando para a diversidade cultural peculiar ao bairro. Na sua pesquisa, Dias (2009) aponta que a partir de 1938 há um “florescimento da produção cultural do bairro do Guamá, uma vez que as décadas anteriores foram marcadas pelo processo de formação espacial do bairro” (IDEM, p.69) e manifestações como bois-bumbás, cordões de pássaros, ranchos carnavalescos tinham nos quintais das casas seus espaços de apresentação no formato de arraiais e terreiros. É por meio destas expressões populares que famílias inteiras se divertiam e se dedicavam a mantê-las como forma de lazer desta população ao longo do ano já que não dispunham de áreas nem equipamentos públicos, como praças, campos de futebol, bibliotecas que ampliassem suas alternativas de entretenimento. Desta maneira, os moradores do bairro do Guamá fizeram de suas atividades culturais cotidianas fontes de diversão e lazer, reforçando seus laços comunitários por meio dos grupos de bois-bumbás, cordões de pássaro, blocos de carnaval. A participação nas brincadeiras desde a infância vai construir o aprendizado e experiência necessária para a formação de uma Mestra ou Mestre com vasto conhecimento e prática nas manifestações populares. Essas pessoas terão papel importante na continuidade, manutenção e reinvenção das mesmas por meio das atividades dos seus grupos.

Do universo cultural do Guamá eu pude conhecer uma pequena parte motivada pelo interesse acadêmico sobre prática do Boi-bumbá, sobre a qual relatarei posteriormente. Foi a partir deste interesse que assisti várias apresentações de grupos de Bois-bumbás, incluindo os do Guamá, a exemplo do: Estrela Dalva; Flor de Todo Ano; Curumim Tabatinga; Malhadinho; Rei do Campo; Veludinho Mirim e Flor do Guamá, este último abordado na minha pesquisa de mestrado. Durante a pesquisa de campo percebi a intensa participação da comunidade nas atividades do grupo Flor do Guamá que aglutinava brincantes e vizinhança reforçando os laços familiares e de amizade nos momentos de ensaio, apresentações e festas promovidas pelo grupo.

A situação de precariedade como a falta de equipamentos públicos urbanos, o contexto de violência urbana que atinge quem mora no Guamá faz com que lideranças comunitárias e dos grupos de cultura popular apresentem em seu discurso este compromisso com a comunidade, principalmente com as crianças e adolescentes no sentido de oferecer outras opções de lazer e aprendizado para afastá-las da criminalidade. Neste sentido, Dias (2009) reforça a importância deste sentimento comunitário e até mesmo de sobrevivência no papel destas lideranças:

O papel social dos projetos coordenados pelos líderes culturais guamaenses foi, em certo sentido, como uma válvula de escape para as dramáticas condições de desajuste social presentes no bairro. O próprio entendimento dos coordenadores denota a relevância social e sua aplicabilidade em uma área periférica como o Guamá. [...]. A ação desses homens e mulheres estimulou o engajamento de uma parcela significativa da comunidade com as questões de cunho político e social. A percepção de que há meios eficazes de burlar os problemas estruturais e a aparente ausência do Estado no que diz respeito às questões sócio-educativas relacionadas à Cultura Popular, empresta fôlego às pessoas que dedicam suas vidas a formação e instrução das habilidades artísticas dos jovens do bairro, para continuar trabalhando em prol destes projetos sociais (IDEM, p.136)

Percebemos pelo trecho acima que a luta pela preservação de práticas culturais tradicionais corrobora para uma vida mais digna para os seus moradores já que o poder público não garante o bem estar desta população. Observamos uma dinâmica de cumplicidade onde os grupos populares oferecessem atividades culturais e lazer para a comunidade e a mesma colabora com os grupos participando e doando mão de obra e materiais para mantê-los ativos.

Na pesquisa atual eu destaco os grupos de Boi de Máscara Veludinho Mirim e o Pássaro Junino Tem Tem, coordenados por Maria do Socorro Viegas e Maria Eliete Tavares, respectivamente. A sede do Veludinho Mirim localiza-se na Travessa 25 de Junho e do Pássaro Junino Tem Tem na Passagem São Miguel, local das residências das Mestras, conforme ilustro na figura abaixo.

estabelecido contato com ela pessoalmente nas oficinas da Casa das Artes e nas reuniões da FUMBEL e adiantado o assunto sobre a minha pesquisa. Antes de realizar a entrevista fui à casa de Eliete para falar mais uma vez sobre a pesquisa e perguntar se tinha interesse em participar, ocasião em que ela respondeu positivamente. Assim, lá fui eu numa terça a tarde de Carnaval rumo ao bairro do Guamá em direção à sede do Tem Tem, na casa da família Ferreira, entrevistar a Eliete. Dada minha experiência com a pesquisa sobre o Boi-bumbá minha ida ao bairro do Guamá não era uma novidade, embora eu nunca tenha andado pela área onde Eliete morava, eu me senti tranquila, pois tinha a referência do endereço que ela havia me fornecido e quando tive dúvida perguntei as pessoas que estavam nas ruas e assim cheguei até lá. Lembrando a vocês que leem esta tese, que o bairro do Guamá tem a “fama” de ser violento e ter me sentido tranquila nesta visita reflete outra percepção e relação com o bairro adquirido a partir da minha experiência de pesquisa no mestrado.

A análise das informações fornecidas nesta entrevista me mostrou que o envolvimento da comunidade se dá por meio da sua participação como brincantes no Pássaro Junino, na encenação do Casamento na Roça e na Pastorinha Filhas de Jerusalém. Como as vagas pra brincantes são restritas, devido ao custo com figurinos, os moradores se envolvem também acompanhando as apresentações do grupo nos eventos promovidos pela FCP e FUMBEL lotando e animando estes locais. Outra forma de participação destas pessoas é prestando serviços para ajudar na montagem do grupo já que os recursos financeiros são restritos para pagar mão de obra. Desta maneira, algumas pessoas ajudam na confecção dos figurinos, outras auxiliam na montagem dos adereços e outras no preparo das comidas e lanches para os dias de ensaio, apresentações e festas do grupo. Os músicos também são membros da comunidade e recebem um pequeno cachê para execução nas apresentações, já nos ensaios eles não exigem pagamento tocando pela amizade e carinho, conforme me relatou Eliete.

O Pássaro Junino Tem Tem apresenta um elenco fixo de brincantes, sendo a maioria da própria comunidade e poucos de fora. O grupo tem como ensaiador o filho de Eliete, o Antônio Ferreira que é conhecido pelo rigor com a atuação da/os brincantes e dificilmente abre novas vagas dadas à indisponibilidade de vários papéis na encenação e restrição financeira também. Um dado que achei importante, informado por Eliete se refere ao tratamento dispensado a/os brincantes do Tem Tem. Eliete me disse que as pessoas são muito valorizadas pela Marilza, são estimuladas a expressarem sua opinião sobre as apresentações junto ao Antônio e recebe o retorno de suas atuações por meio das críticas da Raimunda Ferreira, mãe da Eliete e Marilza. Além disso, Marilza se esforça em fornecer lanches e

refeições nos ensaios e dias de apresentação, já que a maioria vem do trabalho direto para os ensaios, conforme relatado por Eliete.

_ Olha toda noite tem café tem bolacha. Nas saída tem almoço. Sai de dia! Começaram agora as apresentações do Waldemar Henrique tem café da manhã tem almoço e uns três ou dois ainda ficam pra jantar. Tem o lanche da tarde, ela (Marilza) sai com dois ônibus.[...] tem noite aqui quando termina o ensaio que não tem jantar nem pra mim nem pra ela (aponta pra sua mãe) nem pra Marilza. Aí fala... vai comprar hambúrguer pra nós. Aí, eu tenho um filho que diz assim “Égua quando chega o tempo desse Tem Tem a gente morre de fome. O brincante tem mais direito que a gente que é filho” (risos meus e da Eliete).⁸²

Observamos neste relato a estima que Eliete e sua família têm para com a/os brincantes e que se estende a comunidade. Nos dias da apresentação, a Marilza aluga dois ônibus para que a vizinhança também possa assistir as apresentações do Tem Tem. Os teatros onde o grupo se apresenta ficam lotados com as pessoas do Guamá, que cantam as músicas, aplaudem entusiasticamente, gritam, riem, falam o nome de algum brincante que se destaca na cena, enfim participam como plateia e entusiastas das atividades do grupo. Demonstrando o vínculo afetivo com o grupo fortalecido pelas iniciativas de Marilza, Eliete, Raimunda e Antônio, uma família dedicada à cultura popular.

Seguindo nas ruas do Guamá, saindo da sede do Pássaro Junino Tem Tem e caminhando por uma distância de um pouco mais de 1 km encontra-se a sede do grupo de Boi de Máscara Veludinho Mirim da mestra Maria do Socorro Viegas, espaço este compartilhado com o Boi de Máscara Rei do Campo coordenado por Nivaldo Viegas, esposo de Socorro. Como já explicado no segundo capítulo, o Boi de Máscara é uma expressão característica do município de São Caetano de Odivelas no Pará, e os dois grupos citados são os únicos em Belém representantes desta manifestação.

Na entrevista que realizei com Socorro em sua casa pude obter algumas informações sobre sua inserção e relação com a comunidade⁸³. Considerando as informações que obtive da pesquisa de José Dias (2009) e da entrevista realizada com Eliete Ferreira, eu pude perceber outra maneira de se relacionar com a comunidade. Diferente do grupo Tem Tem, a

⁸² De acordo com os pressupostos da metodologia da história oral e mais precisamente daquela sobre as histórias de vida, de que trata esta pesquisa, escolhi apresentar no corpo do texto trechos de falas das mestras entrevistadas como forma de dar visibilidade as suas experiências e relações de vivência com sua comunidade. Para destacar estas falas me utilizei da fonte em itálico e transcrevi literalmente como eu ouvi, sem correções ortográficas na tentativa de representar a expressividade da fala, sentimentos, sotaques, articulações de ideias, enfim tentar transcrever as expressões vivenciadas na entrevista.

⁸³ A entrevista realizada com Maria do Socorro no dia 05 de outubro de 2015 na residência da mesma.

participação dos brincantes do Veludinho Mirim se dá por meio do pagamento de um pequeno cachê. Na entrevista eu tentei disfarçar meu espanto diante da situação inusitada, mas não consegui e na conversa com Socorro busquei compreender qual o motivo deste pagamento. Ela me revelou que dava um pequeno cachê para a/os brincantes se apresentarem no grupo, pois era uma maneira de incentivá-los a participar já que não demonstravam interesse espontâneo. Eu percebi um descontentamento de Socorro ao revelar tal situação, pois no passado havia muitas crianças na comunidade que pediam para participar, gostavam tanto do grupo que passavam o dia na casa dela, como podemos observar nesta fala.

- Não tá aparecendo brincante... Já não tem aquela... tem uns poucos brincantes... tipo o mês quando começou sabe aquele moleque que tem amor...mas não ficava, não era grade era madeira tinha um portão assim (aponta pro portão) era moleque, moleque, a gente, meu Deus! a gente queria dormir e era moleque aqui. E queriam brincar com estes cabeçudos estas coisas. Agora mana, mas até que eu gostei (ela ri um pouco), mas era assim eles gostavam... só um agora que tá aparecendo, mas ele tem um problema uma deficienciazinha assim, ele mora aqui do lado.

Apesar do bairro do Guamá ter vários grupos de cultura popular eu percebi a dificuldade de encontrar pessoas que se interessem em participar dos mesmos, como é possível observar no relato da Mestra Socorro. Este pagamento de cachê gera mais despesas associadas com aquelas para pagar figurinos, lanche, transporte e os músicos tornando onerosas as atividades do Veludinho Mirim. Ela também me relatou em entrevista que sua vizinhança é de moradores recentes e talvez esse também seja um motivo para o não envolvimento, mas não tive evidência para afirmar. O pouco envolvimento da comunidade com o grupo é demonstrado também na sua ausência nas apresentações pela cidade e para recompensar a mesma, Mestra Socorro oferece um mingau todo dia 24 de junho, quando o Veludinho Mirim faz uma apresentação saindo pela rua onde está a sede do grupo. Neste dia aparecem muitas pessoas, mas Socorro acredita que seja mais pelo mingau do que pelo Veludinho Mirim, como ela me confessou sorrindo. De fato, a condição de pagamento de cachê para participação no grupo tem dificultado um pouco a relação entre a Mestra Socorro e brincantes, que só se apresentam mediante dinheiro e nem sempre ela consegue e não possui condições financeiras para pagá-los do seu “próprio bolso”. Como são escassas as apresentações pagas e as despesas muitas, se gera uma situação difícil, mas ela continua persistindo mantendo a tradição do Boi de Máscara e mesmo que de maneira um pouco usual, incentiva a/os jovens e adolescentes a participarem e conhecerem esta manifestação da cultura popular paraense.

3.2.2 Bairro do Telégrafo sem Fio

O próximo local a ser apresentado é o bairro do Telégrafo Sem Fio, mais conhecido pela redução de Telégrafo. Este nome como vocês já podem deduzir tem origem literal num poste de telégrafo sem fio instalado no bairro que possuía o nome de São João do Bruno. Diferente do bairro do Guamá que tem despertado o interesse acadêmico desdobrado em várias pesquisas, o bairro do Telégrafo ainda não apresenta o mesmo *status*. O bairro teve relevância histórica no desenvolvimento de Belém a exemplo da construção de um matadouro em estilo neoclássico em 1861, onde você pode observar na imagem abaixo, a parte dos fundos do matadouro.

Figura 03 – Imagem dos fundos do prédio do matadouro no Telégrafo.



Fonte: <http://belemantiga.blogspot.com.br/2014/10/urbanidades-o-precioso-testemunho-de-um.html>

Acessado em 20 out. 2016

Este local passou por restauração e adaptação em 1991 para abrigar um núcleo de oficinas e educação não formal que está em funcionamento até hoje como órgão vinculado ao governo estadual, o Núcleo de Oficinas Curro Velho⁸⁴.

⁸⁴ Mais informações sobre o Núcleo ver em <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho>

Figura 04 – Núcleo de Oficinas Curro Velho (frente do prédio)



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/04/curro-velho-e-casa-da-linguagem-abrem-inscricoes-para-oficinas.html>. Acessado em 20 out. 2016.

Além do matadouro, outro prédio de referência é onde funciona atualmente a reitoria e Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Pará, que foi construído para ser uma penitenciária estadual, mas de acordo com as informações pesquisadas, não foi concretizado o projeto.

Figura 05 – Prédio da reitoria da Universidade do Estado do Pará



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/01/veja-lista-dos-aprovados-nos-processos-seletivos-da-uepa-2014.html> Acessado em 20 out. 2016.

O acesso ao bairro do Telégrafo era realizado por bondes que circulavam pela Avenida Primeiro de Maio, atualmente Senador Lemos, que foi umas das primeiras vias a receber serviço de asfaltamento devido a vinda de funcionários estadunidenses para trabalhar na empresa Val de Cans Field facilitando o acesso da Base Aérea até o Largo do Esquadrão, que mudou para Praça Brasil e atualmente se chama Praça Santos Dumont⁸⁵. O bairro do Telégrafo fica na parte oeste de Belém tendo como fronteira a Baía de Guajará e os bairros do Umarizal, Pedreira, Sacramento e Barreiro, obedecendo à configuração atual que vocês podem visualizar no Anexo C.

Como eu informei anteriormente, o bairro do Telégrafo teve importância no desenvolvimento urbano de Belém e também no aspecto cultural, principalmente em tempos idos quando se podiam encontrar várias opções de lazer oferecidas pelos clubes e campos de futebol, além dos vários grupos de Bois-bumbás e Grupos Juninos que animavam as noites quentes de junho. Atualmente este número reduziu bastante e o bairro ganhou novas configurações, passando de um lugar mais residencial e familiar para um mais comercial com a presença de agências bancárias, restaurantes, escolas, campus universitário, bares, supermercados, correios, feira livre entre outros estabelecimentos que valorizaram algumas áreas do bairro e estimulou o processo de povoamento do mesmo. De acordo com o último Censo 2010 a população do Telégrafo foi registrada em 42.953 habitantes, sendo o número de mulheres (52,97%) maior que dos homens (47,03%) e com uma maioria da população de 15 a 64 anos (70,2%)⁸⁶. Parte do bairro do Telegrafo, principalmente na área próxima a baía do Guajará apresenta um índice de desenvolvimento urbano mais precário, onde a população sofre com problemas de saneamento, limpeza das ruas, moradias inabitáveis e o velho problema de sempre que é a violência perpetrada as pessoas que ali residem. As imagens e notícias veiculadas pela mídia local e internet estão fortemente vinculadas a este aspecto negativo sobre o bairro e quem sofre com isso é a população negra, jovem e pobre que já não pode usufruir da tranquilidade e ambiente familiar que o lugar proporcionava.

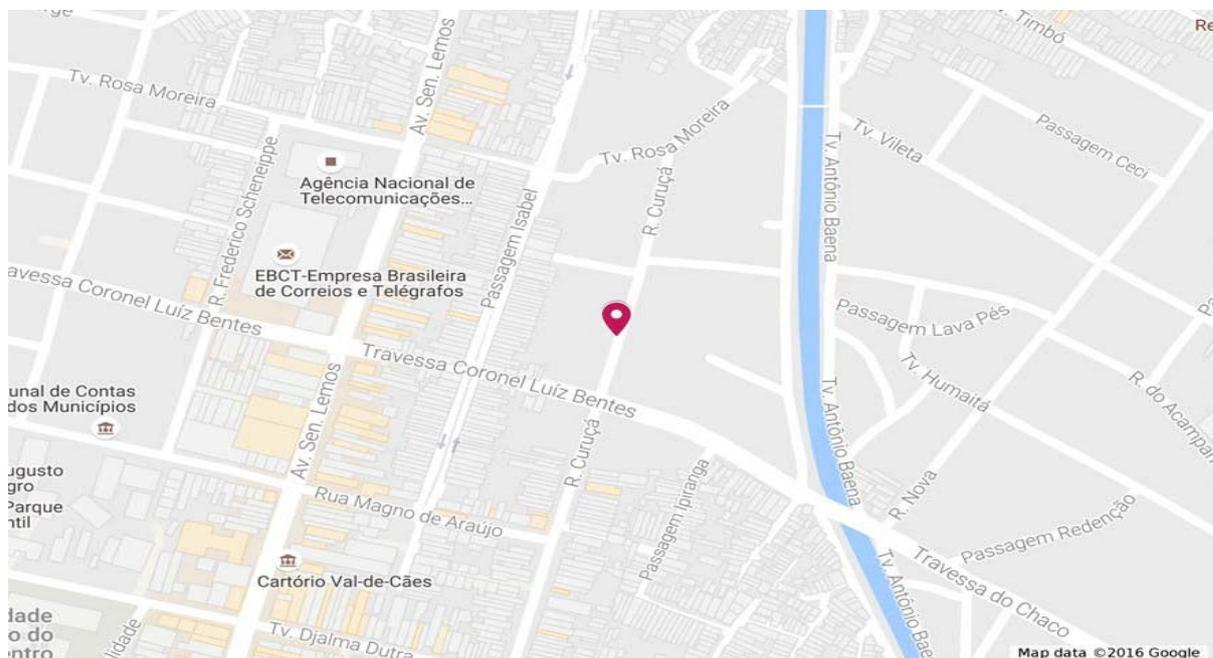
As mudanças ocorridas nos últimos 60 anos também atingiram a dinâmica dos grupos de cultura popular, que no passado eram numerosos e atualmente, quase raros. E na minha

⁸⁵ Os dados fornecidos neste trecho foram retirados de dois blogs que tratam de temas sobre Belém antiga. Infelizmente eu não encontrei produções acadêmicas sobre o bairro. As informações citadas estão disponíveis nos seguintes sítios: <http://belemantiga.blogspot.com.br/2014/10/urbanidades-o-precioso-testemunho-de-um.html> e <http://cidadequefala.blogspot.com.br/2014/09/bairro-do-telegrafo-tem-radio-poste.html>

⁸⁶ Estes dados foram encontrados no sítio http://populacao.net.br/populacao-telegrafo_belem_pa.html Acessado em 20 out. 2016.

busca por alguns deles e coordenado por mulheres, eu encontrei o Pássaro Junino Tucano com sede na Rua Curuçá, 1109, coordenado pela mestra Iracema de Oliveira, para não se perder veja mapa abaixo.

Figura 06 – Localização do Pássaro Junino Tucano



Fonte: Google maps 2016

Iracema Oliveira é guardiã do Pássaro Junino Tucano, além de coordenadora da Pastorinha Filhas de Sion e “testa de ferro”, como ela mesma diz do grupo de parafolclórico Frutos do Pará⁸⁷. A sede dos grupos é na casa de Iracema, onde também funciona a Associação Cultural Francisco Oliveira, que também é um Ponto de Cultura. No fundo da casa, ela construiu um barracão com uma pequena arquibancada onde são realizados os ensaios dos grupos. Aqui o envolvimento da comunidade se dá mais como público espectador, principalmente nas apresentações de encerramento que Iracema promove na frente de sua casa para a vizinhança e convidadas pesquisadoras da cultural popular, como eu. O grupo também conta com o auxílio de algumas vizinhas de Iracema que devidamente identificadas com a blusa do Tucano dão apoio na organização das apresentações. Quanto à participação como brincantes a presença de pessoas da comunidade é mais escassa, sendo a maioria proveniente de outros bairros. Iracema diz que as pessoas estão muito ocupadas, trabalham, estudam noite, além do próprio desinteresse na manifestação. O grupo conta com uma maioria de brincantes jovens e poucos adultos e crianças. De acordo com os relatos de

⁸⁷ A entrevista com Iracema foi realizada no dia 21 de novembro de 2014 na sua casa no Telegrafo.

Iracema, já ocorreram situações em que estudantes universitária/os chegaram ao grupo para realizar pesquisa e tornaram-se brincantes, como vocês podem conferir na fala abaixo.

- Eu disse mano, por que é que tu não sai no Pássaro? Ele "Ah, mas eu não tenho tempo não sei o que". Mas tu não vens pros ensaios? "Não, eu venho" Tu não vai ter que vir pra apresentação? "Vai" Então, pronto é melhor entrares dentro do processo pra ti sentir como é a emoção de estar dentro. Ele ficou me olhando assim. "Mas, eu nunca saí!". Mas uma vez é sempre a primeira. Não te preocupa que eu vou te balear. Aí "Então tá. E todos os dias os ensaios?" Não os ensaios é vocês é que marcam. Aí tá, então. Agora a música que ele ia cantar, aí era horrível o tom! Porque o meu é de mulher e o de homem é outro né? Aí eu peguei e disse: Olha aprende só a letra deixa meu filho ter uma folga que ele vem pra cá. Aí eu peguei chamei o meu filho eu liguei ele disse "Mãe, mãe eu vou pera aí". Aí o Paulinho começou a cantar, olha foi ótimo, foi um excelente caçador. Quando terminou esse ano, ele disse "A senhora tinha razão mesmo agora eu me senti muito melhor em fazer o trabalho". Pois é.

O relato acima é sobre a presença de um aluno de graduação em Jornalismo que foi fazer um trabalho de disciplina e acabou como brincante. Na entrevista Iracema falou que o grupo é como se fosse um laboratório onde ela juntamente com a/os brincantes trocam e experimentam ideias e sugestões sobre as encenações, que ela acata ou não como relata no trecho abaixo.

- Tem que ter essa... essa como é que eu digo... não seria bem bondade aceitar porque às vezes tem um texto que... aí pode mudar. Eu digo você muda ou não muda a deixa porque a deixa que é o seguimento né? "Tia a se a gente fizesse assim assim assim?" Aí eu analiso, então tá vamos fazer. Quer dizer não é porque sou ensaiadora que, "Não é assim tem que ser o que eu quero!" Não, não pode você tem que deixar o pessoal a vontade. Só se você ver que já tá demais aí então você refreia né? Mas o ensaiador tem que ter essa disciplina assim tem que ser disciplinar não pode gritar fazer e acontecer não. Não pode.

No breve convívio que tive com Iracema e observando sua relação com a comunidade e a/os brincantes percebi que há uma reciprocidade entre eles cujo objetivo é a manutenção das atividades dos grupos coordenados por ela. Para a comunidade, Iracema é aquela vizinha referência no bairro, tendo em sua casa um espaço para ensaios e apresentações do Tucano e Filhas de Sion, onde as pessoas trazem suas cadeiras e bancos para assistir, rir, bater palma, tirar fotos, filmar, enfim se divertir entre amigas e amigos. E para isso apoiam e participam das atividades promovidas por Iracema. Já os brincantes, têm nestes grupos uma oportunidade

de aprendizado e vivência na cultura popular, adquirindo conhecimento com uma pessoa de vasta experiência como Iracema, principalmente para a/os jovens e crianças. Iracema é consciente da importância deste aprendizado que fornece todo ano a/os brincantes um certificado de participação como forma deles comprovarem esta experiência em seus currículos. E é nestas trocas e auxílios recíprocos que ela dá continuidade as brincadeiras que iniciou desde os sete anos com seu pai, Seu Francisco Oliveira. É com esta experiência e amor à cultura popular que ela se tornou referência tendo o reconhecimento de sua comunidade, de brincantes, pesquisadora/es, gestora/es públicos e dos seus pares como pessoa importante que contribui para a cultura paraense.

3.2.3 Bairro da Pedreira

Conhecido como bairro do “samba e do amor” chegamos ao famoso bairro da Pedreira que juntamente com o Marco foram planejados para ser bairros residenciais na gestão do intendente Antônio Lemos no final do século XIX para o XX, que construiu avenidas largas e arborizadas que dariam acesso para os limites da cidade de Belém. O projeto de Antônio Lemos era embelezar e modernizar a cidade, por isso a construção de avenidas com inspiração de *boulevards*. A área onde ficaria o bairro da Pedreira era cortada por igarapés sendo grande parte em área de baixada, alguns destes cursos de água foram canalizados para a pavimentação. Mas para além do asfalto e dos *boulevards* nas áreas alagadas, quase nada foi feito e quando a população foi ocupando os espaços do bairro surgiram problemas de habitação. Muitas casas foram construídas nestas áreas alagadas em condições insalubres de moradia, construídas como palafitas com acesso por pontes, sem saneamento básico com risco para as crianças, enfim um cenário de descaso e precariedade vivida por parte da população alijada dos projetos de desenvolvimento.

Mas tal situação foi mudando com a elaboração de projetos de macrodrenagem nas áreas de baixada na década de 60 a partir da reivindicação da comunidade junto ao poder público. As melhorias ocorreram como eu mesma pude constatar comparando aos meus tempos de criança quando visitava meus familiares na Pedreira. É claro que ainda há lugares que permanecem com problemas relacionados às enchentes dos canais pelo lixo acumulado nos mesmos, saneamento e dificuldades no abastecimento de água, os problemas que estão sempre na pauta de reivindicação de moradores. Devido a sua localização intermediária próxima ao centro, mas com áreas campestres, assim era a Pedreira até uns 50 anos atrás. E por

este motivo, o bairro foi muito procurado pelas famílias que queriam sossego e um ambiente mais familiar. Os terrenos eram extensos onde as famílias podiam dispor de uma casa grande com jardins e um quintal cheio de árvores frutíferas. Ainda hoje podemos encontrar este tipo de terreno, agora ocupados por casas de membros de uma mesma família, uma atrás da outra. Para mim este bairro tem ligação especial, pois minha família materna e paterna morou lá. Meu pai e minha mãe viveram ali até a idade adulta, onde se conheceram. As minhas tias e tios, primas e primos, avós e avôs toda família com raízes fincadas na Pedreira, eu mesma até dois anos de idade fui pedreirense também, quando me mudei episódio que narrei no capítulo anterior desta tese.

A Pedreira está situada na parte oeste de Belém e tem seus limites com o bairro do Telégrafo sem Fio, Sacramento, Souza, Marco, Umarizal e com uma pequena parte do bairro de Fátima (ver ANEXO D). Sua população atual é de 69.608 habitantes, sendo o segundo bairro mais populoso de Belém, atrás do Guamá. A maioria da população é de mulheres (54,14%) com um grande percentual de pessoas na faixa etária de 15 a 64 anos (72,6%) e também um número expressivo de jovens (19,4%)⁸⁸. Devido a sua localização, a Pedreira vem sendo um local bastante procurado para moradia, pois oferece algumas vantagens como uma ampla rede comércio, supermercados, farmácias, escolas públicas e particulares, postos de saúde, feira, delegacia, além de várias linhas de ônibus que circulam no bairro. Estes atrativos têm acelerado a procura por imóveis e a construção de vários prédios, o que tem ocasionado num processo de verticalização residencial, valorização de terrenos e especulação imobiliária, retirando aos poucos a feição familiar característica do bairro que vem perdendo sua tranquilidade pela alta estatística de assaltos e sequestros relâmpagos, sendo considerado um dos mais violentos da capital. Infelizmente, talvez o bairro do “samba e do amor” já não seja mais o mesmo.

Mas apesar deste cenário não tão amoroso, o bairro ainda tenta manter o epíteto pela qual é reconhecido na cidade de Belém. Assim como o Telégrafo Sem Fio, a Pedreira tem relevância no cenário da cultura popular belenense com grande contribuição na tradição carnavalesca, onde escolas de samba e blocos carnavalescos promovem diversão e alegria pelas ruas do bairro⁸⁹. Pela forte tradição ligada ao samba e também motivada pelos apelos de

⁸⁸ Dados encontrados no sítio http://populacao.net.br/populacao-pedreira_belem_pa.html. Acessado em 20 out. 2016.

⁸⁹ As escolas de samba da Pedreira que estão no grupo especial: Acadêmicos da Pedreira e Embaixada de Samba Império Pedreirense, além de diversos blocos. Algumas informações sobre o Carnaval em Belém ver: PALHETA, Cláudia e RODRIGUES, Izabel. Do enredo ao desfile, a campeã de Carnaval. **Ensaio Geral**. Belém, v.2, n.4, ago-dez, 2010.

sambistas e carnavalescos da cidade foi construído no ano 2000, o espaço Aldeia Cabana de Cultura Amazônica Mestre Davi Miguel para abrigar os desfiles das escolas de samba e promover atividades de cultura e lazer para crianças e adolescentes durante o ano⁹⁰.

Figura 07 – Desfile na Aldeia Amazônica



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/01/escolas-de-samba-do-grupo-especial-se-apresentam-em-belem.html>

⁹⁰ Na gestão do prefeito Duciomar Costa de 2005/2008 e 2009/2012 o local teve seu nome alterado para Aldeia de Cultura Amazônica Davi Miguel. A mudança de nome foi meramente política pra ocultar a obra da gestão do prefeito anterior Edmilson Rodrigues na gestão 1997/2000 e 2001/2004, práticas recorrentes na política brasileira.

Figura 08 – Oficinas nos espaços da Aldeia Amazônica

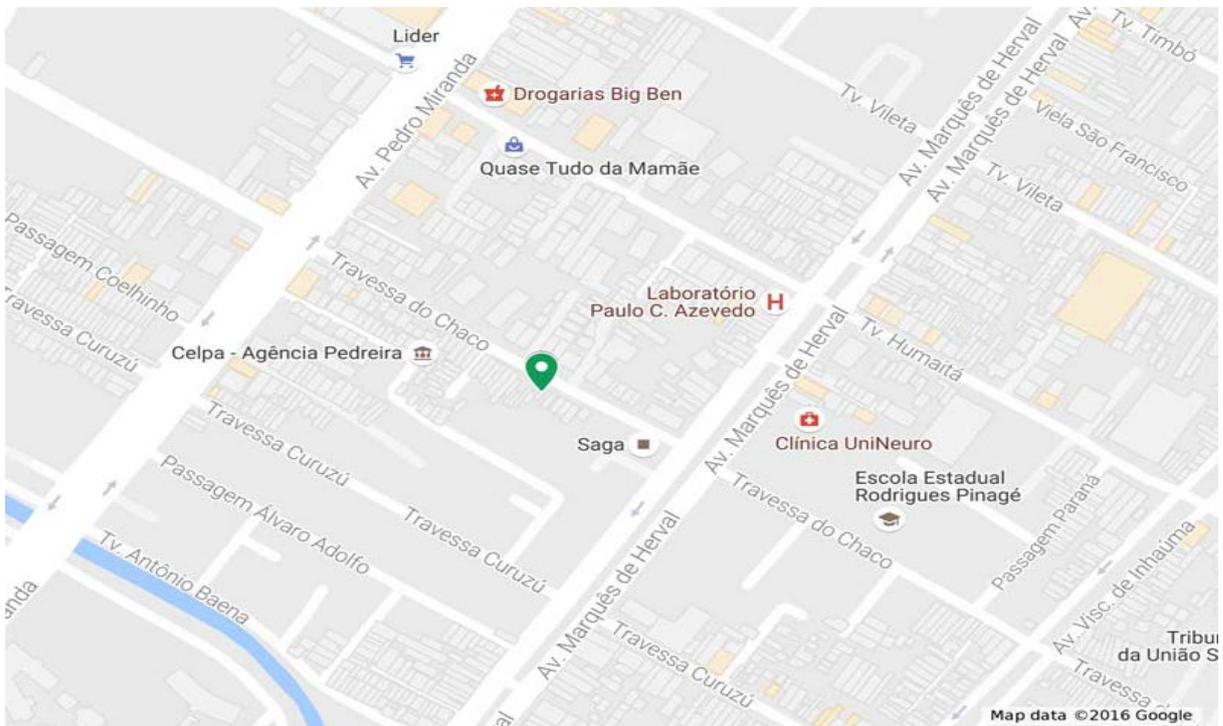


Fonte: <http://somostodosedmilson.blogspot.com.br/2011/09/quem-sabe-faz-hora-aldeia-cabana-de.html> Acessado em 21 de out. de 2016

A ligação com o samba e a tradição do Carnaval ainda hoje é muito presente no bairro, mas não só de festas momescas se divertiam a/os pedreirenses de outrora, os clubes e sedes que promoviam bailes, festas e apresentações de vários grupos populares. Atualmente são raros estes clubes nos bairros um deles que resiste ainda é a Sociedade Beneficente Clube Alegria fundada na década de 1930 em funcionamento ainda hoje. Outra referência importante foi o Cine Paraíso, inaugurado em 1950 que possuía uma lotação para 1200 pessoas. O cinema possuía também um palco para apresentações de grupos de Pássaros Juninos e era um local frequentado por intelectuais, universitários e população em geral, enfim um local de efervescência cultural⁹¹. Para completar esta diversidade e profusão de expressões da cultura popular, encontravam-se também os grupos de manifestações tradicionais, como bois-bumbás, cordões de pássaros e bichos e pastorinha. Muitos grupos não existem mais e foram encerrando suas atividades por motivos diversos e a população já não demonstra o mesmo interesse como em décadas passadas, embora ainda seja possível encontrar quem resista e mantenha sua atividade. Como é o caso do Pássaro Junino Papagaio Real cuja sede é na Travessa do Chaco, 780 e coordenado pela Mestreira Maria Isabel da Silva, conforme mapa abaixo.

⁹¹ Há raros materiais de pesquisa sobre o bairro da Pedreira, as informações aqui apresentadas foram encontradas nos seguintes sítios: <https://belemsemprebelem.wordpress.com/> e <http://belemantiga.blogspot.com.br/2014/10/cinema-saudades-do-cine-paraíso-quando.html> Acessados em 21 out. e 2016.

Figura 09 – Localização do Pássaro Junino Papagaio Real



Fonte: Google maps 2016

Isabel é moradora da Pedreira desde tenra idade, seu pai comprou uma casa pequena de barro e palha que foi sendo modificada com o passar do tempo, assim como o bairro também⁹². Dada o envolvimento da comunidade com as várias expressões da cultura popular difundidas na Pedreira, Isabel não teve problemas em ter brincantes para participar de seu primeiro grupo que foi a Quadrilha Flor da Primavera, onde ela contava com um número expressivo de crianças que adoravam os festejos juninos. O grupo esteve em atividade por 23 anos sendo encerrada quando o pai de Isabel adoeceu e ela precisou dedicar cuidados a ele. Com o falecimento do seu pai, Isabel entrou para uma trupe de teatro, onde adquiriu experiência como atriz se apresentando em vários teatros em Belém. Com o falecimento do diretor da trupe, Isabel cessou suas atividades como atriz, mas as amizades e reconhecimento das pessoas do meio artístico permaneceram. Esta experiência ampliou o conhecimento de Isabel sobre as técnicas de interpretação e revelou mais um talento, o da composição musical. E com conhecimento e experiência nestas expressões artísticas Isabel agregou mais brincantes quando assumiu a coordenação do Pássaro Junino Papagaio Real, a vizinhança participava ativamente e com número expressivo de integrantes, conforme ela me relatou.

⁹² A entrevista com Isabel foi realizada na casa dela no dia 25 de abril de 2015.

- Aí eu peguei juntei o pessoal daqui, aí eu botava, aí saía aqui o Rafael, a Rafaely irmã dele. Saía o Diego, saía dois Diego aqui comigo. Dois Diego! Saía o a a a a...como é que se diz (pausa silêncio). A Rose! A Rose, a a tem aquela outra menina loura de olhos azuis que ficou muitos anos aqui [...] saía ela de lá saía o primo dela que é até viado (ela sussurra pra mim neste momento) ... a Tinha! a Tinha! E saía o Diego, o nome dele é Diego esse que eu dizia que tinha dois Diego. Chamavam Juca pra ele. Saía também uma pequena animada! Que era ela matuta a a a como que é? a Josy, tinha duas Josy aqui. Era bacana! Tinha bastante gente. Saí uma vez com quase 60 pessoas! Ficava cheio aqui na porta. “Ei Isabel! Ei Isabel!” (imitando a voz de brincantes)

Percebemos pelo relato acima o quanto as pessoas eram interessadas em participar do grupo coordenado por Isabel, havia um forte envolvimento da comunidade, principalmente de jovens e adolescentes. E eu pude perceber o reconhecimento que a comunidade tem por Isabel, pois durante a entrevista sempre passava alguém acenando pra ela, dando um “Oi Isabel!”. Ela me olhava e dizia “Já foi brincante meu” confirmando a relação de amizade e carinho com a comunidade. A maioria dos antigos brincantes já não tem a disponibilidade dos tempos de juventude, pois assumiram responsabilidades como família e emprego que os ocupam integralmente. Isabel me disse que a/os jovens e adolescentes que moram nas proximidades não possuem interesse e ela tem que sair convidar de casa em casa para participarem, o que a tem deixado bem entristecida e preocupada. Para não deixar as atividades do Papagaio Real se encerrar, a Mestra Iracema Oliveira pediu para um brincante do Tucano a ajudar Isabel o que possibilitou as apresentações do grupo em 2015. Neste ano de 2016, Isabel recebeu uma ajuda importante que foi de um rapaz que coordena um grupo de teatro popular numa escola pública estadual no bairro da Pedreira. Ele entrou em contato com Isabel e convidou a/os docentes das oficinas para participarem das atividades do Papagaio Real no ano de 2016 e realizaram as primeiras apresentações fruto desta parceria. Esta ajuda animou muito Isabel e trouxe de volta um pouco daquela motivação de tempos passados típica das festas juninas. Mais uma vez percebi que a ligação com a comunidade é importante na manutenção das atividades dos grupos de cultura popular e no caso de Isabel, sua experiência, talento e carisma foram fundamentais para atrair até hoje brincantes para seu grupo.

3.2.4 Bairro de Icoaraci

Agora vamos nos distanciar um pouco do centro de Belém e percorrer aproximadamente 17 km até chegar ao distrito de Icoaraci, onde se encontra a famosa “Vila Sorriso”. De acordo

com a pesquisa do geógrafo Benjamim Dias (2007), as origens históricas de Icoaraci são marcadas desde o século XVIII a partir da primeira investida do governo provincial, como local estratégico em relação à cidade de Belém. Na sua tese sobre o processo de ocupação e urbanização de Icoaraci, Dias divide o mesmo em *quatro fases*. A *primeira fase* inicia no século XVIII com a doação de terras que iriam se constituir em fazendas no século XIX, que posteriormente foram vendidas para a construção de um leprosário que seria o embrião do povoado. A *segunda fase* ocorre na segunda metade do século XIX quando se eleva ao *status* de Vila, denominada de Vila do Pinheiro. A partir da década de 1950, a Vila é transformada em Distrito do Município de Belém e se inicia os primeiros investimentos econômicos com a instalação de indústrias locais e comércio para atender a população do distrito e entorno. Neste momento, um número expressivo de moradores migrou para o bairro em busca de oportunidades de trabalho, estimulado por estas atividades econômicas. A *terceira fase* vai da década de 1950 a 1970 quando a Vila do Pinheiro é integrada à cidade de Belém, como Distrito o qual recebe o nome de Icoaraci e tem seu espaço urbano redefinido. Dias (2007) marca esta fase com um forte desenvolvimento de uma indústria de base tradicional tendo como produto o beneficiamento de matéria prima de produtos regionais. Tal desenvolvimento vai estimular a anexação de espaços de feição mais rural, fortalecendo o centro urbano e expandindo o crescimento demográfico. A *quarta fase* iniciou na década de 1970 e se estende até os dias atuais, quando houve maior intervenção do Estado por meio de projetos e políticas desenvolvimentistas que trouxeram consequências diversas na modificação do Distrito, principalmente aquelas referentes às alterações ambientais.

As modificações mais recentes correspondem à criação de novos bairros no entorno de Icoaraci e com isso o aumento populacional na área, aumento este que não foi acompanhado pelo desenvolvimento dos equipamentos públicos de uso coletivo para atender estes moradores, muitos dos quais vivem em situações difíceis, como aponta o geógrafo.

A falta de infraestrutura se manifesta pelo não investimento de políticas sociais capazes de garantir melhor atendimento, como da saúde, educação, saneamento, transporte entre outras, sendo que a maioria de sua população, ao necessitar de melhores serviços, tem que se deslocar a Belém. Ademais, apesar das indústrias empregarem grande número de operários, elas não são suficientes para absorver a grande massa de trabalhadores locais que se veem obrigados a procurar Belém, mercados que sejam capazes de absorvê-los e vice-versa, por isso, contribuem para sobrecarregar o sistema de transporte coletivo bastante precário e deficitário (DIAS, 2007, p. 131).

Percebemos pelo texto acima, que o distrito de Icoaraci sofre dos mesmos problemas que afligem alguns bairros em Belém, como já relatei anteriormente. A diferença entre eles é

que este Distrito tem sofrido um maior impacto ambiental em virtude da sua localização geográfica que estimulou um mercado de exploração da natureza, mas sem considerar as consequências drásticas para o meio-ambiente natural e humano. E para muitas famílias que migraram do interior para Icoaraci em busca de uma vida melhor acabam se deparando com condições precárias de sobrevivência. Um exemplo de tal situação é das famílias que vivem de pesca artesanal, pois não conseguem se inserir nas empresas de pesca industrial e têm que lidar com um mercado que não pode competir. Com a falta de recursos estas famílias moram o mais próximo possível dos rios em moradias desconfortáveis, sem saneamento básico, limpeza das ruas, coleta de lixo dada a dificuldade de acesso às residências. De acordo com a pesquisa da antropóloga Kirla Anderson (2007), sobre a participação de homens e mulheres na manutenção das suas famílias em comunidades de pescadores em Icoaraci, ela relata que apesar destas pessoas disporem dos equipamentos urbanos de uso coletivo, o acesso e o serviço oferecido por eles não são suficientes para uma melhor qualidade de vida. Percebemos pelas pesquisas de Dias e Anderson que o desenvolvimento urbano pela qual passou o distrito de Icoaraci nas últimas quatro décadas modificou sua paisagem urbana, que com base num discurso desenvolvimentista trouxe problemas de diversas ordens a sua população. E como nos informam as pesquisas citadas, as pessoas de menor poder aquisitivo sofrem de maneira mais intensa frente a estas dificuldades urbanas. Como podemos observar na figura abaixo

Figura 10 - Entrada principal de uma comunidade de pescadores



Figura 11 – Casas em madeira numa comunidade em Icoaraci

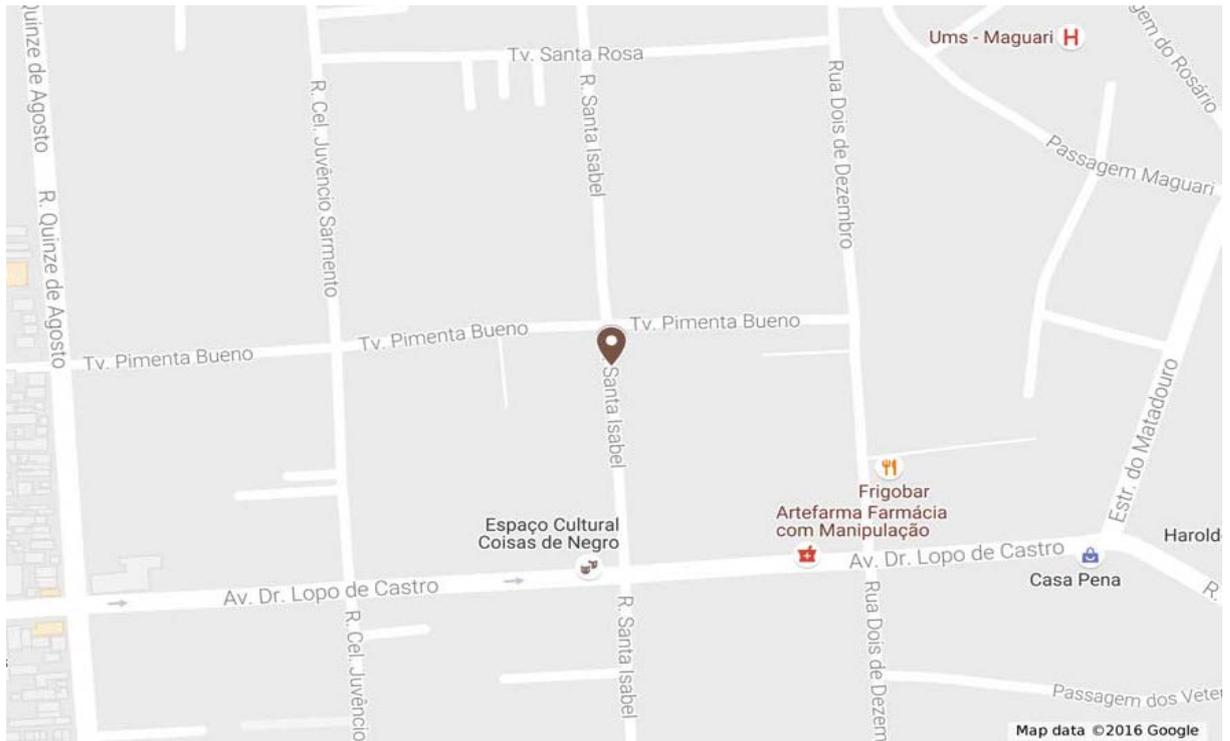


Fonte: <http://www.diarioonline.com.br:81/noticias/para/noticia-379055-zenaldo-quer-expulsar-moradores-de-icoaraci.html> Acessado em 29 out. 2016-10-29

O Distrito de Icoaraci é composto por nove bairros tais como: Águas Negras; Agulha, Campina de Icoaraci; Cruzeiro; Maracacuera; Paracuri; Parque Guajará; Ponta Grossa e Tenoné (para melhor visualização ver ANEXO E). Sua população totaliza em 167.035 habitantes, sendo a maioria de mulheres 85.626 de acordo com o Anuário de Belém de 2011. Com um pouco mais de 10% do total populacional da cidade de Belém, percebemos pelos dados acima que o distrito de Icoaraci é densamente povoado, além de se estender por uma área extensa que tem como limites a Baía do Guajará e o Rio Maguari. Apesar da implantação de indústrias de beneficiamento de matérias-primas regionais, ampliação do comércio, atrativo turístico e implantação de projetos governamentais tais iniciativas não foram suficientes para garantir melhorias de vida para a maioria da população, principalmente as pessoas com baixo poder aquisitivo que foram sendo empurradas para as áreas menos valorizadas invadindo mananciais e margens de rios e igarapés.

Com estas informações em mente sobre a história de Icoaraci e seus problemas sócios ambientais que ainda marcam as reivindicações de sua população convido vocês a me seguirem para o bairro do Cruzeiro, onde está localizada a sede do Cordão de Bicho Oncinha na Rua Santa Izabel, 615 que é também a residência da Mestra Bernadete Lourdes Bonifácio. Qualquer dúvida para não errar o caminho verifique o mapa abaixo, mas também pode perguntar onde mora Dona Lourdes da Oncinha.

Figura 12 – Localização do grupo Cordão de Bicho Oncinha



Fonte: Google maps 2016

O bairro do Cruzeiro é um dos mais antigos de Icoaraci tendo como principal atrativo a orla e a praia de mesmo nome. Estes locais tem um forte apelo turístico e recebem visitantes de Belém e outras cidades que buscam conhecer as paisagens fluviais amazônicas, o artesanato local vendido na feirinha na orla, tomar água de coco geladinha além de experimentar pratos deliciosos da culinária paraense nos diversos restaurantes espalhados pelo local. Este espaço apresenta intensa movimentação de pessoas em busca de diversão e lazer, como se pode observar na figura abaixo:

Figura 13 – Imagem da orla de Icoaraci



Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=343411> Acessado em 31 de out. 2016

Além das atrações proporcionadas pela orla e sua paisagem natural, Icoaraci conta com vários grupos de cultura popular como bois-bumbás, cordões de pássaros e bichos, carimbó, quadrilhas juninas e artesanato ceramista que fazem do distrito um local de grande profusão cultural⁹³. Nascida e criada no bairro, a Mestra Bernadete teve contato e envolvimento com a cultura popular desde a infância, quando os grupos se apresentavam na comunidade e no quintal da casa de sua família. Bernadete também tem experiência observando o grupo de Boi-bumbá Rosa Branca que pertencia a seu pai. Desta maneira, tanto ela quanto a sua família e comunidade tinham nos grupos de cultura popular sua diversão e lazer nas noites juninas.

E desta experiência a Mestra Bernadete foi estabelecendo sua relação com a comunidade por meio da participação de crianças, adolescentes e alguns adultos que integram os grupos Cordão da Oncinha e Boi-bumbá Vaquinha Mimosa⁹⁴. Para manter suas atividades ela conta com a ajuda principalmente das mães das crianças participantes e também de pessoas da vizinhança que contratam apresentações dos grupos oferecendo lanches ou até

⁹³ Mais informações sobre a diversidade cultural de Icoaraci ver: FIGUEIREDO, Sílvia Lima & TAVARES, Auda Pianni. *Mestres da Cultura*. Edufpa, Belém, 2006.

⁹⁴ Mestra Bernadete sendo subversiva trocou o boi pela Vaca, sendo o único grupo com esta representação na manifestação do boi-bumbá em Belém.

mesmo um pequeno cachê, embora grande parte das despesas sejam arcadas por Bernadete. Como podemos observar nas seguintes falas:

A dificuldade financeira até dá pra passar mana, dá! Isso a gente dá ajeita de um lado ajeita do outro, mas é um problema. Às vezes as mães a gente faz um bingo, faz um festival de cachorro quente, elas ajudam nessa parte. Porque às vezes a gente apronta um brincante e às vezes a mãe não tem condições de pregar nem um botão! A gente às vezes manda eles ficam agoniado pra querer levar. “Ai tia quero levar minha roupa”. Quando vem, porque tu não pregou? “Mamãe não tinha dinheiro pra comprar botão”. Ai em cima da hora a minha cunhada arranja a gente prega às vezes prega com a agulha noutra dia prega o botão e a gente vai levando⁹⁵.

Aquele senhor dali todos anos ele manda buscar! Todos anos a gente vai dançá lá. Ele dá o mingau e Aí dali da terceira rua já é o contrário a colega ela... ela convida os amigo e contrata a Oncinha, quando termina ela pega o chapéu e roda.[...] E a outra irmã dela também que mora lá no Fidélis todo anos ela manda ela contrata ônibus e manda buscar pra gente se apresentar na programação que ela faz lá. É muito bom!

Destes relatos depreendem-se as formas de ajuda que a Mestra Bernadete recebe das pessoas da comunidade. As mães das crianças que participam do grupo a auxiliam na promoção de eventos pra angariar fundos, já que recursos materiais ou dinheiro não são possíveis de dispor. Esta situação socioeconômica em que se encontram as mães dessas crianças eu pude constatar quando visitei pela primeira vez a casa de Bernadete. Quando ao caminhar pela rua pude perceber que estava adentrando numa comunidade de baixo poder aquisitivo, onde as casas de madeira revelavam o status social de quem morava ali. Além das casas, a rua apesar de asfaltada demonstrava o problema de limpeza e drenagem, pois vi focos de esgoto ao céu aberto em frente a algumas casas, sacos de lixo amontoados e fiquei imaginando como devia ficar a rua em dias de chuva, já que aquela parte era baixa topograficamente. Quando comentei com um amigo, morador de Icoaraci, que eu tinha visitado a sede da Oncinha, ele me questionou com espanto o que eu estava fazendo naquela área que é considerada perigosa por moradores locais. Esta observação do meu amigo reitera os dados apresentados pelas pesquisas de Benjamim Dias (2007) e Kirla Anderson (2007), já citados anteriormente, de que a população pobre foi sendo afastada das áreas mais valorizadas de Icoaraci e ocupando as áreas de baixada com infraestrutura deficitária gerando situações de vulnerabilidade e violência.

⁹⁵ A entrevista com Bernadete foi realizada no dia 25 de agosto de 2015 em sua casa em Icoaraci.

Observando a comunidade ao redor e escutando o relato da Mestra Bernadete eu pude perceber quanto as suas atividades são relevantes pra sua comunidade, posto que muitas mães vejam no grupo da Oncinha e da Vaquinha Mimosa a única opção de lazer e diversão para suas crianças. È claro que outras opções há, mas por medo da violência urbana, crianças e adolescentes tem como companhia a televisão o que limita sua convivência com outras formas de lazer. Mas, o reconhecimento de suas atividades também alcança pessoas das outras ruas que contratam os dois grupos durante o mês de junho oferecendo mingaus, lanches e até mesmo cachês, garantindo uma agenda ocupada de apresentações.

Bernadete tem uma rede de relações ampla e consolidada com sua comunidade, tendo seu trabalho reconhecido e apoiado pela mesma. Nos últimos anos ela tem lidado com o problema da falta de brincantes, pois os jovens e adolescentes estão mais interessados em quadrilhas juninas, festas noturnas. Outro problema com a qual a Mestra tem que lidar é a ausência de brincantes decorrente da conversão da/os mesma/os para as igrejas evangélicas, que a/os impedem de sair no grupo. Como ela reforça neste relato:

Eu fico triste porque eu já teve muitos brincantes bons sabes? Mas, os...as adolescentes nessa época agora já não querem mais este negócio de teatro. Eles querem esse negócio de quadrilha! Quadrilha! Aí eu perdi muitos brincantes. Ano passado foi três brincantes é... mudaram de religião, viraram evangélico e não conseguiram sair. E esse ano a gente fica perdido quando chega nessa época porque tem que ter aquela parte né? das comédia e tem que ter os textos e cada personagem tem um texto né? Aí ficava ruim porque tava faltando personagem e a gente ficava desesperado que até a minha filha entrou numa... tava faltando a minha filha entrou numa personagem.

A ajuda da família também é fundamental e ela tem na sua filha, netos, netas, a cunhada e o marido uma parceria consolidada para que Bernadete continue com a atividade dos seus grupos, embora ela não tenha garantia que quando falecer terá continuidade, pois seu filho já disse que quando ela morrer vão encerrar tudo, porque não terão paciência e força de vontade, pois reconhece que é um trabalho árduo. Mas, enquanto ela viver e tiver saúde para manter suas atividades, a comunidade pode contar com as apresentações do Cordão de Bicho da Oncinha e o Boi-bumbá Vaquinha Mimosa, pois Bernadete afirmou que gosta, adora e sua paixão é a cultura popular, que a motiva a colocar o grupo na rua, apesar das dificuldades. Seu compromisso com a cultura e com a ajuda e apoio de familiares e da vizinhança são elementos propulsores na atuação e contribuição da mestra Bernadete para a riqueza cultural da Vila Sorriso.

3.2.5 Ilha de Caratateua ou a popular Ilha do Outeiro

Agora sairemos da área continental de Belém e vamos para as ilhas, onde encontrei cinco das doze mestras abordadas nesta pesquisa, demonstrando a vitalidade da cultura popular neste local. Conforme eu informei no início deste capítulo, o município de Belém possui quatro ilhas, sendo uma delas a Ilha de Caratateua, mas popularmente conhecida como Outeiro⁹⁶. Para chegar à ilha você deve percorrer uma distância de aproximadamente 25 km partindo do centro da cidade e seguindo pela Rodovia Augusto Montenegro. A ilha do Outeiro que também corresponde ao Distrito Administrativo do Outeiro (DAOOUT) é formada por sete bairros são eles: Água Boa, Brasília, Itaiteua, São João do Outeiro, Fama, Tucumaeira e Fidelis, estes três últimos com origem em comunidades rurais⁹⁷. A ilha do Outeiro possui uma população total de aproximadamente 90.000 habitantes, sendo que a mesma aumenta para até 140.000 no mês de julho. Para melhor visualização da ilha verifique o mapa no Anexo F.

Na sua pesquisa de mestrado, a professora Heliana de Bittencourt (2013) nos informa que a colonização da ilha de Outeiro tem início no século XVIII com a concessão de terras por meio das Cartas de Sesmarias. Ao final do século XIX foi criada pelo governo a Colônia de Outeiro ou Núcleo de Colonização que tinha a função de receber imigrantes que iriam trabalhar na agricultura e abastecer a capital. Desta maneira, foram doados 14 lotes para assentar 12 famílias que plantavam e vendiam seus produtos agrícolas na cidade. Neste processo de colonização e povoamento da ilha, duas obras foram importantes: a criação do Instituto Orfanológico do Pará em 1906, pelo então intendente Antônio Lemos e a criação do Patronato Agrícola Manoel Barata ou Escola Agrícola em 1921.

Antes de continuarmos a falar sobre características da ilha, eu gostaria de chamar a atenção sobre a origem dos nomes, já que ela possui duas designações. O nome oficial de Caratateua significa “Terra das grandes batatas” ou “Lugar das muitas batatas”, pois o lugar possuía muitas plantações de batata doce. Já o nome Outeiro significa “pequenos morros”

⁹⁶ O nome oficial nos documentos municipais é Ilha de Caratateua o nome Outeiro é como os moradores da ilha e de Belém se referem a ela, tão popular e difundida que até os ônibus que circulam por lá tem o nome Outeiro. Desta maneira, vou me referir ao nome que é referendado pela população.

⁹⁷ De acordo com informações do sítio <http://portalcaratateuadenoticias.com.br/conheca-a-ilha/> além dos bairros já citados no texto, percebi a existência de mais um bairro chamado Água Cristalina, mas que ainda não consta no portal da Prefeitura de Belém.

devido às elevações de morros que ficam em frente à ilha nas praias. Estas últimas são as principais atrações de Outeiro que atraem centenas de pessoas durante as férias de verão em julho devido à proximidade de Belém. As praias da ilha são: Praia Grande, do Amor; do Redentor; dos Artistas; Escadinha; Ponta do Barro Branco, Queral e duas com acesso somente por embarcações como as do Francês e Santa Cruz. E para completar os atrativos turísticos a ilha conta com balneários formados por igarapés são eles: Paraíso dos Reis, Curuperé, Sítio de Maré e do Zecão. Em Outeiro a diversão é garantida para toda a família nos dias quentes de verão, como ilustrado abaixo.

Figura 14 – Banhistas na Praia Grande em Outeiro



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/08/perto-de-belem-outeiro-e-um-dos-destinos-mais-acessiveis-do-verao.html> Acessado em 05 nov. 2016.

A figura acima demonstra o grande número de veranistas que procuram a Praia Grande, que é uma das mais frequentadas da ilha e possui infraestrutura com barracas que vendem comidas, bebidas, casas de show e festas de aparelhagens⁹⁸ que animam a/os veranistas nos dias de sol. Para economizar muitas famílias levam de casa suas refeições e bebidas fazendo piqueniques, esta prática bastante difundida já que a maioria é de pessoas de baixa renda

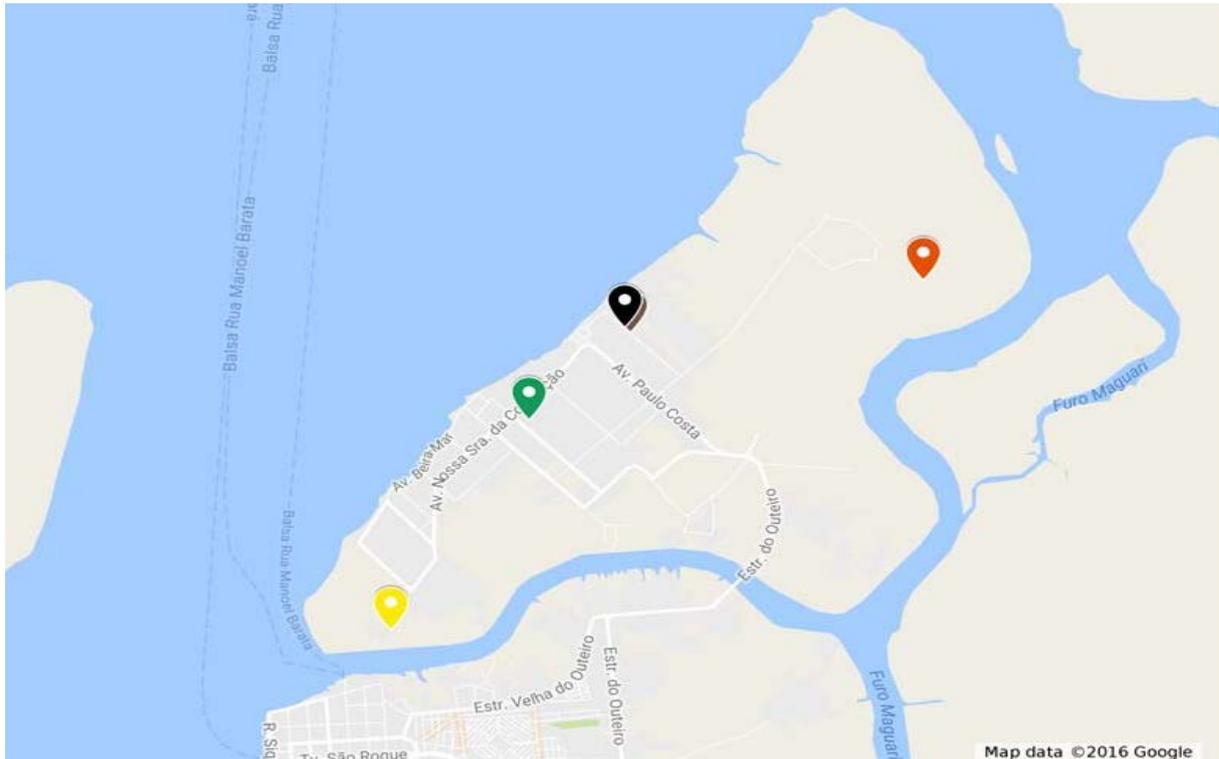
⁹⁸ De acordo com o antropólogo Maurício da Costa “A definição mais simples que se pode apresentar para a aparelhagem é a que considera sua função: um equipamento de som autônomo que faz a sonorização de diversas festas, principalmente nas várias casas de brega de Belém” (2009, p.79) mais informações ver: COSTA, Antônio Maurício Dias Da. *Festa na cidade: O Circuito bregueiro de Belém no Pará*. 2 ed. Belém, EDUEPA, 2009.

geralmente moradores de bairros populares em Belém, que tem nesta praia sua diversão e lazer como opção mais em conta.

Este cenário de veraneio e o grande contingente de pessoas que afluem pra Outeiro ocorre no mês de julho, fora do período das férias o cotidiano da/os moradora/es é tranquilo. A ilha dispõe de todos os equipamentos de uso coletivo como escolas, postos de saúde, delegacia, restaurantes, área comercial diversificada, feiras, igrejas. As ruas principais são asfaltadas com iluminação pública, alguns locais dispõem de saneamento básico e água potável, embora não seja uma realidade na totalidade da ilha. As construções das casas no geral são de alvenaria com terrenos que comportam quintais com árvores frutíferas e jardins dando uma feição rural com as vantagens de um centro urbano e as desvantagens também.

Na ilha de Outeiro encontram-se como opções de lazer as praias, casas de show e festas de aparelhagem, atividades culturais proporcionadas pelos grupos de bois-bumbás, cordões de pássaros e bichos, quadrilhas juninas, além das festas religiosas que envolvem moradores locais e de Belém como a procissão de Nossa Senhora da Conceição e a Festa de Iemanjá. Estas opções de entretenimento e cultura são importantes para a população, pois demonstram as táticas de resistência cultural e sociabilidade estabelecidas pelas pessoas. A ausência de alguns espaços públicos para o lazer e esporte como praças e quadras poliesportivas não impede a utilização de outros espaços de entretenimento pela população. Na ilha de Outeiro eu pude conhecer cinco Mestras que lideram seus grupos de Cordão de Pássaro e contribuem de maneira ativa para o cenário cultural local. Os grupos encontrados estão espalhados pela ilha, conforme vocês podem verificar na figura abaixo.

Figura 15 – Localização dos grupos da ilha do Outeiro



Fonte: Google maps 2016

Devido à falta de fontes documentais específicos sobre os bairros do Outeiro, eu irei mudar um pouco a apresentação dos locais onde estão os grupos pesquisados informando a partir do que eu pude verificar quando fui a campo acrescentado das informações fornecidas pelas mestras nas entrevistas que realizei com elas.

3.2.5.1 Comunidade do Fama

A comunidade do Fama fica na estrada de mesmo nome tendo seu processo de povoamento iniciado há aproximadamente quarenta anos atrás por famílias de pescadores locais e provenientes do interior que se instalaram em busca de melhores condições de vida. O Fama, como é conhecido popularmente é considerada uma área rural do Outeiro ainda hoje, não possuindo o *status* de bairro, mas que tem adquirido benfeitorias providenciadas pela gestão municipal. Atualmente, a comunidade conta com a pavimentação de sua via principal que é a Estrada do Fama, uma unidade de saúde da família e uma unidade pedagógica municipal de ensino fundamental e no futuro, a possibilidade do transporte coletivo circular

pelo bairro, facilitando o acesso das pessoas⁹⁹. Estas obras foram conquistadas a partir das reivindicações de moradoras e moradores mobilizada/os pela Associação dos Moradores da Comunidade do Fama. Esta fundada pelo senhor Ismaelino Carvalho, pai de Ângela Carvalho, uma das Mestras contempladas nesta pesquisa.

Quando eu fui visitar Mestre Ângela para entrevistá-la eu pude vivenciar as dificuldades de locomoção das pessoas dali, pois não há transporte público e quem mora no fim da comunidade tem que percorrer cerca de 6 km de distância como foi o meu caso para chegar até a casa da Mestre¹⁰⁰. No início da estrada tem um ponto de mototáxis que fazem o transporte da população, chamei um mototaxista que a conhecia e sabia me levar até a sua casa. No caminho vi que a obra de pavimentação estava em andamento, mas a estrada ainda estava em terra batida. Eu pude perceber no caminho que estava adentrando um ambiente mais rural, com uma feição interiorana, as casas simples de alvenaria com terrenos amplos com árvores frutíferas, criação de aves e jardins com cercas de madeira. Observando esta paisagem bucólica enquanto percorria o caminho eu pude também perceber alguns problemas ali, como casas de madeira construídas de forma improvisada, alguns terrenos que pareciam invadidos, enfim algumas informações que eu pude perceber na paisagem e que indicavam a condição socioeconômica de parte daquela população, confirmada nesta fala da própria Ângela.

A gente ... tem muita gente na beira do rio. Muita gente assim ... hoje trabalhar aqui na nossa comunidade é um desafio muito grande.[...] No ensaio você tem que tá com alimento pras crianças né? ... porque tem muitos que vem vêm se nada. E aqui é uma comunidade ... embaixo (respira fundo e dá um sorriso sem graça) embaixo da pobreza.

Apesar de terem como fonte de renda o açaí e a pesca, esta última não tem gerado recursos suficientes para os pescadores manterem suas famílias devido à pesca predatória realizada pelos novos moradores que utilizam redes de arrastão e impedem o crescimento e a reprodução de peixes e camarões. Com o crescimento da população na comunidade as pessoas têm explorado mais os recursos naturais que já não tem sido suficiente. E diante desta conjuntura a qualidade de vida desta população tem piorado, pois já nem têm disponível na natureza os recursos nem para sua própria alimentação. E quem mais sofre com esta situação são as crianças que ficam sem acesso a uma alimentação adequada, tem sua saúde

⁹⁹ Para conhecer e visualizar as obras de melhoria ocorrida no bairro ver: <http://www.agenciabelem.com.br/Noticia/134824/moradores-da-estrada-do-fama-em-outeiro-comemoram-chegada-do-asfalto> Acessado em 10 nov. 2016.

¹⁰⁰ A entrevista foi realizada na casa da mestra Ângela Carvalho no dia 13 de agosto de 2016.

prejudicada, e ainda falta acesso à educação e variadas formas de lazer. Como moradora do Fama desde que nasceu a mestra Ângela tem forte envolvimento com a comunidade e tem acompanhado as mudanças com objetivo de valorizar a vida comunitária e as pessoas que lá vivem.

Neste sentido, ela é reconhecida na comunidade pelo trabalho que vêm realizando desde que foi presidente do Centro Comunitário do Fama promovendo ações e atividades culturais para as crianças a exemplo da comemoração de datas festivas como Páscoa, Dia das Crianças e Natal. Entre outras atividades como festividade de São Pedro e o festival do Açaí que já ocorre há oito anos. Estas atividades estão ligadas a outras ações que ela realiza junto à comunidade por meio também de projetos sociais sendo impelidas pela melhoria de vida da vizinhança que tem apoiado e reconhecido a pessoa de Mestra Ângela, como a própria me confirmou neste relato.

Eu dou valor na minha comunidade, não dou valor a governo não! Pra mim o governo tá aí olha! (fazendo gesto de desprezo com as mãos). Tanto faz eu quero valorizar a minha comunidade porque essa sim me reconhece. Aqui não tem um moleque desse que seja malcriado comigo. O moleque me chama até de vó. É... tem uns que me chamam de vó sabe? “Ei vovó, ei vovó!” (imitando a fala das crianças). Ei menino, pára com isso que não tenho idade pra ser neto, ter neto! Sabe? O moleque me reconhece não tem um moleque aqui que me manda eu.. ir pra longe, não tem sabe? Por causa dessa vivência né? Da gente tá e tal... E o governo não reconhece o nosso próprio grupo.

Lendo o relato acima, você percebe a estima que a Mestra tem pela sua comunidade e a recíproca é verdadeira, no sentido que as pessoas se unem em prol das melhorias para seu local de moradia, já que é uma comunidade que apresenta muitos obstáculos e que apesar de alguns avanços ainda há muita dificuldade no acesso aos equipamentos públicos. Uma comunidade rural que tem que lidar com problemas provenientes de ocupações desordenadas, problemas ambientais, desemprego, falta de renda, violência do tráfico e todas as consequências advindas da situação de pobreza desta população. Desta maneira, o papel de liderança de Mestra Ângela dá coesão e fortalece esta comunidade no sentido de estimular seus saberes culturais por meio das atividades do seu grupo além de fomentar outras atividades de lazer e integração da mesma.

3.2.5.2 *Bairro da Água Boa*

Saindo da Comunidade do Fama percorrendo uma distância de aproximadamente 6 km chegamos ao bairro da Água Boa local de acesso às praias mais procuradas pelos veranistas em Outeiro. Diferente do Fama, este bairro já conta com uma feição mais urbana com sua área de comércio bastante movimentada com pequenos mercados, lojas de confecções, lojas material de construção, bares, restaurantes todos dispostos de um lado e outros de vias pavimentadas onde trafegam meios de transporte, como ônibus e mototáxis, facilitando o acesso da população a outras partes da ilha e a Belém. Embora o bairro da Água Boa seja menor em comparação aos demais, ele tem sua área mais restrita a entrada das praias, talvez por este motivo tenha uma atividade comercial tão diversificada e sua via de acesso pavimentada, além de contar com uma escola municipal de ensino fundamental.

Neste bairro encontrei duas mestras que residem próximas uma da outra. Uma delas foi Jurema Tertuliana do Boi-bumbá Brilha Noite e a outra Iara Coutinho do Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa. Não pude entrevistar as duas Mestras no mesmo dia devido à indisponibilidade de horário da Iara que eu entrevistei dois dias depois de Jurema¹⁰¹. Não foi difícil encontrar as residências das Mestras, pois eu já conhecia a área desde os tempos de adolescência quando ia ao Outeiro curtir as praias com minha família. O local de moradia das Mestras fica próximo ao estacionamento da Água Boa que é uma área espaçosa, mas pouco utilizada pela administração pública o que reduz o local a uma área subutilizada. Esta situação revela um dos problemas do bairro e da ilha em geral que é a de outros espaços de lazer, como praças e quadras poliesportivas. Apesar de ser um balneário, para uma grande parte da população, as praias são locais de trabalho, principalmente no período do veraneio. Diante desta situação, a população de crianças e adolescentes possui ao seu dispor opções de lazer e entretenimento limitadas, assim como atividades culturais. E neste aspecto, os grupos de cultura popular têm função importante para a difusão e manutenção das manifestações artísticas populares, além da valorização das pessoas e de suas práticas culturais.

No sentido de fortalecer as práticas culturais da ilha de Outeiro é que as mestras Jurema e Iara promovem por meio dos seus grupos as atividades voltadas para as manifestações tradicionais paraenses. E ainda oferecem a crianças e adolescentes uma oportunidade de aprendizado e vivência com as práticas do boi-bumbá e cordão de pássaro por meio dos seus

¹⁰¹ Realizei entrevista com a mestra Jurema no dia 15 de julho de 2015 na sua casa. E no dia 17 de julho entrevistei a mestra Iara na casa de sua mãe.

grupos entre outras atividades de lazer e educação que promovem ao longo do ano no bairro. A preocupação com as crianças da comunidade são reveladas nesta fala da mestra Jurema.

Como te falei a gente sai da quadra e já fica o rest... esses dias eu já tô pensando no que eu vou fazer como é que vai ser eles estão de férias. Eles estão de férias vão voltar só em agosto. Tá, mas mesmo assim fica uma semente sabe? Na mente da criança que todo tempo eles não deixam de comparecer. Eles estão sempre aqui. “Ei tia tem alguma coisa? Tem apresentação?” (imitando a fala das crianças). Aí eu já vou arrumo uma professora gente já dá aula de reforço, você entendeu? Tá, pra segurar as crianças aqui, como você disse tá a situação tá meio ruinzinha aqui na nossa ilha, mas isso não é só da ilha! É que vem você entendeu? E aí nossa preocupação com as nossas crianças. Nossa a gente tá aqui lidando com as nossas crianças aqui a..., nós somos um tipo uns gav... umas gaviões porque nós é mulher. Gaviões ali protegendo as nossas crianças ali dos gaviões que tão lá fora querendo... pegar as nossas crianças, por isso estamos de olho, entendeu?

A ilha têm enfrentado problemas sérios relacionados ao tráfico de drogas e prostituição infantis sendo crianças e adolescentes aliciadas para tais práticas criminosas. Diante da situação de fragilidade social de muitas famílias e da necessidade material a/os jovens são atraídos para a criminalidade, sem perspectiva de uma vida diferenciada deste “fatalismo” que tem acompanhado a juventude negra e pobre das periferias de Belém e se estendido ao Outeiro também. Tais atividades desenvolvidas pela Mestra Jurema também têm como objetivo ajudar as famílias na educação destas crianças e adolescentes, já que as mesmas não contam com projetos ou ações governamentais neste sentido. Mesmo com algumas restrições e as dificuldades encontradas pela Mestra na expansão de suas atividades, ela tem o apoio e reconhecimento da sua comunidade no sentido de dar continuidade às suas ações culturais e educativas, como a mesma enfatiza nos trechos abaixo.

Ah, meus pais? Ah, nossa mana! Aonde eu (ri)... aonde eu passo aonde eu chego quando eu vou lá, porque a gente fica nesse...terminou a quadra né? Tamos de férias, tá, aí passa aquelas coisas às vezes uns vem pra aula de reforço tudinho. Quando eu consigo uma professora, tá? Porque é aquela coisa, nós não tem condições minha filha de pagar. Assim, olha entendeu? [...]. Quando chega próximo da época da junina, com dois três meses, aí eu vou chegando. Porque fica aquilo...é uma ilha então o tempo todo a gente tá se encontrando. Sabe? Uma ilha o tempo todo a gente tá se encontrando. “Ei Jurema pra cá! ei fulano pra acolá!” (imitando a fala das pessoas). Tá. Tá chegando o dia, tá se aproximando. “E aí, vai ter esse ano?”. Claro que vai (responde). Enquanto Deus me der vida e saúde, a gente vai

continuar com o projeto até meu último dia, que eu espero deixar uma pessoa pra continuar, fazer a continuação desse trabalho. [...] Eu passo o dia todo só conversando com os pais, mana é tanto cafezinho que eu vou te dizer (sorrindo). Cafezinho e... por incrível que pareça as mães ficam tão felizes porque elas dizem assim “Poxa Dona Jurema eu tô trabalhando”. Graças a Deus que eu agradeço a Deus quando os pais estão trabalhando. “Eu tô trabalhando e não tenho onde deixar meus filhos, já vai começar?” Quer dizer que eles já ficam naquela expectativa de começar os ensaios que é pra crianças virem pra cá, porque se eu for deixar é todo dia.

A relação estabelecida entre a Mestre Jurema e a comunidade é muito similar a da mestra Iara do Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa. As duas tem como foco a manutenção de manifestações tradicionais como tática para afastar crianças e adolescentes de situações de risco como eu já relatei anteriormente. Para além destes objetivos de caráter mais social, educativo e cultural eu pude perceber também que há um envolvimento emocional e de carinho com as pessoas do local, principalmente com a/os jovens, como podemos observar na fala de Iara.

Aqui dentro do grupo eles têm uma harmonia o que eles não têm lá fora, eles não são discriminados como eles são lá fora. Então isso tudo trás pra dentro do Pássaro crianças que estão na área de risco. Eu tenho aqui quatro, mas que aqui dentro do Pássaro são um amor, não parece aquelas pessoas revoltadas que são lá fora. Dentro do Pássaro elas são pessoas! Lá fora eles dizem que são tratados como bichos, eles dizem. E aqui dentro não, aqui eles se sentem numa família. Isso que eu acho isso, isso que me leva ainda a continuar com o Pássaro que é uma coisa que eu gosto de fazer, é resgatar, é ajudar crianças que estão precisando.

A atuação das Mestras Jurema e Iara tem o reconhecimento da comunidade não só pelos seus grupos de cultura, mas também com a participação política por meio de associação de moradores como espaço comunitário de reivindicações junto ao poder público para melhorias no bairro. Moradoras da ilha de longa data e apaixonadas pela cultura popular, conforme me confessaram estas duas Mestras demonstram por meio das atividades de seus grupos e da colaboração dada à comunidade, principalmente com as crianças e jovens o quão importante é sua contribuição musical, cultural, social e amorosa na sua vizinhança.

3.2.5.3 Bairro São João do Outeiro

Seguindo por uma distância de pouco mais de 1,5 km chegamos ao bairro de São João do Outeiro na Rua Tito Franco, 183 no Ninho do Colibri, sede do Cordão de Pássaro Colibri do Outeiro coordenado pela mestra Laurene Ataíde. O bairro é um dos mais importantes na ilha porque é nele que se encontra a sede da Administração Regional do Outeiro (AROUT), posto de saúde, delegacia, escolas municipais e estaduais, agência de correios, minimercados, restaurantes, lojas comerciais variadas e uma importante instituição no que se refere à educação. É neste local que se encontra a Fundação Centro de Referência e Educação Ambiental (FUMBOSQUE) que abrange a Escola Bosque Eidorfe Moreira de ensino fundamental e médio/técnico, a Casa Escola da Pesca e o Programa EcoMuseu da Amazônia, pra citar os de maior relevância para a/os habitantes da ilha¹⁰². Reunido aos equipamentos públicos citados, o bairro também dispõe de bares e casas de show que atraem moradora/es de outros bairros de Belém e Icoaraci e também são fonte de lazer e renda para a população local. Apesar de todo este aparato urbano, a paisagem do São João do Outeiro ainda tem aquela feição interiorana com as ruas principais pavimentadas e com iluminação pública, por onde transita o transporte coletivo da ilha e as ruas intermediárias de piçarra. A maioria das casas é simples construída em alvenaria dispostas em terrenos grandes com plantio de árvores frutíferas e delimitados por cercas de madeira. Minha ida até ao bairro foi tranquila pelo mesmo motivo que relatei a visita a Jurema e Iara, me valendo da experiência como veranista do Outeiro. Também eu contei com as instruções fornecidas por Laurene para chegar a sua casa, quando tive dúvidas perguntei as pessoas que passavam e cheguei até a Rua Tito Franco. Como não vi numeração nas casas me encontrei um pouco perdida e perguntei a uma moradora se ela conhecia a mestra Laurene, ela me informou e enfim achei a casa, ou neste caso, o ninho.

Num terreno grande e cercado por árvores frondosas está localizada a sede da Associação Folclórica e Cultural Colibri do Outeiro, onde mora a mestra Laurene Ataíde com sua família. A comunidade que circunda o grupo apresenta um perfil similar a da Água Boa com boa parte da população de jovens, adolescentes e crianças que tem na sede do “ninho” do Colibri uma opção de capacitação profissional, atividade cultural e de lazer. A Mestra Laurene tem um forte envolvimento com a/os moradores do bairro onde exerce um papel de liderança dada sua experiência com comunidades eclesiais de base e também na atuação

¹⁰² Para maiores informações sobre a FUMBOSQUE acessar o sítio <http://www.funbosque.com.br/>

política filiada ao Partido dos Trabalhadores reunindo e reivindicando junto às comunidades melhorias para os lugares onde morou como Icoaraci, Barcarena e agora Outeiro. Sobre esta vivência e sua escolha política você pode constatar no relato abaixo¹⁰³.

Tenho meu lado político né? E meu lado político sou sou já fui da executiva do meu partido do PT Belém, sou filiada, filiada, passei dez anos me decidindo se eu me filiava ou não. Estudei muito o meu partido pra poder me filiar. Até hoje eu não encontrei nenhum partido eu seja voltado para o social, que nem o partido dos trabalhadores por isso eu sou deste partido, não abro mão disso. Eu fui da executiva financeira dele, fui diretora financeira do PT Belém. Né? É quer dizer eu tenho reconhecimento dentro do meu partido né? Sou reconhecida e procuro ser fiel ao trabalho que faço. Não misturo as coisas, procuro muito claramente não fazer mistura entre essas coisas porque é muito complicado quando a gente mistura. Eu sou católica procuro ser praticante, procuro não misturar religião com a política, nem com o trabalho nem com o meu Pássaro, tudo são coisas distintas. Então, não tem porquê.

Pelo relato acima se percebe que a Mestre Laurene possui uma vasta e longa experiência na atuação política na cidade de Belém. Desta vivência, ela foi adquirindo conhecimento e reconhecimento das comunidades por onde passou. Atualmente como moradora de São João do Outeiro tem encontrado na sua comunidade, na AROUT e FUMBOSQUE parcerias para a manutenção das atividades do seu grupo e por meio dele também a aprovação de editais que tragam recursos materiais e formação para a/os brincantes que fazem parte da comunidade, como ela mesma reforça no seguinte relato.

A nossa esperança agora seria com Myriam Muniz¹⁰⁴ a esperança era que fosse debitado né? Que...seria agora em março a esperança é que fosse depositado em março porque dá outra vez foi... nós fomos aprovados no Miriam Muniz em 2011.2012 em março de 2012 foi depositado. Aí nos fizemos o guarda-roupa, nós preparamos tudo, foi uma maravilha. Agora nós já estamos em maio e ainda não saiu o recurso. Então a gente tá muito preocupado porque a gente tá contando com isso a gente tá aprovado mais em outro projeto que é da Oi Futuro¹⁰⁵. Que teria que ter sido depositado no início do mês de janeiro né? Até

¹⁰³ A entrevista com a mestra Laurene foi realizada no dia 04 de maio de 2015 em uma cafeteria no bairro de Nazaré em Belém.

¹⁰⁴ O Edital Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz que é uma concessão que tem como objetivo apoiar espetáculos teatrais na sua circulação e montagem. Mais informações ver em <http://www.funarte.gov.br/acessoinformacao/teatro-edital-premio-funarte-de-teatro-myriam-muniz/>

¹⁰⁵ A Oi Futuro é um instituto de caráter social que desenvolve e apoia projetos de caráter social, cultural e esportivo a partir da seleção em editais. O projeto que a que mestre Laurene se refere é do edital Seleção

agora não foi depositado, já foi prorrogado por mais três meses nós já vamos já... nosso projeto foi prorrogado pra março né? Pra poder dá um ano né? Mas já saímos do mês de abril, saímos do mês de abril entramos em maio e ainda não foi depositado também o recurso da Oi Futuro. Mas a Oi Futuro é um projeto para o Pássaro para os brincantes, mas não é um projeto para o Pássaro! não é pra mim confeccionar roupa do Pássaro, não é pra mim montar nada para o Pássaro. Ele é um projeto de formação para o grupo né? Porque é assim, eu lido com a política de editais. Na verdade eu fiz vários cursos de elaboração de projetos essas coisas todas eu... e já levei curso de elaboração de projetos lá. Já chamei toda a comunidade, nós somos um Ponto de Cultura que chama mesmo a comunidade pra vir né? Trabalhar com a gente, aprender com a gente.

A entrevista que realizei com Mestra Laurene me deixou muito surpresa pela sua habilidade e capacidade de gestão de projetos e das pessoas com objetivo de manter uma manifestação popular que é o Cordão de Pássaro, mas sem esquecer também da formação e necessidade das pessoas de sua comunidade, como a educação, saúde e lazer. Compromissos que ela assume por amor a cultura popular, ou como me disse “o Pássaro pra mim é uma cachaça”. Apesar dela não ingerir bebidas alcoólicas, como me informou, se sente inebriada com a manifestação e sente a necessidade em continuar lutando pela mesma que lhe proporciona alegrias e prazer. E ainda a ajuda a compartilhar com sua comunidade as benesses advindas de projetos culturais que ela submete a editais, como forma de valorizar e qualificar as pessoas.

2.2.5.4 Bairro da Brasília

E para finalizar nossa visita a Outeiro saímos de São João do Outeiro em direção ao bairro da Brasília percorrendo um pouco mais de 3,5km até chegarmos à casa da Mestra Valderez Carrera coordenadora do grupo Cordão de Pássaro Bigodinho da Brasília. O bairro da Brasília fica na ponta da ilha do Outeiro limitado pela Baía de Santo Antônio, onde fica a praia e o Rio Maguari. No bairro está situado o Terminal Portuário do Outeiro com função de receber cargas de exportação sob a administração da Companhia Docas do Pará. É um local de muitos loteamentos e áreas de invasão povoadas por uma população de baixa renda e que

está alijada dos projetos de desenvolvimento urbano geridos pela administração pública. E foi este cenário que pude observar quando fui visitar a Mestra Valdez Carrera, desci no ponto final do ônibus que faz o transporte para o bairro e fui andando ao longo da via principal que dá acesso ao Porto que citei acima, talvez por este motivo seja a única via pavimentada do bairro. Eu segui as indicações que a Mestra havia me fornecido, embora um pouco preocupada, pois não havia placas com indicação de nome da rua. Fui caminhando atenta até encontrar uma passagem cujo nome estava pintado numa placa improvisada. Encontrei uma rua de terra batida com casa simples e logo vi duas mulheres conversando e dois meninos brincando ao redor delas. Eu me aproximei e perguntei a elas se conheciam a Valdez do Pássaro Bigodinho e uma delas me disse que ela era sua sogra. Então ela me levou a uma casa pequena, de construção modesta tendo ao lado um terreno com árvores e ao redor outras casas também muito simples cercadas por muitos açazeiros numa ambientação que me lembrava do interior.

O bairro tem como atração a praia da Brasília bastante visitada por veranistas somente no mês de julho, situação similar às demais praias em Outeiro. Na sua via principal encontramos uma área comercial que atendem a demanda da população como pequenos mercados, panificadoras, casas de material de construção, restaurantes, armarinhos, bares, açougues, etc. Esta rede comercial supre algumas das necessidades da comunidade, mas no que se refere aos serviços públicos há uma falta daqueles essenciais para atender as pessoas que ali vivem, como escolas e postos de saúde, onde os mais próximos estão no bairro de São João do Outeiro. A comunidade também tem que lidar com o problema de limpeza e coleta regular de lixo, falta de projetos de saneamento básico e o persistente problema da violência urbana que neste local tem um índice de criminalidade elevado causado pelo tráfico de entorpecentes.

A comunidade onde está situado o grupo de Cordão de Pássaro Bigodinho da Brasília é formada por famílias muito pobres em condições difíceis, principalmente para o desenvolvimento das crianças que são numerosas neste local. Assim como as outras Mestras do Outeiro, Valdez tem o objetivo de desenvolver atividades com a juventude por ser o segmento mais vulnerável neste cenário de adversidade que tem se apresentado na ilha. No caso particular do grupo Bigodinho, ele é formado “*estrategicamente só com crianças [...] criança é mais obediente [...] é mais fácil de lidar*” como me justificou a Mestra Valdez que têm esta preferência na escolha da/os brincantes. E para desenvolver suas atividades ela conta com o apoio de algumas pessoas da comunidade que auxiliam na confecção dos figurinos e no

cuidado com as crianças nas saídas para apresentação. Mas, é uma ajuda esporádica já que não estão sempre com a Valderez, principalmente nos ensaios.

Como o grupo é composto somente por crianças esta circunstância requer um desdobramento maior da Mestra para reunir todas elas, já que muitas não moram próximo da sede do grupo e não possuem o apoio de parentes e responsáveis para levá-las. Esta intensa atividade você pode verificar no relato abaixo¹⁰⁶.

A gente vai de casa em casa pois nem sempre... a gente mora numa área de ... como é! de baixada, área de baixada tu já sabes né? A maioria das minhas crianças elas são filho de pai ou mãe que vivem à margem da sociedade entendeu? E a gente tem que ir lá conversar e dizer o que que a gente pretende. Aí eu vou buscar pro ensaio e vou deixar no ensaio. E assim vai.[...]Eu vou buscar.É porque são tudo neném não tem condição de andar.[...]. Não, nem todos moram, não. A maioria mora lá...daqui só moram uma, duas três. Aí eu vou buscar ali na ocupação na invasão ali, vou lá pra cima é uma trajetória o dia todinho (sorri) é. Vou buscar lá em cima, lá depois da três ruas depois do final da linha aí eu vou vou buscar venho ensaio tudo vou levar quando eu paro quando eu chego em casa com o último menino é meia noite.

Sobre a participação da/os responsáveis das crianças no grupo. Mestra Valderez relatou.

Não, não não vem, nem querem nem ir pra lugar nenhum. É verdade, “Não, não não Dona Valderez leve, leve” (imitando a fala dos pais), aí leve né? (sorrindo).

Podemos observar na fala acima, que este apoio dado pelas famílias representa mais uma válvula de escape também para mães e pais, pois não têm nenhuma opção de atividade cultural ou de lazer para suas crianças e como reconhecem o trabalho sério e dedicado da Mestra Valderez, depositam nela a responsabilidade de cuidar das mesmas. Mesmo as famílias evangélicas também permitem que seus filhos e filhas participem do grupo, pelo motivo que informei acima e pela confiança na Mestra. Além das atividades do grupo Bigodinho, Valderez promove oficinas de papel marche, trançado de papel, festas do calendário comemorativo, cursos para as mães com objetivo em gerar renda e também de integrar as famílias. Ao lado de sua casa possui um terreno onde ela realiza as atividades, chamada de “Floresta do Bigodinho” já que o bairro não possui praças, quadras poliesportivas, ou seja, sem equipamentos de lazer, como me disse a Mestra Valderez, “nós

¹⁰⁶ A entrevista com Valderez Carrera foi realizada no dia 06 de agosto de 2015 em sua casa.

não temos nada”. Então o que resta a comunidade é contar com as associações de moradores e pessoas como a Mestra Valderez na promoção deste tipo de atividade.

O bairro da Brasília foi o último local onde encontrei uma das Mestras contempladas na minha pesquisa e finalizei minha incursão ao Outeiro. A partir dos relatos das mesmas sobre suas comunidades eu pude perceber que todas lidam com problemas similares como: opções de lazer limitadas, maior quantidade de escolas e o avanço da criminalidade na ilha, que atinge principalmente as pessoas mais jovens. Por este motivo suas atividades são voltadas as crianças e adolescentes que são as mais vulneráveis nesta conjuntura. Neste sentido, as comunidades têm apoiado os grupos ajudando a fortalecer e manter suas atividades, que são importantes para o cenário cultural da ilha e opção de cultura e lazer para a juventude e com este objetivo se sentem mais coesos e fortalecidos na reivindicação de direitos pra uma vida mais digna para suas famílias.

3.2.6 Ilha de Mosqueiro

Saindo de uma ilha e seguindo pra outra, eu convido vocês a conhecer a Ilha do Mosqueiro, administrativamente conhecido também como Distrito do Mosqueiro a uma distância de 77 km da cidade de Belém. A ilha de Mosqueiro tem seu processo de ocupação desde a fundação de Belém no século XVII com a implantação de missões jesuíticas. É claro que antes da chegada dos colonizadores a ilha já estava habitada por indígenas tupinambás. E dentre as diversas contribuições culturais dadas pelos tupinambás uma delas foi à denominação da ilha que tem origem numa técnica de preservação de alimentos que é do moqué ou moqueio, que consistia em colocar as carnes de caça ou pesca envolvidas em folhas de guarumã sobre uma grelha e deixar que a fumaça envolvesse as mesmas, prolongando assim a durabilidade destes alimentos. Como os portugueses não conheciam o termo moqueio, mas sim Mosqueiro, foi este último que permaneceu.

Do século XVII até final do século XIX, a ilha de Mosqueiro teve uma função mais agrícola com sítios e engenhos espalhados pelo local. Somente a partir do final do século XIX com a expansão e fortalecimento da economia da borracha, a ilha de Mosqueiro passa a condição de Vila de Belém e se inicia um processo de ocupação e urbanização. Barões da borracha construíram casarões de veraneio até hoje encontradas na ilha e também imigrantes estrangeiros como ingleses, franceses, alemães e norte-americanos que atraídos pelos grandes projetos na região amazônica buscavam nas praias e paisagens paradisíacas o local ideal para

seu lazer. A expansão urbana de Belém ocasionada pelo grande fluxo migratório e a implantação de grandes projetos do governo federal atraiu muitas pessoas pra cá e que se refletiu também no aumento do povoamento em Mosqueiro. O incremento populacional ganha intenso fôlego em dois momentos: quando da construção de uma estrada que era interligada a uma balsa e a construção da ponte Sebastião Oliveira em 1976. Estas obras facilitaram o acesso à ilha do Mosqueiro contribuindo para sua rápida urbanização tendo como motivação principal o turismo.

De acordo com a pesquisa da geógrafa Maria Augusta Costa (2007) sobre a organização da rede turística de Mosqueiro a urbanização da ilha se inicia pelas praias em dois sentidos básicos: oeste-leste com entrada pela via fluvial chegando ao trapiche para acessar a Vila e leste-oeste com entrada pela rodovia com acesso ao Carananduba. E a partir destes dois pontos se dá a expansão turística de Mosqueiro.

Pelas informações acima podemos perceber que a expansão da ilha ocorreu por motivação turística e que vai implicar em alguns problemas na urbanização geral para a/os mosqueirenses sobre as quais falarei em breve. Atualmente com seu espaço turístico consolidado Mosqueiro não é somente um balneário, mas também um distrito administrativo e um arquipélago composto por 35 ilhas, sendo a maior área insular pertencente ao município de Belém. Para uma visualização da grandiosidade do Mosqueiro, veja mapa no Anexo G. O Distrito Administrativo do Mosqueiro (DAMOS) é composto pelos bairros da Vila, Maracajá, Praia Grande, Mangueiras, Aeroporto, Chapéu Virado, Farol, Natal Murubira, Porto Arthur, Murubira, Ariramba, São Francisco, Carananduba, Caruara, Bonfim, Marahú, Paraíso, Sucurijuquara e Baía do Sol, além das ilhas do Maracujá, São Pedro, Pombas, Papagaio, Canuari, Conceição, Maruim I, Maruim II e mais 04 sem denominação. A população do DAMOS é composta por 33. 232 habitantes (conforme Censo de 2010), sendo este número elevado para mais de 500.000 no mês de julho nas férias escolares. Dada a sua feição de “balneário urbano ou recreativo” (Costa, 2007) a ilha de Mosqueiro conta com uma oferta expressiva de bares, restaurantes, pousadas, hotéis e uma casa de show pra atender a clientela de turistas que se dirigem pra lá em julho e nos feriados prolongados. Mas, diferente dos grandes balneários pelo Brasil, infelizmente a ilha de Mosqueiro não oferece uma infraestrutura de equipamentos públicos que seja eficiente para as famílias que lá residem. Esta ineficiência é sentida mesmo pelos turistas, haja vista as frequentes reclamações sobre falta de abastecimento de água, prestação de serviço ruim, falta de policiamento, poluição das praias nos períodos de afluxo de pessoas em Mosqueiro.

Dentre os equipamentos públicos de uso coletivo o DAMOS conta com escolas municipais e estaduais da educação infantil ao ensino médio, posto de saúde, agências bancárias, delegacia, agência de correio, mercado municipal, pequenos mercados, panificadoras e uma rede comercial variada. O sistema de transporte coletivo é composto por vans e ônibus que ligam a cidade de Belém e aos demais bairros da ilha, na Vila encontra-se um terminal rodoviário de onde partem e chega o transporte. Além dos transportes rodoviários, as pessoas que moram nas ilhas próximas utilizam o transporte fluvial para se deslocarem para Mosqueiro. Mas, esta rede ainda não é suficiente, posto que uma parcela significativa de mosqueirenses trabalhe em Belém a quantidade de ônibus é baixa, atrasam dificultando demais o deslocamento pra Belém. Outro problema enfrentado pela população é o aumento dos índices de criminalidade, como latrocínio, assaltos às residências e tráfico de drogas. Os demais serviços como saúde, educação e segurança também não se mostram eficazes causando queixas da população local.

A ilha do Mosqueiro é amplamente conhecida pela sua oferta de paisagens bucólicas, praias de águas tranquilas e um ambiente de tranquilidade como fuga do caos da cidade grande, que atraem turistas e visitantes. Outro atrativo importante são os grupos de cultura popular que estão espalhados pela ilha. De acordo com os documentos de cadastro da FUMBEL, Casa das Artes e FCP há 10 grupos de quadrilhas juninas, 02 grupos de boi-bumbá e 02 grupos de cordão de pássaro. Estes grupos se apresentam nos eventos realizados pela PMB e pelo governo estadual durante o mês de junho em espaços em Belém e na própria ilha de Mosqueiro. E dentre tantos grupos eu encontrei duas Mestras que coordenam grupos de cordão de pássaro localizados no bairro do Carananduba.

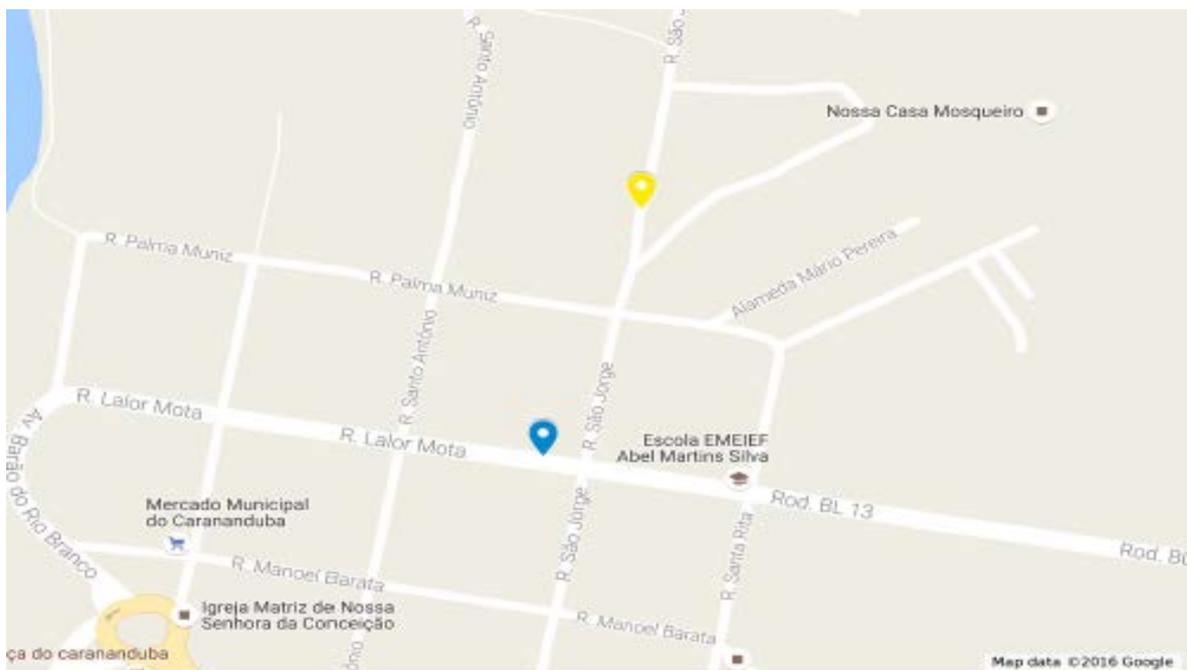
3.2.6.1 Bairro do Carananduba

O Carananduba é um dos primeiros bairros que você encontra quando chega a Mosqueiro, localizado próximo à praia de mesmo nome, possui a via principal e vias secundárias pavimentadas com iluminação pública, duas escolas públicas, uma praça e um terminal. O bairro é mais residencial que comercial, tendo alguns pontos de venda principalmente de alimentos, como panificadoras e pequenos mercados. A infraestrutura é boa, o local tranquilo e com muitas casas de alvenaria com grandes terrenos cercada de árvores, mas diferente da paisagem do Outeiro, as casa já possuem uma melhor estrutura indicando um nível socioeconômico mediano. Embora o Caranaduba apresente casas mais

bem estruturadas também existem moradias mais simples principalmente na área ao longo do Rio Cajueiro, onde vivem famílias de pescadores e também nas áreas de invasão nos limites do bairro. De maneira geral, o local me pareceu tranquilo de aspecto mais residencial, muitas árvores e uma feição interiorana que me passou esta sensação de estar realmente fora de Belém em outro ambiente.

De acordo com as orientações da Mestra Gilda Amador eu cheguei a sua casa, a sede do Cordão de Pássaro Tem Tem e num outro momento fui à casa de Iraci de Oliveira mestra do Cordão de Pássaro Ararajuba. Os dois grupos de Pássaro têm sede próximos um do outro, assim como no caso de Iara e Jurema no bairro da Água Boa em Outeiro, Mestra Gilda e Iraci são vizinhas também. O Cordão de Pássaro Tem Tem possui sede na Rua Lalor Mota, 326 e o Cordão de Pássaro Ararajuba situam-se na Rua Barão do Rio Branco, 27, que é continuidade da Rua São Jorge, siga o mapa abaixo.

Figura 16 – Mapa de localização dos Cordões de Pássaro Tem Tem e Ararajuba



Fonte: www.google.com.br/maps Acessado em 24 de Nov. de 2016

Apesar de estarem localizados próximos um do outro, estes grupos possuem relações diferenciadas com a comunidade como consequência da relação estabelecida com a mesma por cada Mestra. O Cordão de Pássaro Tem Tem apresenta como brincantes adolescentes e algumas crianças próximas da casa de Gilda e também de comunidades distantes,

principalmente aquelas envolvidas em comunidades católicas. Um aspecto interessante do envolvimento das pessoas do grupo é a participação de coroinhas nas suas atividades, pois Gilda atua como catequista em comunidades católicas espalhadas pelo Mosqueiro. Esta ação como evangelizadora e coordenadora de grupo de cultura popular não são excludentes, pois Gilda tem o apoio do padre de sua paróquia na manutenção de suas atividades. Além da participação de adolescentes e crianças como brincantes, as mães destes ajudam Gilda no preparo dos lanches para as apresentações já que o deslocamento para Belém é muito distante e cansativo. Do cachê pago pelos órgãos de cultura, ela retira parte para pagar despesas com deslocamento e lanche da/os brincantes, conforme a fala abaixo.

Essa ajuda que eles dão, essa ajuda ... eu tiro. Dessa ajuda que eles dão eu tiro pro lanche deles né? A viagem que a gente faz pra Belém tem lanche de ida e de vinda o lanche dele preparo tudinho. Tenho as garrafas aí, garrafa grandona que eu levo cheia de suco. Aí eu preparo, Dona Fátima me ajuda aí, as mães deles venham pra colocarem no ...faço aquele roc roc né? Como é? Hot dog, aí eu faço. Aí eles me ajudam¹⁰⁷.

Percebe-se pela fala acima que a mestra Gilda conta com a ajuda de várias pessoas na comunidade, principalmente no apoio logístico para as apresentações em Belém, que demandam maior mobilização. Mas pela entrevista percebi que o interesse das pessoas da comunidade tem sido em participar do grupo, como forma de ter uma atividade extra, pois a ilha do Mosqueiro pouco oferece de opções de lazer e entretenimento, situação mais agravante em comunidades mais distanciadas do centro da ilha. Neste sentido, Gilda tem um papel importante como produtora e difusora cultural levando a estas pessoas informação e atividades da cultura popular, como ela me afirmou nesta fala.

Pra gente ser uma mestra tem que saber mesmo lidar, agora pra gente lidar com jovem com criança a gente tem que ter muita paciência. Porque se a gente não tiver paciência e for... [não consegui compreender esta parte do áudio] a gente não consegue nada. Eu acho que é isso que muitos grupos por aí eu acho que por aqui que não consegue brincantes é que tá faltando isso. Que aqui, não é? Tem que ter jeito. Tem que incentivar. Dizer o porquê. Por que o Pássaro, que o Pássaro faz parte da nossa cultura. Tem que explicar pra eles pra eles saberem. Porque olha teve meninas daqui que são do ... Chico Mendes, da comunidade Chico Mendes, que saíram. “Olha Dona Gilda a gente não saía no seu Pássaro porque eu moro aqui já 10 anos 08 anos e eu num não sabia que a senhora colocava Pássaro, agora eu não

¹⁰⁷ A entrevista com mestra Gilda Amador foi realizada no dia 10 de julho de 2015 em sua casa em Mosqueiro.

*vou perder” (imitando fala das meninas). Né? Quer dizer faltava o que? Incentivo né ?
Chegar até eles.*

O grupo do Pássaro Tem Tem por meio da iniciativa da mestra Gilda tem contribuído para a continuidade e difusão de manifestações populares que já foram bastantes presentes na ilha de Mosqueiro, juntamente a ela nesta atividade eu encontrei o grupo de Iraci de Oliveira com seu Cordão de Pássaro Ararajuba que também tem este objetivo, mas conta com ajuda pra além da sua comunidade.

A Mestra Iraci de Oliveira é irmã de Iracema de Oliveira que tem uma herança e experiência na cultura popular desde a infância. Como eu já informei anteriormente, Iraci mora próxima a Dona Gilda, ela tem a sede do seu grupo no Carananduba e no bairro do Marco na sede do grupo de cultura regional Iaçá¹⁰⁸. Diferente da Mestra Gilda, o grupo de Iraci não é formado somente por brincantes da sua comunidade, mas por pessoas que participam do grupo Iaçá que é coordenado pela sua sobrinha, a Rosely Moura, conhecida como Rosa. A dificuldade de encontrar brincantes para seu grupo fez com que Iraci estabelecesse uma parceria com a Rosa, além de ainda contar com brincantes do bairro do Curuçambá, quando ela morou por lá, e da sua própria comunidade no Mosqueiro também. Iraci faz um ajuntamento de brincantes de vários locais para poder manter as atividades do seu grupo, como me relatou nesta fala¹⁰⁹.

Tá difícil, tá difícil, tá difícil. Aí tem a Gilda coitada. Ela ainda tem as comunidades dela que pode contar... catecismo aí ensina os meninos né? Aí, pra ela já melhor pra ela ainda consegue. Mas a maioria pra mim é ruim, mesmo. Eu tenho que trazer pra cá mesmo! Quando arruma aí é evangélico, o pai já não deixa. Entende? É assim. Eu acho que isso aí deveria ser feito uma uma da educação, vindo de colégio ser obrigado! O colégio obrigar a... os alunos a participarem de uma coisa que isso aí é uma cultura né mana?

Mas apesar destas dificuldades de participação da comunidade, Iraci mantém suas atividades pelo amor a cultura popular e sempre quando consegue alguém da vizinhança que se anime, ela convida pra participar de alguma atividade, confecciona algumas fantasias de Carnaval pra brincar com as crianças, tenta fazer uma Pastorinha, ela sente a necessidade e costume de estar envolvida nas expressões da cultura popular.

¹⁰⁸ Para mais informações sobre o grupo acesse a página no Facebook da Associação Grupo de Cultura Regional Iaçá.

¹⁰⁹ A entrevista com a mestra Iraci de Oliveira foi realizada na casa de sua sobrinha Rosa no bairro do Telégrafo sem Fio no dia 17 de agosto de 2015.

Porque como a gente diz assim, aí a gente olha! aí a gente tá e hora diz assim “Ah eu não vou mais botar mais, tá me dando um ...”. Quando eu chego na FUMBEL, que eu falo né? Porra vocês estão dificultando cada vez mais. A gente luta com sacrifício. A gente lida com gente pobre. Né? Mas, aí dá vontade da gente desistir mesmo, mas aí vai se aproximando já fica aquela tristeza entendeu? Assim acontece comigo. Teve um ano que quase que eu não botava, mas eu peguei uma ... só acho que eu não peguei uma depressão por nem sei porque. Porque não era pra dar mesmo. Mas, é amor mesmo que a gente já tem, é o costume.

Pelo relato acima e outros detalhes na conversa com Iraci, revelam as atividades de uma Mestreira com vasta experiência e amor pela cultura popular, que faz com que ela insista, apesar das dificuldades financeiras, a falta de brincantes, o desinteresse da vizinhança, conflitos de interesse religiosos. Iraci é uma lutadora da cultura popular tendo vasta experiência com os diversos grupos das quais já participou e coordenou ao longo de sua vida e sente a necessidade de compartilhar com as pessoas da sua comunidade seus conhecimentos e alegrias das expressões artísticas populares.

3.3 ANALISANDO OS BAIRROS: O QUE OS UNE E OS DIFERENCIA NA CIDADE DE BELÉM

Na segunda e longa parte deste capítulo eu pude apresentar a vocês um breve panorama de Belém sua história e processo de urbanização pela qual passou tendo como consequência a expansão da cidade para o interior. Neste processo muitas mudanças ocorreram como aterramento de cursos d'água, canalização de igarapés, abertura de ruas e avenidas, construção de prédios públicos, instalação de iluminação elétrica, redes de saneamento, enfim ações e projetos que fornecessem ares modernos a Belém. Neste processo de modernização, a cidade precisava também parecer limpa e bonita e para isso era necessário à expulsão de grupos marginalizados das áreas centrais, empurrando pessoas negras, mestiças, pobres, acometidas de doenças contagiosas e posteriormente imigrantes para áreas alagadas, de mata, isoladas e distantes do centro e da visão de governantes e visitantes da cidade.

Conforme expliquei anteriormente, o objetivo deste capítulo era apresentar a história da fundação e povoamento da cidade de Belém de maneira geral e posteriormente me concentrando nos bairros onde encontrei os grupos de cultura popular, abordando sua história, sua localização, perfil da sua população e características gerais. A partir de tais informações

eu tentei esboçar as identidades culturais dos bairros e como as mesmas estão implicadas nas práticas musicais dos mesmos e mais especificamente da comunidade onde estão inseridos os grupos de Bois-bumbás, Cordões de Pássaro e Bicho, Pássaros Juninas e Pastorinha, aqui abordados. E a partir das falas das Mestras eu pretendi apresentar de que maneira elas articulam suas atividades culturais com interesses da comunidade.

A reflexão e análise dos dados abordados neste capítulo se inserem nos debates e questões relacionados às pesquisas em contextos urbanos tendo como *locus* as cidades e em particular bairros e comunidades que estão situados à margem ou periferia dos centros de poder ou prestígio social. De maneira geral o processo histórico de urbanização das cidades brasileiras demonstra a segregação espacial sofrida pela população negra, mestiça e pobre que foi sendo expulsa de áreas centrais por meios de projetos governamentais de urbanização e melhorias destes espaços. Na cidade de Belém este processo não foi diferente, embora guardada as devidas particularidades dadas à sua condição geográfica e topográfica. Embora termos como favela, bairro popular, comunidade não sejam utilizados pelos belenenses para classificação de bairros, quem mora em Belém reconhece o status social de cada um deles. Para melhor situar estes bairros nesta tese, eu referencio a pesquisa da cientista social Antônia Garcia que categoriza bairros de acordo com a distribuição de bens de uso coletivo em alto *status*, médio *status*, baixo *status* social e favelas-invasões sendo assim justificado.

Desta forma, à medida que esta estratificação tem correspondência com a segmentação social e segregação urbana, a distribuição de serviços se dá na mesma lógica que preside a estrutura social: hierarquização social, racial e espacial dos indivíduos através da sua localização no espaço físico das metrópoles. (GARCIA, 2006, p.7)

Embora os dados apresentados neste capítulo não tragam à profundidade a discussão estabelecida por Antônia Garcia, até por não ser esta a proposta, nos ajuda a refletir sobre estes espaços que revelam a desigualdade sociorracial nas grandes cidades. Em Belém, os termos como bairro popular, comunidade, favela não possuem utilização para se referir aos espaços de baixo status social. Já as palavras periferia e subúrbio são mais amplamente utilizados nos meios acadêmicos e na mídia local, como categorias que englobam tais bairros. Outra proposta interessante para se compreender a segmentação espacial de Belém é a do historiador Tony Leão, que na sua pesquisa sobre música popular se utiliza da categoria subúrbio para situar socialmente e culturalmente estes bairros. Para ele:

Apesar de se considerar a fragilidade de uma avaliação mais geral, posso sugerir que, dada a estrutura topográfica da cidade, o subúrbio em Belém quase sempre é uma consequência de fatores geográficos e sociais. De

acordo com o aspecto geográfico, os subúrbios belenenses são as franjas e margens da cidade em relação ao centro urbano. Do ponto de vista social, essa mesma margem foi historicamente espaço de ocupação das classes populares e trabalhadoras, migrantes das cidades do interior e de outros estados, grupos sociais marginais, negros, indígenas e/ou mestiços. Todos esses foram normalmente pensados pelo conjunto do pensamento social hegemônico como personagens de *status* social e político inferior. (COSTA, 2013, p. 47)

Observamos que há certa convergência das classificações utilizadas por Antônia Garcia e Tony Leão que consideram a estratificação sócio-racial como perspectiva para se compreender a divisão espacial das cidades que pesquisaram. No caso particular de Belém, ainda podemos pensar numa subdivisão inclusa nos bairros de perifeira, pois como afirma Tony Leão em sua pesquisa e eu pude reiterar com as informações fornecidas no início deste capítulo quanto mais próximo a população reside dos cursos da água, em áreas alagadas, maior a precariedade das moradias e das condições de vida destas pessoas. Considerando esta condição, bairros como o Guamá, Telégrafo, Pedreira, Icoaraci englobam áreas e moradias com melhor infraestrutura, áreas medianas e aquelas onde a população passa por todo tipo de problemas provenientes de uma estrutura urbana precária e menosprezada pelo poder público.

É nestes bairros também que encontramos a formação de uma cultura popular paraense ou como Tony Leão denominou de cultura de subúrbio, onde as manifestações tradicionais tiveram seu espaço de organização e prática por meio de suas moradoras e moradores. A presença de migrantes provenientes do Nordeste; das cidades do interior do Pará; pessoas negras; de heranças afro-indígenas nos bairros periféricos de Belém vão contribuir com suas experiências e conhecimentos que irão culminar na formação de um ethos da cultura popular belenense. E neste sentido, que bairros como o do Guamá, Pedreira, Telégrafo, por exemplo, vão ser reconhecidos pelas suas expressões culturais a exemplo dos grupos de manifestações tradicionais, grupos carnavalescos, sedes de clubes, casas de show, cinemas, festas religiosas, compondo a diversidade cultural da cidade de Belém.

O aspecto positivo destes bairros revelados pela sua diversidade e relevância cultural apresenta outro aspecto que é o da ausência, da ineficiência e violência, uma rima que não soa muito bem infelizmente. Por serem bairros que não apresentam alto *status* social, a maioria de sua população composta por famílias pobres, negras e afro-indígenas, interioranas, desempregadas, com baixa escolaridade, em condições de moradia precárias e insalubres, que sofrem com a ausência de projetos e obras públicas que atendam suas necessidades. Além de enfrentarem estas condições difíceis de sobrevivência ainda têm que lidar com a violência da

desigualdade social e o preconceito racial suscitado pela condição inferior a que são submetidas. Este cenário aparentemente dualista e antagônico tem sua veiculação enfatizada em seu pior aspecto pelas mídias locais, sendo destacada a perspectiva da violência destes bairros.

Este imaginário dicotômico construído sobre os bairros de periferia é sintomático do desconhecimento e preconceito que estabelecem discursos e interpretações diversas, estabelecendo a construção e aceitação de alguns “mitos modernos” sobre determinados espaços da cidade, produzindo versões variadas dos mesmos. A construção de identidades de um bairro a partir de discursos diversos foi tema abordado pela etnomusicóloga Angela Lühning, que no seu artigo “O papel dos ‘mitos modernos’ na Etnomusicologia”¹¹⁰ onde ela realizou reflexões sobre como os “mitos” são construídos por meio de discursos oficiais ou extraoficiais no estabelecimento de identidades e representatividade de um bairro popular em Salvador. Neste processo de reflexão sobre os “mitos”, Lühning aponta algo importante que é o local onde está situado o bairro, a população que o habita e sua representação simbólica no contexto da cidade. Eu tomo como exemplo, o caso do bairro do Guamá que tem no seu processo de ocupação urbana a construção de uma “Colônia de Lázarus” que abrigava e isolava doentes de hanseníase do convívio social e distante do centro da cidade. Posteriormente chegaram imigrantes nordestinos atraídos pela economia da borracha e pessoas ribeirinhas que saíam de seus municípios em busca de uma vida melhor em Belém. Observamos que o bairro do Guamá foi sendo povoado por uma população constituída por pessoas pobres, migrantes nordestinos, ribeirinhos, ou seja, pessoas desprivilegiadas socialmente e que por necessidade ocuparam áreas alagadas em condições insalubres, mas como única opção viável de moradia.

O desconhecimento ou o conhecimento distorcido sobre estas áreas da cidade por parte da maioria da população de Belém culmina num tipo de segregação que embora não impeça fisicamente que as pessoas entrem e saiam do bairro, há o impedimento provocado pelo medo e a insegurança da violência urbana. Ainda conforme Lühning, ao utilizar o termo de “não lugar” para caracterizar o bairro sobre a qual fala no seu artigo identifica o motivo do desinteresse em compreender a elaboração tais discursos sobre os mesmos, quando ela afirma:

Entendo o bairro em questão como um “não lugar” em termos sociais, pois é um lugar não incluído em discussões sérias sobre políticas públicas, serviços

¹¹⁰ ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. 5., 2011, Belém. **Anais...** Belém, Universidade Federal do Pará, 2011. Disponível em <http://www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>. Acessado em 02 de dez. 2016.

básicos, educação, lazer, embora tenha tradições culturais marcantes, mas prejudicadas pela visão estereotipada que se tem do bairro. Outros bairros populares e favelas igualmente passam por estas visões distorcidas pela sociedade circunvizinha. (LÜHNING, p.07, 2011)

Corroborando com as informações fornecidas neste capítulo, Lühning nos estimula a reflexão para pensarmos como os bairros periféricos foram constituindo suas identidades sociais e culturais. No caso de Belém, moradoras e moradores por meio de grupos de cultura popular se mantiveram em atividades, apesar das proibições, perseguições, a falta de incentivos públicos, dificuldades financeiras, preconceito, situações que foram enfrentadas pelas mesmas que colaboraram para a constituição e consolidação de uma cultura popular belenense reconhecida pela sua diversidade e riqueza. Os desafios para manterem-se em atividade são grandes e alguns problemas permanecem e outros surgiram com o passar do tempo, como a conversão religiosa, desinteresse de jovens e adolescentes na cultura popular, a violência urbana, dependência de fomentos do poder público, enfim situações que as Mestras têm procurado superar para manter as atividades dos seus grupos em prol do amor que sentem pela cultura popular e também para atender a ausência de alternativas de lazer e entretenimento para as pessoas de suas comunidades. Percebemos nos breves relatos sobre os bairros e comunidades onde os grupos estão inseridos, que eles fazem parte de um conjunto de manifestações e expressões da cultura popular praticadas há décadas, embora com menor intensidade atualmente. A manutenção e difusão destas manifestações tradicionais tem sido o objetivo destas Mestras que ao estabelecer o diálogo com suas comunidades buscam seu apoio, mesmo que nem sempre seja possível, para manter suas práticas tradicionais.

A energia e amor dedicado a estas atividades tem justificativa para além das necessidades das suas comunidades. E é no campo desta afetividade, força de vontade e a alegria proporcionada pelas manifestações populares que eu me encantei há muitos anos atrás trazendo resquícios da minha história de vida. E desta nostalgia articulada com os aprendizados e experiências que fui adquirindo ao longo da minha existência me senti atraída pelo universo da cultura popular na minha cidade. E de que forma eu fui traçando esta trajetória de conhecimento, convivência e pesquisa que iniciei a temática desta tese caro/a leitor/a desta tese. Eu para saber mais sobre este universo lhe convido a ler estas pequenas etnobiografias a partir do próximo capítulo.



4 MESTRAS DA CULTURA POPULAR EM BELÉM

O presente capítulo tem como objetivo apresentar quem são as Mestras abordadas nesta pesquisa a partir de suas narrativas de vida. A proposta é compreender quais são as formas de protagonismos culturais e musicais que estas mulheres realizam no contexto da cultura popular na cidade de Belém. Para além das informações sobre suas atividades culturais, eu busco analisar estas narrativas articuladas com as discussões sobre gênero e raça a partir das vivências e experiências destas Mestras no campo da cultura popular. O material aqui apresentado foi obtido a partir de entrevistas realizadas com as mesmas, sendo esta a principal fonte de dados para a obtenção de informações sobre suas narrativas de vida. Esta abordagem tem como base a análise da antropóloga Suely Kofes (1994) sobre as experiências sociais a partir de interpretações individuais com bases em “estórias de vida”. Na aplicação de sua análise, Kofes faz distinção entre termos como: “histórias de vida”, “estórias de vida”, “biografia” e “autobiografia” como metodologias distintas de se abordar a vida de uma pessoa. Considerando estas distinções, eu acredito que estas narrativas que coletei sejam categorizadas como “estórias de vida”, de acordo com a justificativa de Kofes apresentada abaixo:

[...] em minha análise estarei me referindo a “estórias de vida” e ainda assim no sentido preciso de que se trata: 1º) de relatos motivados pelo pesquisador e implicando sua presença como ouvinte e interlocutor 2º) de um material restrito a situação de entrevista. Isto é, estarei considerando apenas o que foi narrado ao pesquisador pelo entrevistado sem a complementação de outras fontes; 3º) daquela parcela da vida do sujeito que diz respeito ao tema da pesquisa, sem esgotar as várias facetas de uma biografia. (KOFES, 1994 p. 118)

Para efeitos de análise, a autora também apresenta uma proposta a partir de três dimensões: “1ª) na situação de entrevista; 2ª) como narrativas (sobre o que fala o sujeito entrevistado e como constrói a sua narrativa); 3ª) as possibilidades analíticas para o pesquisador.” (IDEM. 1994.p.119). A apresentação das narrativas destas Mestras analisadas a partir dos debates sobre gênero, raça e classe no campo da cultura popular¹¹¹ é fundamental

¹¹¹ O conceito de cultura popular já explanado na introdução desta tese é importante para a discussão desta pesquisa como campo de estudo pautado por teorias e discussões diversas, mas vou me deter naqueles estudos em que detectam uma distinção entre as manifestações tradicionais que são praticadas na contemporaneidade.

no sentido de propor outras perspectivas nesta área de estudo de produção bibliográfica tão vasta, mas que apresenta lacunas sobre os temas supracitados.

As entrevistas foram transcritas na sua integridade, embora aqui na tese eu vá utilizar somente trechos das narrativas para fins de análise, articulando-as entre si e também com as teorias abordadas no sentido de analisar, explicar e interpretar as questões que me propus nesta pesquisa. Embora não traga uma proposta de escrita a várias mãos, pretendo inserir neste texto as falas das Mestras, no intuito de buscar um diálogo, num formato de conversa, bate-papo similar a que tivemos no momento da entrevista na intimidade de suas casas quando elas por meio de risos, falas, cantos, gestos e desabafo expressaram suas frustrações e alegrias vivenciadas por quem atua na cultura popular. Ainda para Kofes, os dados obtidos por meio das entrevistas são considerados como fontes de informação, evocação e reflexão sobre as histórias de vida. Estas histórias “sintetizariam a singularidade do sujeito – suas interpretações e interesses-, a interação entre o pesquisador e o entrevistado, e também uma referência objetiva, que transcende o sujeito” (Op. Cit. 1994, p. 120). Estas singularidades também são formadas pelos marcadores sociais expressados nas práticas culturais das Mestras por meio das ações com seus grupos e atividades desenvolvidas junto as suas comunidades. Além de expressarem suas experiências como mulheres, pobres, negras, idosas, casadas, solteiras, viúvas, mães, avós, lésbicas, heterossexuais¹¹² que transcendem o fazer artístico.

Entendo também como elemento limitador destas narrativas o objetivo da pesquisa que está voltado para os aspectos de vida ligados à cultura popular e às atividades dos grupos liderados pelas Mestras. Como explica Kofes (1994) que a formulação de uma pergunta para iniciar a entrevista vai direcionar e delimitar a narrativa da pessoa entrevistada para o assunto de interesse do/a pesquisador/a. O direcionamento imposto pelo/a pesquisador/a pode sobrepujar a espontaneidade da pessoa entrevistada, impondo até mesmo termos e conceitos que às vezes nem são utilizados. Esta postura algumas vezes “ansiosa” de nós pesquisadora (e)s, para cumprir nossos objetivos de pesquisa, nos leva às vezes a colocar “palavras na boca” de quem estamos entrevistando. Esta reflexão também é relatada pela historiadora Claudia Cardoso na sua tese sobre narrativas de mulheres negras ativistas, onde ela conclui que:

¹¹² O marcador da orientação sexual foi o mais visibilizado nestas narrativas não percebi uma visibilização lésbica declarada nestas falas, o que não quer dizer que não exista. Desta maneira, analisei o que me foi revelado e narrado, mas em conversas futuras quem sabe esta questão seja sinalizada.

Os trabalhos e objetivos do que está sendo investigado são determinados pela (o) pesquisadora (or), pois estes elementos impõem uma lógica ao diálogo e, portanto, a direção da entrevista é estabelecida por quem faz as perguntas. De alguma forma, senti que coloquei esta “imposição”, pois antes da entrevista, apresentava a pesquisa e seus objetivos, e, ao fazê-lo, já direcionava o diálogo, impondo a categoria “feminismos negros” às ativistas. (CARDOSO, 2012, p. 38)

Comparada à situação de Cardoso (2012), me encontrei diante desta reflexão, pois ao me apresentar e explicar os objetivos da pesquisa as entrevistadas, eu propus a categoria “Mestra” que até então não era utilizada por estas mulheres para definir sua atuação junto aos grupos. As denominações utilizadas por elas são amas, guardiãs, coordenadoras, sendo o termo genérico “mestre” mais difundido na prática musical do carimbó¹¹³ para designar as pessoas que coordenam os grupos. Na última década a categoria Mestre/a também tem sido bastante utilizada pelas instituições públicas na forma de titulação em reconhecimento às pessoas que contribuem para a difusão e manutenção das manifestações tradicionais paraenses, ainda que de forma restrita. Embora eu tenha trazido esta categoria, como uma proposta conceitual devido ao meu interesse de pesquisa, eu acredito ter contribuído para que estas mulheres começassem a se pensar também como Mestras e atribuir este termo como uma ferramenta de empoderamento e valorização de suas atividades como aspecto relevante no cenário cultural de Belém.

Em 2016 A Fundação Cultural do Pará (FCP) por meio do Programa SEIVA de incentivo a arte e a cultura lançou edital de incentivo direto às manifestações culturais tradicionais em diferentes categorias tais como: pesquisa e experimentação artística, produção e difusão artística, projetos artísticos e manifestações culturais. Estas duas últimas foram categorias onde algumas das mulheres aqui contempladas submeteram inscrição, sendo incentivadas e auxiliadas por mim para participarem e que resultou em premiação de algumas delas e de seus grupos também. O resultado do edital demonstra, mesmo que de forma ainda acanhada, visto que a maioria dos prêmios foi para os Mestres. A iniciativa deste órgão público em premiar e difundir as atividades destas mulheres. Oxalá que seja um primeiro passo na elaboração de projetos públicos que ofereça visibilidade e valorização de mulheres que possuem conhecimentos, experiências e atividades importantes no campo da cultura

¹¹³ Dança rural; tambor. Comum no Pará e Maranhão, onde é atrativo para manter o homem no seu meio. As mulheres ficam mais paradas, os homens saracoteiam a sua frente, evitando serem cobertos pelas saias das mulheres. Dança-se ao som de pequeno conjunto instrumental, predominando os tambores de *carimbó* na marcação do ritmo. Definição encontrada em: SALLES, Vicente. **Vocabulário crioulo. Contribuição do negro ao falar regional amazônico**. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

popular¹¹⁴. O resultado deste edital somado a alegria e orgulho daquelas que foram contempladas amenizaram meu sentimento de imposição de uma categoria até então não utilizada por elas e que trouxe um aspecto positivo, pelo menos até onde posso verificar. Só o tempo dirá...

As observações de Kofes (1994) e Cardoso (2012) sobre a orientação das entrevistas a partir dos interesses e objetivos da pesquisadora determinaram a condução desta pesquisa também, o que não considero um problema, mas uma escolha metodológica, conforme também explicam as duas autoras. Outro aspecto importante relatado por Cardoso é sobre a transcrição destas narrativas para o texto escrito, que perde muito da expressividade da fala, dos gestos, dos olhares, até mesmo dos silêncios que dão vida e personalidade a cada conversa. Para ela,

O texto escrito, com certeza, perde a riqueza do discurso, pois oculta os gestos e as expressões de dúvidas, deixa escapar as sonoras risadas, às vezes, denunciando uma “travessura” política, uma estratégia que deu certo, ou ainda, omite o peso da voz ao relatar o diálogo “atravessado” eu gerou um mal entendido e/ou uma ruptura nas relações (IDEM, 2012, p.38)

As entrevistas realizadas por mim não foram diferentes neste sentido, sendo acrescentados a esta riqueza sonora, trechos musicais, imitações das falas das pessoas, encenação das falas dos personagens, latidos de cachorro, miados de gatos, sons de televisão, entre tantos outros ruídos e sons que compuseram o cenário sonoro das entrevistas. Acrescentado a este cenário temos o sotaque paraense com expressões, palavras e entonações que caracteriza uma maneira peculiar de se falar o português nesta parte do Brasil e que marca, especialmente pra mim, um sentimento familiar de reconhecimento e envolvimento com as falas e expressões das Mestras, como se eu estivesse ouvindo minha mãe, minhas tias, minha avó, enfim como se eu estivesse numa conversa em família. As transcrições das entrevistas foram feitas integralmente considerando as pausas, expressões de repetição, vícios de linguagem, palavrões. Eu também descrevi gestos mais enfáticos, tosses, espirros, pausas quando a conversa era interrompida, e justifiquei os trechos incompreensíveis, apesar do esforço de várias escutas atentas. Apesar de ser cansativo e exaustivo resolvi transcrever todas as informações possíveis fornecidas nas entrevistas numa tentativa ousada de levantar muitas informações, visto à impossibilidade de retornar as estas Mestras para outras entrevistas, pois como você pôde verificar no capítulo 2 as distâncias entre as moradias das mesmas são

¹¹⁴ Para ter acesso aos resultados do edital que premiava os mestres e mestras da cultura popular na categoria manifestações cultural ver <http://www.fcp.pa.gov.br/noticias/1222-fundacao-cultural-do-para-divulga-o-resultado-final-do-premio-manifestacoes-culturais-2016>.

consideráveis, dificultando novos reencontros para a pesquisa. O tempo acadêmico é limitado e regido por prazos.

Assim como Cardoso (2012), eu apresento um quadro com informações gerais sobre as entrevistadas. Nele coloquei informações tais como: nome completo, idade, estado civil, prole, escolaridade, ocupação, bairro onde mora, grupos que coordena. Este quadro tem como objetivo apresentar de maneira geral quem são as Mestras abordadas nesta pesquisa no intuito de localizar seus lugares de fala e prática da cultura popular tradicional em Belém. Juntamente a estas informações retiradas das entrevistas, também acrescento alguns dados e impressões de campo anotado em um pequeno caderno que levava comigo as entrevistas, apresentações dos grupos pela cidade e reuniões com técnicos das secretarias de cultura. Neste caderno eu anotei minhas impressões sobre os lugares onde eu estive na visita às Mestras, sobre as pessoas que encontrei neste trajeto, as surpresas, as reações do público nas apresentações, o discurso da gestão pública por meio de seus técnicos culturais¹¹⁵. A estas impressões acresci reflexões sobre as condições de vida destas Mestras, a disposição despendida com seus grupos, o embate com os governantes por maior apoio, a convivência com os demais grupos, além de escrever sobre os conflitos, as vaidades e as fofocas que fazem parte das relações humanas demonstrando que a cultura popular não está isenta da divergência de interesses. Esta relação de união de forças e interesses particulares entre os grupos eu pude observar na ocasião em que participei de uma reunião coordenada por uma técnica cultural da FUMBEL no dia 14 de julho de 2015 e ao fim deste encontro escrevi:

De maneira geral, a maior queixa dos coordenadores é a dificuldade de encontrar espaços adequados para as apresentações dos grupos, além do atraso no pagamento de cachês que é um problema antigo e acredito que sem uma solução em curto prazo. **(anotações de campo)**

Embora estejam unidas para reivindicar maior visibilidade e atenção do poder público, estas pessoas também estão atentas às questões que dizem respeito aos seus grupos individualmente, a exemplo do pagamento de cachês, inclusão de seu grupo na programação das secretarias, ordem de apresentação entre outros pequenos favores que são solicitados conforme o relacionamento da/o Mestre/a com alguém da gestão pública. Nesta articulação de união de forças, conquista de espaço e negociação com poder público eu pude perceber o poder de articulação das Mestras no sentido de garantir suas atividades e apontar a gestão pública onde estão os erros e acertos, com delicadeza e sagacidade.

¹¹⁵ Algumas destas impressões e observações sobre os lugares por onde passei quando fui entrevistar as mestras já foram incluídas no capítulo 2.

4.1 CONHECENDO AS MESTRAS E SEUS GRUPOS

Nesta parte apresento a você leitor e leitora desta tese, as Mestras aqui abordadas nesta pesquisa. Diferente do capítulo dois, onde você já pôde conhecer um pouco destas mulheres por meio de suas ações junto às comunidades e onde vivem aqui vou me concentrar em suas biografias. Estas estórias de vida narradas por elas nas entrevistas que realizei foram conduzidas por mim no sentido de conhecer suas vivências, conhecimentos e atuações no campo da cultura popular tradicional paraense. Nas entrevistas eu pude descobrir a profunda experiência que estas mulheres possuem junto à cultura popular. Muitas delas foram inseridas nestas atividades desde criança, seja por familiares ou pela vizinhança demonstrando uma relação de aprendizado com as manifestações populares desde cedo. Descobri nestas entrevistas que algumas destas mulheres possuem uma longa trajetória envolvida em atividades nos grupos de cultura popular em Belém atuando como espectadoras, participantes e posteriormente como coordenadoras. Nas suas atuações como Mestras suas atividades compreendem desde a gestão financeira até a direção dos ensaios das apresentações dos seus grupos, incluindo neste amplo leque de atividades a confecção dos figurinos, adereços, composição de músicas, reunião com responsáveis das crianças e adolescentes, compra de materiais, distribuição dos papéis de cada personagem, reunião com as secretarias de cultura, apresentação de documentos para pagamento de cachês, preparação de lanches ou refeições para a/os brincantes, aluguel de transporte para o grupo se deslocar, agendamento de ensaios e apresentações. Para auxiliá-las na operacionalização de todas estas ações, estas mulheres contam com a ajuda da família, geralmente as mulheres como as filhas, cunhadas, netas além do auxílio de pessoas da comunidade que apoiam suas atividades.

A necessidade que senti em falar, ou melhor, em apresentar as estórias de vida destas mestras foi inspirada pela pesquisa da médica, intelectual e ativista negra Jurema Werneck (2007) sobre o samba a partir da figura da Ialodê¹¹⁶ com objetivo visibilizar e valorizar a atuação protagônica da mulher negra e assim fornecer outra perspectiva para os estudos deste gênero musical como justifica a autora:

¹¹⁶ Ialodê é uma palavra de origem iorubá (Ìyalòdè ou Iyálóde) e tem seu uso na prática religiosa do Candomblé onde este título é conferido aos orixás Nanã e Oxum que tem como característica a luta contra os poderes dos homens e a busca pela igualdade de poderes das mulheres. A Ialodê também representa um cargo político dado às mulheres em instâncias governamentais. Ou seja, a Ialodê é a representação política de poder e atuação de mulheres em cargos e funções de liderança em suas comunidades, cidades ou países. (Werneck, 2007)

Assim, recorrer à figura da Ialodê significa principalmente dirigir um olhar específico para as mulheres negras – e suas ações, seus contextos diferenciados, suas trajetórias individuais coletivas – e, entre estas, para aquelas capazes de romper com a “ordem do silêncio” e falar. Aquelas capazes de desenvolver estratégias culturais que busquem alargar os limites impostos às mulheres negras e a população negra como um todo. Estratégias essas que podem ser vistas como contra-hegemônicas ou mais, como produtoras de novas hegemonias voltadas para atender às demandas das mulheres negras e mesmo de outras mulheres e homens. (WERNECK, 2007, p. 74)

A figura da Ialodê torna a temática desta pesquisa mais relevante ao colocar em destaque as ações desenvolvidas por estas mulheres no campo da cultura popular tradicional amazônica fortemente influenciada pelas culturas indígenas e negras, por isso mesmo caracterizada como afro-amazônica. Embora estas manifestações culturais sejam fortemente presentes por meio das atividades dos grupos de cultura popular, elas ainda são desvalorizadas e pouco visibilizadas pelo poder público e mídia local, assim como seus Mestres e Mestras, geralmente pessoas de origem pobre, negras e mestiças, de pouca escolaridade e moradoras de áreas de baixo *status* social da cidade.

Conforme proposta de Werneck (2007), eu acredito que a Ialodê se constitui em ferramenta importante para a pesquisa sobre a música popular brasileira permitindo lançar outro olhar sobre as práticas musicais pensando nas ações de rebeldia, insubordinação e enfrentamento das mulheres negras na luta contra o sexismo e racismo¹¹⁷. A utilização e perspectiva desta figura pode auxiliar a nós, pesquisadoras e pesquisadores na realização de estudos que apresentem a participação das mulheres como foco central para se conhecer o “outro lado da história” e agregar conhecimentos sobre o desenvolvimento e manutenção das diversas manifestações musicais brasileiras. Além de proporcionar discussões críticas sobre a operacionalização do racismo e sexismo também nas práticas musicais, posto que as mesmas não estejam isentas das matrizes de desigualdades. Na presente pesquisa, diferente de Werneck, eu apresento a figura da Mestra como aquela que detém o conhecimento amplo e profundo das manifestações culturais populares, dirige grupos e promove movimentos culturais junto à sua comunidade. As formas de atuação e aplicação do conhecimento e experiências com a cultura popular se expressam na composição e execução de canções, criação de textos teatrais, confecção de figurinos e adereços, direção teatral e coreográfica e preparação de ensaios.

¹¹⁷ Para compreender a luta das mulheres negras não estão vinculadas somente a um aspecto, seja de gênero ou de raça em separado, mas compreensão de que as desigualdades dos marcadores sociais atuam de maneira sobreposta deixando as mulheres negras sempre em posição mais fragilizada.

Para melhor compreensão do envolvimento destas mulheres com as manifestações tradicionais apresento junto as suas biografias quais os grupos coordenados por elas, apresentando seu histórico, seus componentes e a atuação dos mesmos na cidade de Belém. Cada grupo de determinada manifestação apresenta aspectos em comum no que concerne a sua estrutura e também algumas variações de acordo com o encaminhamento da Mestra¹¹⁸. As características dos grupos vão estar diretamente ligadas à vontade das suas líderes associada a sugestões da/os brincantes e também a demanda da comunidade onde estão inseridos, conferindo uma identidade a todos eles, mesmo que para alguns “olhares desatentos” pareçam todos iguais. Para não incorrer em nenhuma forma de privilégio e preferência apresentarei as biografias conforme a data em que as entrevistas foram realizadas, indicando também o local onde ocorreram. Ainda me utilizando da metodologia de Cardoso, vou apresentar algumas percepções minhas sobre estes momentos, além de acrescentar também alguns excertos das entrevistas das mestras para que você possa conhecê-las melhor se “aproximando”, como eu fui também, A inserção destes excertos e meus comentários é uma tentativa de no texto escrito estabelecer um diálogo entre as Mestras, eu e você leitor/a desta tese para que possamos nos inserir nesta conversa com cada uma delas, conhecendo as formas de protagonismos destas mulheres frente aos desafios em se manter grupos de manifestações populares tradicionais numa cidade como Belém. Além de compreender de que forma suas atividades culturais são formas de enfrentamento contra as formas de opressão que atingem mulheres, negras e pobres na periferia da cidade. Antes apresento o quadro com mais informações sobre as Mestras.

Quadro 03 – Informações pessoais das Mestras

Nome	Idade ¹¹⁹	Estado civil	Prole	Escolaridade e	Ocupação	Bairro	Grupo
Iracema Jesus de Oliveira	80 anos	Solteira	Dois filhos, uma neta e um neto	Ensino médio	Radialista	Telégrafo	Pássaro Junino Tucano, Pastorinha Filhas de Sion e Grupo Parafolclóric

¹¹⁸ Mais detalhes sobre as manifestações populares estudadas, sobre a estrutura, repertório, personagens, origem será apresentada no capítulo 4.

¹¹⁹ Estou considerando a idade contando com o ano de 2017 até a data da escrita desta tese.

							o Frutos do Pará
Maria Izabel Melo Lopes da Silva	72 anos	Solteira	Não tem	Ensino Médio	Aposentada	Pedreira	Pássaro Junino Papagaio Real
Laurene da Costa Ataíde	60 anos	Separada	Um filho e uma filha, duas netas	Ensino superior	Desempregada	São João do Outeiro Ilha do Outeiro	Cordão de Pássaro Colibri
Gilda Barros Amador	77 anos	Casada	Três filhos e uma filha, onze neto/as e dois bisneto/as	Ensino Médio Magistério	Aposentada	Caranandubá Ilha do Mosqueiro	Cordão de Pássaro Tem Tem do Mosqueiro
Jurema Tertuliana dos Santos Alves	61 anos faleceu em 13/03/2017	Casada depois ter ficado viúva	Duas filhas, duas netas	Ensino Fundamental	Possui uma loja de decoração de festas na sua casa	Água Boa Ilha de Outeiro	Boi-bumbá Brilha de Noite
Iara Mônica Coutinho de Oliveira	46 anos	Solteira	Três filhos e quatro filhas	Ensino Fundamental	É proprietária de um bar e restaurante no seu bairro	Água Boa Ilha de Outeiro	Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa
Valderez Maria Correa Carrera	60 anos	Viúva	Duas mulheres e dois homens, sete neta/os	Ensino Médio	Trabalha com decoração e fornecimento de pratos pra festas	Brasília Ilha de Outeiro	Cordão de Pássaro Bigodinho da Brasília
Ângela Antônia da Silva	42 anos	Casada	Duas mulheres e dois	Ensino Fundamental	Trabalha em casa.	Comunidade do Fama Ilha de	Cordão de Pássaro Bentevi do

Carvalho			homens			Outeiro	Fama
Iraci de Oliveira Martins	74 anos	Separada	Um filho e uma filha, seis neto/as e dois bisnetos	Ensino Fundamental incompleto	Trabalha em casa com pequenas vendas	Carananduba Ilha de Mosqueiro	Pássaro Junino Ararajuba
Bernadete de Lourdes da Silva Bonifácio	63 anos	Casada	Dois filhos e duas filhas, 12 neto/as	Ensino Fundamental incompleto	Trabalha em uma pequena taberna na sua casa	Icoaraci	Cordão de Bicho Oncinha e Vaquinha Mimosa
Maria do Socorro Correa Viegas	53 anos	Casada	Dois filhos e duas filhas e cinco neto/as	Ensino Médio e Curso técnico em Enfermagem	Trabalha em uma pequena taberna na sua casa	Guamá	Boi de Máscara Veludinho Mirim
Maria Eliete Amaral Ferreira	66 anos	Solteira	Dois filhos	Ensino Fundamental	Aposentada	Guamá	Pássaro Junino Tem Tem

4.1.1 Mestra Iracema de Oliveira

Entrevista realizada no dia 21 de novembro de 2014. Local: casa da Mestra no bairro do Telégrafo.

Nome: Iracema Jesus de Oliveira; idade: 79 anos, *com muito orgulho*; estado civil: solteira, *com a graça de Deus*; prole: dois filhos, uma neta e um neto e uma nora, *que é uma filhona Deus o livre!*; escolaridade: ensino médio, *não tive saco pra continuar estudando porque acho que me enfronhei muito na cultura popular*; profissão/ocupação: radialista e atua como assistente de estúdio na Rádio Liberal. Iracema coordena os grupos Pássaro Junino Tucano, Pastorinha Filhas de Sion e Grupo Parafolclórico Frutos do Pará. Sua vivência com a cultura popular iniciou na infância com seu pai, Francisco Oliveira, que era marceneiro e também compositor, instrumentista e autor de peças juninas. Sua mãe, dona Francisca

Sebastiana¹²⁰, também era brincante e participava como a personagem da Cigana em grupos de Pastorinha. Iracema confessa que não tem muitas recordações de sua mãe nas atividades com a cultura popular, pois tinha apenas sete anos quando ela faleceu. Seu pai era ensaiador de grupos juninos, era a pessoa que ensinava as músicas a/os brincantes e depois convidava a orquestra pra ensaiar. Como me explicou Iracema: *Tinha os ensaiadores, hoje ainda tem também né? Aí a gente eles ensaiavam as músicas. Eles tocavam, meu pai no violão, cavaquinho, banjo qualquer coisa assim. Já o seu Cazuzza Melo, que era outro também, ele já era o violino. Aí passava, quando tudo já tava...aí chamava a orquestra pra ensaiar. Porque naquela época era era tinha luxo, era orquestras tinha o Martelo de Ouro, tinha o Universal, tinha no Candoca, tinha no Vitória, era mais dos grupos de de linha de frente mesmo. Era orquestra mesmo muitas figuras naquela época podia, né?*

Iracema fala de um período de grande profusão de grupos juninos na cidade de Belém quando orquestras compostas por músicos de formação erudita e popular que compartilhavam dos mesmos locais de trabalho, os parques e clubes espalhados pela cidade, muitos dos quais no bairro do Telégrafo, conforme apresentei no capítulo anterior. Iracema me relatou que os grupos juninos saíam no início da noite de sua sede e só retornavam na madrugada, pois realizavam várias apresentações indo de um local para outro. Atualmente já não existem estes locais em virtude da redução de espaços livres na cidade e do desinteresse da própria população neste tipo de entretenimento, além do problema da violência que inibe a circulação das pessoas e dos grupos noite adentro e também porque parte da/os brincantes são crianças e adolescentes.

Como mencionei anteriormente, a Mestre Iracema coordena três grupos de cultura popular, sendo o Pássaro Tucano um dos mais antigos. O Pássaro Junino é uma das práticas culturais que me pareceu mais significativa pra Iracema, pois marca fortemente as lembranças de seu pai atuando nos grupos juninos. Eu acredito que o Pássaro Tucano representa a renovação das experiências vividas quando ela era mais jovem assim como o reavivamento da memória do seu pai e do seu legado, questão sempre enfatizada por Iracema em seu discurso. *Foi pela estrada da arte começou no Velho Chico, né? Meu pai. Por isso nós fizemos a Associação Cultural Francisco Oliveira. Aí botamos herança do Velho Chico. O que é a herança? Não é a casa, não é o dinheiro, é o dom que ele nos deixou, né?.* A ênfase de Iracema na “herança artística” que recebeu do pai e “corre no sangue Oliveira” é revelado na

¹²⁰ Esta informação obtida em: DA SILVA, Eliane Suelen Oliveira. **É brincando que se voa. Entre imagens e performances do Pássaro Tucano de Belém –PA.** 2011. 128f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2011.

participação de diversos membros da família em grupos de cultura popular, sendo algumas delas guardiãs, como é o caso de Iracema e suas irmãs Raimunda e Iraci, guardiãs dos Pássaros Pavão e Ararajuba, respectivamente. Este dom também é observado por Iracema no seu filho Carlinho e no seu neto o Júnior, que acompanham as músicas dos grupos ao violão, os dois tocam de “ouvido” e conhecem a notação musical, como me informou Iracema. Até aqui leitor e leitora desta biografia, você pode perceber a figura de Seu Francisco Oliveira como patriarca artístico desta família que tem nos seus descendentes o gosto e o dom para a cultura popular. Já sobre Francisca Sebastiana, Iracema tem vagas lembranças. O que ela sabe sobre sua mãe são informações que recebeu de uma vizinha sua. Iracema justifica esta falta de recordação por ser muito nova, sete anos de idade, quando sua mãe faleceu. Eu acredito que a narrativa sobre a genialidade do pai como homem simples, mas que tinha um “dom” artístico notável tenha ficado mais evidente na recordação de Iracema, e a sua mãe tenha restado uma recordação da figura materna, doméstica e que deixou a família por uma fatalidade. Eu percebi na entrevista, nas conversas com Iracema a figura do seu pai sempre presente verificado até mesmo na sua fotografia pendurada na parede do barracão onde ocorrem os ensaios dos grupos. O Velho Chico, patriarca¹²¹ da família Oliveira está ali observando e se alegrando em ver seu legado artístico perpetuado pelas atividades de sua filha Iracema.

E considerando sua experiência ligada à cultura popular que Iracema recebe na década de 1980 o Pássaro Tucano. Na verdade, o grupo já existia desde 1927, fundado por um senhor chamado Cipriano (infelizmente não consegui descobrir seu sobrenome), morador do bairro da Cremação. Depois que ele faleceu, o grupo ficou sem atividades até 1980 quando foi reativado por Laércio Gomes e Iraci Oliveira, irmã de Iracema. Em 1981, Laércio pediu a Iracema que “tomasse conta” do grupo, recebendo o apoio de Iraci nesta empreitada. Assim a partir deste ano, Iracema é a coordenadora do grupo, cuja sede você já sabe onde fica leitora/or.

Desta maneira, Iracema se tornou guardiã do Pássaro Tucano um grupo formado por pessoas jovens, alguns adultos e poucas crianças. Nos primeiros anos tinha sua maioria de brincantes composta por moradores do bairro a partir de 2010 pessoas interessadas em pesquisa e experiências no campo da cultura popular vão ingressar também no grupo. A este

¹²¹ Considerando a história semântica do termo patriarcado e suas derivações como patriarcal e patriarca, eu utilizei este último com um significado elogioso, muito utilizado por autores do século XIX, como uma figura que possuía virtudes, tinha simplicidade de costumes e remonta uma imagem campestre da vida em pequenas comunidades agrícolas que tinham suas vidas regidas pelos chefes de família. Ver em: PATRIARCADO. In: HIRATA, Helena et al. (orgs). DICIONÁRIO Crítico do Feminismo. São Paulo: UNESP, 2009.

novo perfil de brincante Iracema me falou com satisfação: *uma coisa que me deu muita alegria foi essa entrada do pessoal do que chamam agora de academia né? Das faculdades para sair pra brincar com a gente e tudo quer dizer. Para nós foi uma coisa muito boa sabe? Porque nos viu de outra maneira. Hoje não eles estão vindo pra cá quer dizer o leque se abriu.* Dada à notoriedade de Iracema, estudantes de teatro, de graduação e pós-graduação tem sido um perfil de brincantes que eu pude encontrar no Pássaro Tucano. Apesar do ingresso destas pessoas ainda não é um número suficiente para deixar Iracema tranquila na composição do seu elenco, fazendo com que ela esteja sempre em busca de brincantes ou fazendo algumas substituições ou supressões nos textos para adaptar as pessoas disponíveis. Também é dela o papel dos ensaios onde ela faz as marcações de palco, entrada e saída de personagens, ensina algumas técnicas de atuação, repassa os diálogos e canta as músicas das peças. Como ela me disse que todas estas formas de ensinar exigem além do conhecimento profundo da manifestação como também um jeito a mais. *E tem que deixar as pessoas a vontade né? Quando é deixo nos ensaios, que além de ser guardiã eu sou... ensaio também né? Aí quando eu vejo cantar eu digo "olha menos, olha assim, assim tal e tal" quer dizer sem melindrar ninguém né?* Apesar de todo "jogo de cintura" às vezes ela precisa se impor e conduzir o ensaio como ele deve ser conforme seus parâmetros. Isso ficou claro quando ela me disse *Eu digo assim: Olha aqui não tem esse negócio de porra nenhuma de laboratório não tem nada tá. O teu papel é esse esse esse. Eu digo olha, quando eu vejo que já tá demais eu digo não, não é assim, é assim tal.*

Outra dificuldade enfrentada é a falta de recursos para investir no grupo, já que a manutenção é cara para as condições de Iracema, que tem nas fantasias e no cachê dos músicos sua principal despesa. Para ela uma possibilidade de ajuda seria o incentivo governamental por meio de projetos ou ações que poderiam articular uma rede de troca mútua para auxiliar os grupos de cultura popular, como ela sugere: *Que um dia se os políticos quiserem, as autoridades eles podem fazer isso. Cada bairro que tem suas escolas que tem banda musical né? banda não sei o quê. Pegava umas dez figuras ou cinco até seis figuras para cada grupo. Pegava como se fosse hora-aula, mas tem que tá pedindo, tem que tá ahhh!(faz ênfase de desprezo torcendo a boca).* Esta é uma das dificuldades encontrada para que ela possa manter o conhecimento do repertório musical da manifestação do Pássaro Junino sem a presença de instrumentistas para executar as músicas. Neste sentido Iracema teme pelo que possa acontecer quando fala: *Quer dizer vai chegar um tempo que a gente vai ter que pegar um dia grava tudinho e vai jogar no pen drive e pronto! O cara não vai cantar*

porque não vai ter dinheiro pra pagar. Hoje quer 40 50 reais por apresentação. Que às vezes a gente nem ganha, né? A falta de músicos para acompanhar o grupo Tucano é uma das maiores dificuldades de Iracema, já que para as outras atividades ela conta com seu próprio conhecimento e experiência como atriz de rádio e brincante desde a infância em grupos de cultura popular, além de sua habilidade como costureira para criar e bordar os figurinos.

As peças apresentadas pelo Pássaro Tucano assim como o grupo de Pastorinha Filhas de Sion são adaptações que Iracema realiza a partir das originais escritas por seu pai, as músicas também fazem parte do repertório de grupos que ela frequentou na juventude e que vão sendo renovados nas apresentações a cada ano. Ela também compõe algumas músicas para seu grupo e ensina aos brincantes cantando para eles, que ouvem e repetem até memorizarem a letra e finalizam com acompanhamento dos músicos. A atuação teatral também é ensaiada por Iracema, embora no grupo haja estudantes de teatro a forma de atuação no Pássaro é outra como ela mesma disse: *Por exemplo, o pessoal que vem a escola de teatro teatro é é como se diz não é teatro popular? Teatro comum teatro de vocês mesmo lá, o pessoal. Então eles vêm com outra maneira chega aqui já é diferente. Mas eles já estão se adaptando a gente daqui, a gente se adaptar com eles é mais fácil, mas eles pra cá é que é!*

Iracema também tem apoio de sua comunidade e durante as apresentações do Pássaro Tucano é acompanhada por algumas de suas vizinhas que vão devidamente identificadas, vestidas com camisas do grupo e auxiliam brincantes e musicistas carregando adereços, instrumentos nas apresentações. Já as demais pessoas da vizinhança fazem sua parte como público espectador nas apresentações de encerramento do Pássaro Tucano e da Pastorinha Filhas de Sion, que Iracema promove todo ano para finalizar as atividades dos grupos. Nesta noite, vizinhos, vizinhas, convidados e convidadas se dirigem a casa de Iracema que transforma a calçada em palco para as apresentações finais dos grupos encerrando mais um ano de atividade e continuidade das tradições populares, pois apesar de todas as dificuldades ela mantém seus grupos por amor a cultura popular que desenvolveu desde seu período como brincante. A breve narrativa que apresentei aqui demonstra esta afetividade e compromisso com a cultura popular observada na fala de Iracema que é uma Mestre de vasta experiência e conhecimento que tem contribuído de forma significativa para a divulgação e até mesmo o aprendizado sobre as manifestações populares para brincantes e estudantes de graduação a pós-graduação. Mas assim como Iracema com seu jeito peculiar outras Mestras assumem este compromisso com seus grupos, vamos conhecer mais uma dela?

4.1.2 Mestra Izabel Melo

Entrevista realizada no dia 25 de abril de 2015. Local: casa da Mestra no bairro da Pedreira.

Nome: Maria Izabel Melo Lopes da Silva; idade: 72 anos; estado civil: solteira, *sou solteirona graças a Deus*; sem filha/os; escolaridade: ensino médio; profissão/ocupação: aposentada. Izabel coordena o Pássaro Junino Papagaio Real e é compositora também. Isabel é daquelas mulheres de uma memória impressionante que se lembra das pessoas com nome e sobrenome, datas, acontecimentos detalhes que fazem dela uma fonte de informações, principalmente sobre o bairro da Pedreira, onde vive desde criança na mesma rua e casa que seu pai construiu e que no relato Isabel revela a condição social de sua família: *nossa casa era uma barraquinha cobertura de palha, assim que era*. Apesar de ter se criada na Pedreira, Izabel morou alguns períodos fora de Belém, trabalhando como babá de crianças e acompanhante de idosos. Com 14 anos de idade, ela saiu pela primeira vez de casa, morando no Rio de Janeiro, São Paulo e acompanhando uma senhora idosa foi para Espanha também. A história de Isabel como trabalhadora doméstica no cuidado com crianças e pessoas idosas é realidade recorrente na vida de muitas meninas negras e pobres na cidade de Belém, assim como no interior do Pará. Famílias com maior poder aquisitivo com a promessa de trabalho e estudo pedem aos pais e mães destas meninas que elas morem em suas casas, oferecendo alimentação e abrigo em troca de trabalho doméstico sem remuneração, o que se configura num regime similar ao da escravidão. Nesta condição, elas podem se deparar com situações humilhantes, sobrecarga de um trabalho extenuante e algumas vezes até mesmo assédio morais e sexuais, situações estas que fazem parte da rotina destas meninas e moças.

Diante de alguma situação humilhante Isabel demonstrou rebeldia, numa atitude que remonta os tempos da escravidão. Às ações de resistência de mulheres negras escravizadas, as feministas caribenhas denominaram de “*operaciones tortuga*” (CURIEL, 2007) quando estas mulheres minavam o poder dos senhores dentro da casa grande por meio do desperdício de alimentos, envenenamento de comida entre outros atos. E como exemplo deste ato de resistência, Isabel me contou que uma de suas patroas, já idosa, lhe obrigou a lavar as calcinhas de sua filha, uma mulher adulta, sujas de sangue de menstruação: *A mãe dela queria que eu lavasse. Sabe o que eu fazia!? Jogava tudo na lixeira. Ela implicou comigo, a velha*. E diante desta situação Isabel refletiu que já estava na hora de voltar pra Belém e com o recebimento de uma carta comunicando que seu pai estava muito doente, ela viu uma

oportunidade de sair daquela casa. Pra “confortar” sua patroa, ela disse antes de partir: *eu volto Dona Maguinha, eu volto*. Mas me confessou depois: *Quando ela deu fé eu rasguei pra cá* (fez um gesto de deslizar uma mão na outra), *não voltei mais*. Estas declarações demonstram que Isabel não tinha uma atitude passiva diante desta situação de opressão e que também vislumbrava uma oportunidade de saída da mesma, o que aconteceu por uma sorte do destino.

Quando ela retornou pra Belém conseguiu um emprego na secretaria de saúde pública para se fixar na cidade, por meio da ajuda de sua irmã. Já que estava de volta ao bairro da Pedreira que era muito animado no período das festas juninas Isabel resolveu botar uma quadrilha junina chamada Flor da Primavera que se manteve em atividade durante 23 anos. Desta quadrilha Isabel lembra com alegria: *Ahhh! mas,... táí o retrato era criança tanta criança pra sair. Era bonito*. Quando seu pai faleceu, Isabel encerrou as atividades da quadrilha junina e ingressou numa trupe de teatro liderado pelo ator e teatrólogo Alberto Bastos, personalidade famosa no teatro paraense. Com este grupo, Isabel fez muitas apresentações em vários teatros em Belém e na ilha de Mosqueiro. Alberto Bastos gostava muito de Isabel, como ela me disse: *seu Alberto dizia que eu era muito sabida*. Esta afirmativa demonstra o potencial que a mesma deve ter revelado como atriz do grupo. Com a morte de Alberto Bastos, a trupe encerrou as atividades e o elenco se dispersou. Esta experiência, embora Isabel não tenha me revelado, foi importante para sua atuação e produção artística, pois a partir desta vivência Isabel iniciou sua atividade como compositora, escritora de peças juninas e guardiã de Pássaro Junino. Já digo como tudo começou, ou melhor, ela mesma pode falar pra vocês.

Um dia eu tava conversando lá com Seu Alberto aí chega esse senhor por nome de Teófilo. Ele disse assim: Você entende desse negócio do Pássaro? Eu disse sim: uma vez saí no Tem Tem. Foi? Foi. Aí ele disse: é porque eu tenho um grupo chamado grupo junino Papagaio Real você não gostaria de me ajudar? Você sabe. Lhe ajudar como? Assim, eu escrevo as peças você tira as músicas, arruma brincantes pra sair, tem um bocado de gente lá que quer sair. Onde vocês ensaiam? Lá no Una. Ah é muito longe. Aí ele disse assim mesmo como é? Só se eu for na sua casa gravar eu levo trago um gravador eu tenho um gravador guardado passo lá eu levo o gravador e você grava as músicas. Eu disse tá legal. Aí eu comecei a tirar músicas pro grupo, que eu componho né? Aí pronto, aí ele gostou das minhas músicas aí comecei a ajudar. Aí já tirei também uma peça pra sair o papagaio, já fiz uma peça aí por aí foi.

No ano 2000 faleceu o senhor Teófilo e o grupo perdeu seu coordenador. Preocupado com a manutenção das atividades do mesmo, um amigo de Isabel e também guardião do Pássaro Tem Tem, o João Guapindaia pediu que ela não deixasse morrer o Papagaio Real que era uma tradição bonita e como já estava auxiliando o grupo, nada mais justo que continuasse. Então em 2002, Isabel botou o Pássaro Papagaio Real na rua devido ao falecimento de sua irmã e outros problemas pessoais de Isabel, ela suspendeu as atividades do grupo no período de 2003 a 2006, retornando em 2007. Na transição do grupo do bairro do Una para o da Pedreira alguns brincantes continuaram no Papagaio Real, mas devido distância de um bairro pra outro e outros compromissos se afastaram do grupo e Isabel pôde contar somente com os brincantes da Pedreira. Diferente da mestra Iracema Oliveira, que tem o apoio de sua família nas atividades do seu grupo, Isabel não conta com este auxílio. Ela mora sozinha numa casa grande de dois pavimentos, até um tempo atrás morava com sua sobrinha Regina, com o marido e dois filhos, mas devido a alguns conflitos de convivência, a família resolveu se mudar, mas Regina com frequência visita Isabel. Sobre a impressão que estas mulheres me trazem Isabel tem uma situação bem particular, pois há alguns anos ela foi acometida de um câncer na gengiva que a deixou bem debilitada e a retirada do tumor trouxe sequelas que prejudicou a articulação na fala de Isabel. A cirurgia que ela fez na boca ocasionou em perda da sua articulação na fala, pra se alimentar e também para cantar a deixando bastante entristecida com esta situação. A transcrição da entrevista de Isabel foi muito trabalhosa, pois em alguns momentos não era possível compreender nada do que ela estava falando devido a ao seu problema na fala. No período de convalescença de Isabel o grupo ficou parado dispersando a/os brincantes o que tem dificultado a retomada das atividades do Papagaio Real até hoje.

Este período de ausência de Isabel desarticulou um pouco o grupo, pois ela sempre esteve sozinha a frente do mesmo não contando com o auxílio de outras pessoas ou de sua família como já falei anteriormente. Assim, como ocorre em demais grupos de cultura popular todas as despesas são pagas pela coordenadora que vão desde o lanche para a/os brincantes até o pagamento de transporte para as apresentações. Como me disse Isabel, *“desde a merenda tudo sou eu que dou, mas eles são bonzinhos”*, nesta afirmativa fica claro que apesar das dificuldades para manter o grupo vale a pena pela/os brincantes. Perguntei a Isabel como ela organizava as apresentações do Papagaio Real o que se refere à encenação da peça, o repertório musical, os figurinos, organização dos ensaios e apresentações. As peças encenadas pelo grupo são de sua autoria, com exceção de uma peça *“A força de um amor selvagem”*

escrita em parceria com o senhor Carlos, guardião do Pássaro Junino Uirapuru. Dada a sua experiência como atriz em teatro é Isabel que também ensina as técnicas de encenação para a/os brincantes. Os figurinos são desenhados por ela que pede a uma costureira, para confeccionar, além de contar com a doação de figurinos de outros grupos também. O repertório musical é constituído pelas composições de Isabel, que é uma compositora muito produtiva. O acompanhamento musical é feito pelo grupo do Seu Mernildo que toca trombone e os demais músicos contrabaixo, saxofone e surdo. Devido à falta de recursos financeiros, já não pude perceber a presença do grupo do Seu Mernildo nas apresentações do Papagaio Real, pois sem pagamento os músicos não tocam já que na manifestação do Pássaro Junino e Cordão de Pássaro e Bicho os músicos são contratados, não são brincantes nos grupos. No repertório musical do Papagaio Real Isabel apresenta gêneros musicais variáveis que são escolhidos de acordo com a vontade da Mestra, como relata nesta fala: *Porque essas músicas é o seguinte, esse mambo, porque você não vê mais mambo não é comum. Mas aí o pessoal deixaram mais de deporque saiu fora de moda né?A música basta ser bonita né? Às vezes toca toca a única música que o pessoal não deixa morrer é o samba. Mas o mambo não tocou mais. E o mambo não é brasileiro. Embora alguns gêneros musicais não sejam mais encontrados no repertório dos grupos, Isabel resolveu colocar alguns menos comuns atualmente. Aí eu peguei e botei o mambo, aí eu tirei, um mambo, fiz um mambo, e fiz um samba e a rumba. Botei três músicas, rumba, mambo e samba. Eu coloquei na dança que eles dançam uma dança que eles dançam na hora do casamento aí no pedido né?[...] Aí ele chama a a a as dançarina pra dançar o mambo e a sambista pra dançar o samba. Aí termina Adeus, Adeus (cantarolando). Aí vai embora. Nos ensaios Isabel canta as músicas para os músicos para que eles possam acompanhá-las o que gera mais uma tarefa árdua pra ela diante da sua atual condição, como me relatou: Aí eu canto, quem canta sou eu, agora eu com a boca assim pesada. Quem faz a música sou eu, quem canta sou eu porque esse pessoal de agora mana, eles não tão cantando nada. Eu ensino, mas eles não não ... saem fora do som, são difícil de pegar.*

Ao longo da entrevista na conversa com Isabel pude perceber que depois que ficou adoentada manter o grupo em atividade ficou bastante difícil, pois tem que lidar agora também com a fragilidade de sua saúde, dificuldade para cantar, para falar, projetar sua voz, a falta de recursos financeiros, falta de incentivo governamental e a falta de interesse de novos brincantes para o seu grupo. No ano de 2015, o Papagaio Real só pôde se apresentar mediante a solicitude de Mestra Iracema que pediu a alguns de seus brincantes que ajudassem Isabel, já

que ela estava com dificuldades em conseguir pessoas pra realizar a apresentação do grupo neste ano. E desta forma num espírito de irmandade e auxílio mútuo entre estas mulheres que o Pássaro Junino Papagaio Real pode se apresentar no ano de 2015 e com esta iniciativa, Isabel pode retomar sua alegria em botar o grupo e estabelecer uma parceria importante em 2016. Quando um professor de dança, que atuava em projeto numa escola pública no bairro da Pedreira foi procurá-la levando estudantes para participar Papagaio Real como atividade de vivência com a cultura popular, desta maneira Isabel pode realizar as apresentações do seu grupo neste ano com um novo incentivo. A entrevista com Isabel, nossa conversa, as informações que ela me passou, o respeito e admiração que outras Mestras e Mestres de Pássaros e Cordões têm por ela, assim como o carinho e respeito que a vizinhança tem por ela ao cumprimentá-la cada vez que passavam em frente a sua casa, recordando dos tempos da quadrilha junina, pássaro junino e pastorinha que divertiam todas e todas na sua comunidade. Isabel, assim como Iracema são pessoas importantes e referências na cultura popular de seus bairros, mas não somente elas, por isso eu faço um convite para conhecermos mais uma Mestre. Vamos?

4.1.3 Mestre Laurene Ataíde

Entrevista realizada no dia 04 de maio de 2015. Local: uma cafeteria no centro de Belém.

Nome: Laurene da Costa Ataíde; idade: 60 anos; estado civil: divorciada; prole: uma filha e um filho e um neto e uma neta; escolaridade: graduação em Sociologia; profissão/ocupação: encontra-se desempregada. Laurene coordena o Cordão de Pássaro Colibri do Outeiro e é presidente da Associação Folclórica e Cultural Colibri do Outeiro. Meu primeiro contato com Laurene foi quando eu fui a sua residência no ilha de Outeiro. Neste dia Laurene não estava tinha viajado para o município de Barcarena no dia anterior. Eu liguei pra ela que me pediu pra aguardar um pouco que já estava retornando pra casa. Eu a aguardei e conversamos um pouco e informei a ela sobre a minha pesquisa e fiz o convite para participar da mesma. O convite foi aceito e lhe disse que ia ligar de novo para agendarmos a entrevista, já que naquele momento não havia levado o gravador, pois não sabia se ela ia aceitar ou não. Então ela me mostrou o espaço onde fica a sede da Associação que também é local dos ensaios do grupo e de realização de oficinas oferecidas a comunidade. Eu me despedi dela e depois de muitas tentativas conseguimos agendar a entrevista, aproveitando sua ida ao centro

da cidade para resolver alguns problemas. Depois de almoçarmos juntas fomos a uma cafeteria onde pude entrevistá-la. Laurene é extremamente ocupada sendo difícil encontrar uma vaga em sua agenda. Confesso que dei sorte no dia da entrevista.

Laurene não é de sorrir muito e parece muito séria ao primeiro contato, o que me intimidou um pouco, mas ao se aproximar e conhecê-la um pouco mais percebi sua gentileza e principalmente alegria quando fala sobre as atividades que desenvolve junto à cultura popular. Esta alegria e amor pelo Cordão de Pássaro ela me contou que herdou de sua mãe, Dona Teonila Ataíde que era guardiã do Cordão do Beija-Flor escrevia as peças para o grupo era repentista e cordelista. A vivência de Laurene com a cultura popular foi como brincante no grupo de sua mãe até os 25 anos de idade, quando passou a ajudar na coordenação do mesmo. Com a morte de sua mãe, Laurene assumiu a coordenação do grupo e tem esta atividade como uma promessa conforme ela me relatou: *Desde que minha mãe faleceu em 98 aí eu assumi, né. Porque ela, minha mãe me pediu que ... no leito de morte dela, ela pediu que eu não deixasse a brincadeira dela acabar.* Desta maneira, assumiu esta missão como compromisso com sua mãe e também com o amor que sente pela manifestação, pois como ela me confessou *o Pássaro pra mim é uma cachaça, eu não bebo tá. Eu não bebo. Mas digo que é uma cachaça, porque parece uma cachaça. Vai se aproximando o período da quadra junina já vai dando uma agonia, porque tá faltando a roupa da tribo, porque tá faltando a a varinha de condão da fada, porque tá faltando ajeitar alguma coisa da feitiçeira, essas coisas né?*

Quando Laurene assumiu o grupo ela trocou o nome de Beija Flor para Colibri do Outeiro, como exigência para se cadastrar na Associação Folclórica de Belém. O grupo continuou a encenar as peças de Dona Teonila com algumas adaptações feitas por Laurene. Uma delas publicadas pelo Instituto de Artes do Pará (IAP) em 2002, intitulada “Loucuras de uma paixão”. Além das peças de sua mãe, Laurene também escreve as suas e em 2008 publicou uma peça de sua autoria intitulada “Nas asas da liberdade”, também pelo IAP. Eu pude perceber na entrevista que Dona Teonila é uma forte referência para Laurene e sua inspiração para a realização das atividades na cultura popular. Diferente de Mestra Iracema que tem como paradigma seu pai Francisco, aqui a referência é uma matriarca que vai passar aos seus descendentes a paixão e a experiência com a manifestação do Cordão de Pássaro, sendo um exemplo para a família de perseverança, atitude e criatividade. Apesar de todo seu esforço para manter seu grupo sempre ativo, Dona Teonila não pode realizar alguns sonhos e que sua filha Laurene pôde concretizar tais como a publicação de uma peça sua e apresentação do grupo fora do estado do Pará. A publicação foi conquistada em 2002 no

mesmo ano o grupo viajou a capital São Luís no Maranhão para se apresentar, retornando em outro ano para realizar apresentações em outros municípios do Estado. E em 2015 se apresentaram na capital Fortaleza e demais cidade do Ceará, como me disse Laurene, *o pássaro nosso voa...*

A preocupação de Laurene em não perder a coragem de manter o grupo em atividade fez com que ela criasse estratégias para a manutenção desta tradição popular paraense. A criação da Associação tem como o objetivo a manutenção e regaste da manifestação do Cordão de Pássaro no interior do Pará além da criação de grupos no Outeiro. Para a realização desta proposta Laurene se deparou com algumas críticas, pois ela estaria sistematizando a formação de grupos de uma prática cultural que é espontânea e calcada na experiência e vivências de pessoas imersas na cultura popular. Mas, Laurene estava firme em seu objetivo e com um olhar empreendedor submeteu seu projeto num edital do Banco da Amazônia sendo contemplada. E com este recurso realizou oficinas de criação de Cordão de Pássaros com as comunidades do Outeiro e também com duas escolas da ilha. Destas oficinas, três grupos conseguiram se estruturar e estão em atividade desde 2005 na ilha do Outeiro que vocês cara/os leitoras/es conheceram no capítulo dois desta tese.

Laurene sempre está buscando recurso em editais para dar continuidade às atividades do Cordão do Colibri e também do Ponto de Cultura Ninho do Colibri, sede da Associação com objetivo de desenvolver atividades culturais e de capacitação para a/os brincantes e pessoas da comunidade. Esta prática ela já desenvolve há algum tempo, pois foi uma alternativa de se tornar menos dependente dos órgãos oficiais de cultura de Belém. Conforme ela me disse: *Porque eu eu eu... assim eu lido com a política de editais. Na verdade eu fiz vários cursos de elaboração de projetos essas coisas todas eu ... e já levei curso de elaboração de projetos lá já chamei toda a comunidade, nós somos um ponto de cultura que chama mesmo a comunidade pra vim né trabalhar com a gente pra vim aprender com a gente.* Laurene é uma mulher que tem articulado sua vivência e conhecimento sobre a manifestação do cordão de pássaro com o conhecimento acadêmico e burocrático da política de editais para trazer a sua comunidade atividades que proporcionem formação profissional, conhecimento e vivência na cultura popular por meio de oficinas e apresentações do Cordão do Colibri, como confirmado pela mesma *O Pássaro é o carro chefe de tudo é ele que comanda né as coisas todas tudo gira em torno do Pássaro na verdade. Na verdade minha vida gira em torno do Pássaro.*

No empreendimento destas atividades Laurene conta com o apoio de sua família, como a filha e o filho, suas sobrinhas e o irmão que atua no grupo como um dos personagens. Ainda

quando sua mãe era liderança no grupo ela escrevia as peças e compunha as músicas também. Depois que assumiu o grupo, Laurene também escreveu duas peças “Um lindo presente” e a peça “Nas asas da liberdade” que foi premiada e publicada pelo IAP em 2008. Sobre esta publicação, Laurene me contou uma situação que para ela foi engraçada. Ela submeteu a peça no edital de publicações do IAP sob o pseudônimo de Ataíde, quando foi premiada, o professor Paes Loureiro, pesquisador reconhecido na área, que fez a apresentação dos livros achava que estava lidando com um autor/ homem. Ela brinca com esta situação quando narra *Quando saiu o resultado aí fui no IAP, aí cheguei lá na sala do pessoal lá “égua gente to feliz da vida meu livro foi premiado”Aí... “Quem Laurene?” O meu. “Mas quando não tem livro teu aqui”. Tem sim Nas asas da liberdade é meu, o Ataíde sou eu!* Depois de premiado, o professor Paes Loureiro ficou encantado pela peça e escreveu uma apresentação do livro muito bonita e fez questão de conhecer “o Ataíde”, suposto autor daquela peça. Mesmo Laurene tendo colocado somente o pseudônimo Ataíde, sem artigo definido, a autoria foi imediatamente associada a um escritor e não a uma escritora. Velhos hábitos, maus costumes da desigualdade de gênero. Depois que soube que Ataíde era Laurene, Paes Loureiro reiterou seu elogio e reforçou a capacidade dramática da autora ao comparar sua peça com clássicos da literatura mundial e brasileira como Romeu e Julieta, Tristão e Isolda e o Guarani. Este fato demonstra a dimensão do conhecimento desta mulher, que não só tem a vivência com a cultura popular, mas o conhecimento profundo desta tradição. Para o professor Paes Loureiro, pesquisador de referência sobre as diversas manifestações culturais amazônicas e paraenses, restava reconhecer o talento de Laurene como dramaturga de comédia de Cordão de Pássaro e também sua ação ativista na divulgação desta manifestação popular, por meio de suas atividades e projetos junto a sua comunidade e outras também.

Como iniciei no parágrafo anterior, a Mestra conta com a ajuda de seus familiares para as atividades do Colibri e também conta com o auxílio da/os brincantes nas oficinas promovidas por meio dos editais. A maioria formada por jovens e adolescentes da comunidade que tem no grupo e no ponto de cultura um meio para capacitação profissional e vivência na cultura popular. Os ensaios são organizados por Laurene, que ensaia a parte dramática, como eu já informei as peças representadas pelo grupo são de autoria de Dona Teonila Ataíde e de sua filha. Na sua intenção de manter a manifestação do Cordão de Pássaro, Laurene tem incentivado uma de suas brincantes que faz a personagem da Princesa, chamada Carolina, a escrever peças. Na época desta entrevista, a Carol já estava escrevendo

uma peça para o Colibri com o aval da Mestra que vê com muita alegria esta iniciativa de sua brincante.

A condução dos ensaios do grupo Colibri exige um profundo e amplo conhecimento sobre a manifestação do Pássaro para que a Mestra possa orientar a/os brincantes conforme seus ensejos, como eu pude confirmar neste relato: *Eu mostro pra eles tudo. Mostro tudo o que quero que eles façam né. Então a cênica toda é feita, tudo o que eles vão apresentar ali a gente procura fazer com que eles tentem fazer perfeito. Hoje em dia a gente não encontra é muito difícil encontrar pessoas que queiram realmente fazer. Então não é fácil. Não é fácil a questão da gente conseguir bons brincantes.[...] E a música a gente cria, a gente que é escritor de peça a gente tem que saber um pouco de poesia porque a peça é toda rimada, ela é toda rimada, ela ela toda tem que ter todo...as respostas tem que ser todas rimadas, a música tem que ser toda rimada (humm) Sabe? A gente tem que saber de rima, tem que saber de música, saber de música, saber de melodia, de melodia, saber escrever (risos), saber escrever, ter muita imaginação, ter muita imaginação. Assim, a gente tem que saber um pouco de tudo quem escreve peça de pássaro, saber encenar, a gente que é guardião, além de ser guardião ser escritor, a gente tem que saber tudo. Porque a gente faz tudo para que o brincante aprenda o que a gente quer. Quanto ao repertório musical, as composições também são de Laurene e de sua mãe, com quem aprendeu a maneira de repassar aos músicos como queria a execução das músicas. Ela me disse: *É assim as músicas eu aprendi com minha mãe. A minha mãe era assim, ela fazia o larálará como ela queria que o músico tocasse. A mesma coisa eu faço.* Laurene também tinha em sua mãe uma parceira nas composições das músicas do grupo. *Que é sempre assim ela cantava um pedacinho e aí eu dizia, vamos colocar mais tal coisa?E a gente ficava criando as músicas juntas.[...]. Tinha as composições e quando vinha os músicos ela dizia “Olha eu quero assim larálarálálá (cantarolando)...sabe? A gente passa para os músicos e eles fazem aquilo que a gente quer. O acompanhamento que a gente quer, assim é que é.* No repertório do grupo encontram-se valsas, marchinhas, às vezes um bolero geralmente cantado pelo caçador e um carimbó executado na finalização das apresentações, quando todas as personagens dançam pra se despedir. Este carimbó é composição de Laurene que foi composto em homenagem a sua mãe e a troca de nome do grupo de Beija-Flor para Colibri.*

Laurene tem sido uma pessoa importante na difusão e manutenção da tradição do Pássaro Junino por meio de suas ações que ela chama de resgate e criação de grupos que fomentem esta prática cultural. Sua atitude de empreendedora cultural tem possibilitado uma

ampla divulgação desta manifestação e tem oportunizado aos demais grupos que possa também se apresentar ao público belenense divulgando suas atividades, um exemplo desta ação foi o I Festival de Pássaros e outros Bichos¹²², evento patrocinado pelo edital da Caixa Cultural onde Laurene foi contemplada demonstrando a generosidade desta mulher que compartilha conhecimento do seu e dos demais grupos em prol da cultura popular paraense.

4.1.4 Mestra Gilda Amador

Entrevista realizada no dia 10 de julho de 2015. Local: casa da Mestra no bairro do Carananduba na ilha do Mosqueiro.

Nome: Gilda Barros Amador; idade: 74 anos, *pelo certo mesmo eu nasci em 14/12/1942 pelos documento que na época aumentava a idade da gente pra votar, eu sou de 1940.*; estado civil: solteira, *sou casada só no católico, mas pelas documentação continuo solteira (risos)*; prole: cinco filhos, quatro homens e uma mulher, *sendo que um está com Deus. Tenho dois bisnetos se não me engano são dez netos*; escolaridade: ensino médio, magistério; profissão/ocupação: professora aposentada. Dona Gilda coordena os grupos Cordão de Pássaro Tem Tem do Mosqueiro e Pastorinha Filhas de Santana. Meu primeiro contato com ela foi nas oficinas ministradas na Casa das Artes, onde fui apresentada a ela por Mestra Iracema Oliveira e pude falar brevemente da minha pesquisa e perguntei se ela teria interesse em colaborar e para minha alegria ela disse sim. Passado o período das festas juninas quando os grupos realizam muitas apresentações, eu liguei pra Mestra Gilda para marcar a entrevista, o que foi bastante negociada dada as muitas atividades que ela exerce na sua igreja, como catequista. Conforme as instruções de Dona Gilda, eu pude chegar a sua casa que possui partes de muro de um lado e outro e com uma entrada para carros. Na frente da casa muitas plantas e uma grande mangueira que fornecia uma sombra gostosa pra aliviar o calor das tardes quentes de julho. Quando eu cheguei a casa fui recebida por Mestra Gilda e sua nora que a auxilia nas atividades do grupo, as duas foram muito simpáticas comigo me deixando à vontade.

A inserção desta Mestra na cultura popular ocorreu de maneira interessante por meio de uma entrevista na televisão realizada com o professor Paes Loureiro. Na ocasião, ele falava

¹²² O evento foi realizado de 23 a 28 de agosto de 2016 no Teatro Estações Gasômetro. No Festival se apresentaram dezoito grupos sendo, 13 grupos de Pássaro e três de Bichos, tendo como homenageada a mãe de Laurene, Dona Teonila Atáide.

sobre o resgate da tradição de Pássaros Juninos e reconhecimento dos grupos que eram desconhecidos da população. Mestre Gilda me falou que se interessou pela entrevista, conforme seu relato: *Aí eu fiquei escutando né? Que ele queria resgatar os Pássaros que estavam no anonimato e tudinho, para não ficar esquecido, faz parte da cultura do nosso Estado né? Aí ele falou bem mesmo a respeito aí aquilo me... eu fiquei animada com aquilo né?* Empolgada com entrevista, ela procurou uma colega de trabalho que tinha um Cordão de Pássaro, Dona Noêmia Pereira¹²³ e a convidou: *Comadre borá botar um pássaro este ano?* E a partir deste convite Dona Noêmia, que já tinha grupos em atividades ficou feliz em ter uma parceira nesta empreitada e concordou prontamente com a proposta de Gilda. *Aí disse vamos, aí ela animada comigo aí nós começamos né? A catar o pessoal, convidar para sair no pássaro aí... nós fomos colocar juntas o Cordão do Papagaio, entendeu? Colocamos juntas o Cordão do Papagaio, a história era a história de Potira.[...] Eu escrevi a história ... e ela tirou as músicas, ela fez as músicas, aí nós colocamos a história.* Esta parceria durou somente um ano, Gilda já tinha a noção de como organizar um Cordão de Pássaro, então falou pra Noêmia que iria sozinha colocar um grupo e que ela poderia ficar com o Cordão do Papagaio. Embora tenha sido breve a existência do Cordão do Papagaio foi significativo para o desenvolvimento das atividades de Mestre Gilda na cultura popular, associada com sua vivência de infância assistindo os grupos de seu bairro, além do seu desejo e animação pelas manifestações populares. A parceria estabelecida com Dona Noêmia demonstra outro aspecto importante que é o da colaboração entre as duas “comadres” com objetivo de promover algo em prol de sua comunidade, neste caso a manutenção de uma tradição popular como atividade lúdica e de aprendizado, principalmente para as crianças e adolescentes do local.

Depois de ter desistido do Cordão do Papagaio, Mestre Gilda cria em 1976 o Cordão do Tem Tem. *Eu peguei escolhi o Tem Tem, escolhi o Tem Tem e tô com o Tem Tem até hoje, nunca mudei.* Manter o mesmo grupo durante tantos anos não foi tarefa fácil, pois as pessoas da comunidade estavam habituadas à troca de nome do grupo a cada ano, como fazia Dona Noêmia. As pessoas diziam que o Tem Tem já estava “manjado” e perguntavam a ela por que não matava o Tem Tem e botava outro pássaro. Para atender a reivindicação, ela teve a ideia de resgatar um grupo que estava desativado, o Cordão da Águia com a qual ela teve contato

¹²³ Noêmia da Silva Pereira autora de várias peças para Cordão de Pássaros além de compositora de músicas também para Boi-bumbá, possuía dois grupos populares na Ilha do Mosqueiro no bairro do Caranduba, o Cordão de Pássaro Tem Tem e Boi-bumbá Canarinho. Possuía uma grande experiência e desenvolvida as atividades dos seus grupos junto às crianças de sua comunidade. Dona Noêmia foi homenageada com uma exposição dos figurinos do seu grupo pelo Projeto Preamar promovida pela Fundação Cultural Tancredo Neves, atual FCPTN. E também foi homenageada em um dos Cadernos de Cultura publicada pela Secretaria Municipal de Educação.

no passado. *Aí eu já sabia a comédia da águia todinha né? Que eu era pequenininha, mas eu sabia que era todo cantada, aí nos colocamos a águia, ela (refere-se à nora) fez a águia, enorme a águia na cabeça da menina, ela que desenhou.* Com o Cordão da Águia, ela se apresentou no Centur com uma comédia diferenciada, toda “inversada”, as narrativas eram todas faladas em versos como disse sua nora, foi somente um ano, mas que foi muito bonito. Já acostumada ao Tem Tem, Mestra Gilda matou a Águia e seguiu com ele até hoje sem interrupções e a comunidade se acostumou.

Ao longo dos anos seus filhos e a filha participaram como brincantes, depois de adultos e com as ocupações com família tiveram que sair do grupo. Atualmente, sua neta Luciana e o neto Ander têm participado do grupo. A neta auxilia na coreografia das índias e o seu neto está escrevendo peças para o grupo. Mestra Gilda tem a ajuda imprescindível de sua nora, que também é brincante e como informei acima também já está contando com a ajuda da neta e neto também. Durante o período de ensaios ela conta com a ajuda de seu filho e seu marido que transportam a/os brincantes que moram mais distante da casa de Mestra Gilda. E também conta com a ajuda das mães na preparação dos lanches nos dias de apresentação em Belém, pois como informei a vocês a ilha de Mosqueiro fica a uma distância de aproximadamente 72 km é uma viagem longa e o grupo tem que sair com antecedência da ilha pra chegar a tempo nas apresentações. Como a maioria da/os brincantes são crianças e adolescentes, Gilda providencia lanches pra não sentirem fome. *Porque a viagem que a gente faz para Belém tem lanche de ida e de vinda, o lanche deles, eu preparo tudinho tenho as garrafas aí, garrafa grandona que eu levo cheia de suco, aí eu preparo. Dona Fátima me ajuda aí, as mães deles venho para colocar no... eu faço aqueles um o...o... roque roque (seria hot dog).*

Todas as despesas do grupo são pagas por quem coordena, no caso do Tem Tem não é diferente, Mestra Gilda tem que arcar com as despesas de figurino, pagamento dos músicos, aluguel de ônibus e elaboração dos lanches. Estas contas ela vai pagando com seu salário e também dos cachês pagos pela FUMBEL e FCPTN, que não são suficientes. Ela vai utilizando táticas para diminuir as despesas a exemplo dos figurinos. *Ainda tem a costureira. Porque quando dá para mim ajeitar eu mesma eu ajeito, mas como se tratou este ano, este ano de... de muita reforma, de roupa aí disse não, eu peguei aí fui com ela porque eu ganhei mucado, umas quantas roupas de... da igreja mesmo que nós ganhamos da igreja mesmo não foi Elaine?* Desta maneira recebendo doações, reciclando algumas roupas de anos anteriores, costurando algumas peças é que Mestra Gilda vai tentando diminuir as despesas com o figurino do grupo.

Quanto à parte musical Mestra Gilda me disse que quando começou com o grupo recebeu ajuda de um senhor que tocava acordeão na igreja e que a auxiliou a compor as músicas para o Tem Tem. *Eu dava uma ideia ele não, tá errado, aí ele tinha mania de dizer Dona Gilda meta na sua cabeça que Tem Tem é passarinho, não é pássaro é passarinho! Aí eu começava achar graça, daí quando.... Começava a fazer as músicas do pássaro, aí vinha na brincadeira sugeria as músicas do pássaro.* Atualmente as composições são de Mestra Gilda, sua nora Elaine e até seu neto Ander também está compondo. O acompanhamento musical é realizado por musicistas que são contratados pra este fim. Nos últimos três anos Gilda tem contratado um grupo de músicos do município de Santa Bárbara, distante alguns quilômetros de Mosqueiro. O grupo tem alguns instrumentos musicais como banjo, cavaquinho, tambor surdo, que Mestra Gilda empresta para os músicos acompanhar as apresentações. A formação instrumental sofre alguma variação quando se acrescenta um pandeiro ou chocalho. Durante a pesquisa de campo percebi nas apresentações do Cordão do Tem Tem sempre a presença de um violão e do surdo. Não notei nenhum instrumento de sopro e eu soube depois que Mestra Gilda me disse que estes músicos cobram muito caro, então ficou inviável contratá-los.

A maioria das apresentações que o grupo realiza é em Belém sendo as preferidas da/os brincantes, pois conforme a nora de Gilda a recepção do público é melhor que em Mosqueiro, onde a população valoriza mais as quadrilhas juninas. O problema é o recurso gasto no aluguel de ônibus, já que os órgãos públicos não oferecem o transporte, dificultando ainda mais a acessibilidade do grupo. *Esse ano não, eles só deram aquela ajuda, dali a gente tinha que tirar para o transporte, para tudo, entendeu? Mas aí como eu sou meia avuadinha né? Aí eu dei os meus pulos para angariar o dinheiro para alugar o carro, uns cobraram seiscentos, setecentos aí nós fomos no daqui que chamam caveira né? como e nome desse carro? [...]* *Caveirão! Aí foi no caveirão que a gente foi mesmo ele cobrou quinhentos reais para, levar a gente.* Ouvindo o relato de Gilda corroborado por sua nora percebi a dedicação que elas possuem para manter os grupos em atividade considerando todas as dificuldades com o agravante de se situarem no Mosqueiro, pelos motivos que relatei no capítulo anterior. Mas, Mestra Gilda é uma pessoa incansável, está sempre animada, cheia de energia esta vivência com a cultura popular lhe dá ânimo e mais ainda é oferecer esta oportunidade as crianças e adolescentes de sua comunidade conforme percebi nesta fala: *Jorgete, para mim, tu sabe que para mim eu me sinto uma alegria de ver o rostinho desses, desses que eles fazem no dia.* Como disse no início desta narrativa, Mestra Gilda tem um trabalho como catequista e atua

em diversas comunidades católicas em Mosqueiro situação esta que também lhe possibilita a divulgação das manifestações populares por meio das atividades do seu grupo. *Tem que ter jeito, tem que incentivar, dizer o porquê, por que o Pássaro... o que o Pássaro faz parte da nossa cultura, tem que explicar para eles, para eles saberem, porque olha teve meninas daqui que são do... Chico Mendes da comunidade Chico Mendes, que saíram, “Olha Dona Gilda a gente não saia do seu Pássaro porque eu já moro aqui dez anos oito anos eu não ... eu não sabia que a senhora colocava pássaro, agora eu não vou perder, né?” Quer dizer que faltava o que? Incentivo. Chegar até eles.*

E desta maneira associando sua atividade de catequista Mestra Gilda vai também conquistando brincantes para seu grupo, com apoio do padre da sua paróquia, como uma possibilidade de proporcionar atividades culturais para crianças e adolescentes da ilha de Mosqueiro, e assim a partir de sua vivência de longa data, do conhecimento adquirido na montagem dos grupos e na alegria e animação que sente no envolvimento da cultura popular, Gilda é mais uma dessas mulheres de fundamental importância para a divulgação e manutenção das tradições culturais populares que já foram tão presentes na ilha do Mosqueiro e hoje são raras de se ver. E de uma ilha a outra vamos à apresentação da próxima Mestra.

4.1.5 Mestra Jurema Tertuliana¹²⁴

Entrevista realizada no dia 15 de julho de 2015. Local: casa da Mestra no bairro da Água Boa na ilha de Outeiro.

Nome: Jurema Tertuliana dos Santos Alves; idade: 61 anos; estado civil: viúva; prole: duas filhas e duas netas; escolaridade: ensino fundamental *Só o primeiro grau, só...;* profissão/ocupação: dona de casa *Casei, sou doméstica mesmo... da casa, de casa para o fogão... não, não trabalhei, assim fora entendesse?* Mestra Jurema coordena o grupo de Boi-Bumbá Brilha Noite no bairro da Água Boa na ilha do Outeiro e é liderança comunitária junto a outras mulheres na sua comunidade. Eu a conheci também nas oficinas da Casa das Artes quando entrei em contato e falei sobre a proposta da tese e se ela gostaria de colaborar me oferecendo uma entrevista. Jurema é daquelas mulheres empolgadas e que empolgam com sua dedicação e vontade de aprender como meio para ensinar as suas crianças do grupo.

¹²⁴ A mestra Jurema Tertuliana faleceu no dia 13 de março de 2017 devido a complicações de um câncer de mama. Em respeito a sua memória e a tudo o que ela se dedicou minha escrita sobre ela e nossos encontros não levará em consideração esta fatalidade para manter viva a memória de Jurema.

Conversando com as demais Mestras elas me falaram sobre esta característica de Jurema e confirmaram sua dedicação e trabalho bonito que realiza com seu grupo. Esta qualidade de Mestre Jurema foi o que motivou seu maior envolvimento com a cultura popular a partir de um convite feito por um coordenador de Boi-bumbá do Outeiro, Mestre Raimundo Nogueira, assim ela me disse: *Ele sempre viu que eu sou animada né, graças a Deus, ele disse “tu não quer colocar um grupo ou tu não quer pensar em colocar um grupo lá no teu bairro, um boi lá”... que era o único boi esse Estrela D’alva aqui dentro da ilha na época, aí eu peguei fiquei pensando assim disse “Ah, mas eu não vou ter condições. “Mas tu já tem um grupo”, ele disse, “Tu já tem um grupo que era o pássaro, aí tu só põe o boi inclui mais o boi”. Aí eu peguei disse “É mas, aí eu vou ficar louquinha porque vai passando para cá, vai boi para aí”... e os convites graças a deus aqui dentro da ilha nos somos bem recebidos né? Muito bem, aí ele pegou disse “Bora tentar, bora tentar”, aí eu peguei disse é... “porque eu não sou de tentar eu sou de fazer sabe, quando eu quero fazer eu vou e faço”! Entendeu? A partir deste convite Mestre Jurema que já liderava o cordão de Pássaro Pipira da Água Boa resolveu também montar um grupo de Boi-bumbá com auxílio do seu Raimundo, conhecido como Piter. Com esta nova empreitada ela passa o Cordão da Pipira para Mestre Iara Coutinho, que já auxiliava Jurema com o grupo e a partir de 2010 o assumiu efetivamente, juntamente com sua mãe. Mas apresento esta narrativa depois.*

Para Mestre Jurema botar um grupo de Boi-bumbá foi a concretização de um desejo que mantinha desde criança em mente. *Quando eu era pequena eu via os Bois se apresentando e aquele ato tudinho eu tinha na mente sabe? Desde criança [...] O Boi desde criança eu já via através da janela da minha casa bem na frente tinha um jovem que ele era amo do Boi, ele saía assim, um espetáculo que eu era criança me apaixonei por aquele rapaz que saía lindo, todo paramentado assim, sabe? Depois de ter aceitado o convite surgiu à dúvida sobre qual nome dar ao Boi, seu Raimundo sugeriu o nome Brilha Noite em homenagem ao grupo da senhora Rosa que foi desativado depois de seu falecimento. Mestre Jurema adorou o nome, porque tinha a ver com sua personalidade: eu adorei, eu adoro brilhar, ixi (risos). E assim com a ajuda de seu Raimundo, o Brilha Noite iniciou suas atividades tendo como público alvo as crianças da comunidade que participam também de outras atividades promovidas pela Mestre durante todo ano. Porque a gente se empenha muito em trabalhar com ele, em fazer as... as paródias, os temas, olha tem até uma sala de aula ali ó (apontando para o local), que é das crianças entendeu? A gente procura é... segurar as crianças o resto do ano, o ano todo, sempre a gente vai inventando coisas, sabe?*

O grupo de Mestra Jurema é mais uma iniciativa de um conjunto de pessoas que por meio das atividades de grupos de cultura popular tentam oportunizar a crianças e adolescentes da ilha de Outeiro conhecimento e vivência com as manifestações tradicionais paraenses e como alternativa de lazer também. Como relatei em capítulo anterior, a ilha de Outeiro tem apresentado uma estatística terrível com aumento dos índices de criminalidade, tráfico de entorpecentes e prostituição, fazendo com que a/o mais jovens sejam mais atingidos com esta situação, que tem piorado frente ao descaso do poder público e gestão municipal. A falta de incentivo público é um problema que os grupos da ilha têm enfrentado, não só para desenvolver suas atividades culturais, mas outros aspectos da vida cotidiana que necessitam de melhorias para a população. Para Mestra Jurema a união entre os grupos é fundamental: *a gente segura uma na outra, os grupos, aqui dentro da ilha a gente se... tenta tá de braços laçados porque senão é como se todos tão reclamando, todos tão falando como você tá ouvindo né, sou eu que falo, mas eles não dão aquele incentivo, não dão, quem dera que eles dessem para nós, uma verba antes para nós, olha tá aqui gente vão trabalhar, sairia muito mais bonito, tá, o grupo, do que depois, porque a gente faz assim olha, sacrifício do próprio bolso da gente para colocar... pra você ver o que nós apresentamos.* E desta maneira estabelecendo parcerias com outros mestres e mestras da ilha de Outeiro, Mestra Jurema desenvolve suas atividades com as crianças da comunidade que vão além do Boi-bumbá Brilha Noite.

Mestra Jurema iniciou as atividades do Boi-bumbá Brilha Noite a partir de uma proposta do Seu Raimundo Nogueira, amo do Boi-bumbá Estrela D'Alva. Deste convite surgiu uma dupla parceira e seu Raimundo tem auxiliado Mestra Jurema desde a confecção do Boi até a organização dos ensaios e participação nas apresentações. *É ele que é o instrutor, ele é o que faz tudo né, quando eu digo assim que ele faz tudo, para mim ele faz tudo, ele é instrutor, ele é professor, tá, entendeu? É ele que faz as toadas que você ouve é ele que produz, faz, faz você entendeu?* Seu Raimundo tem sido a pessoa que têm repassado seu conhecimento para Jurema que se sente ainda como aprendiz desta manifestação tradicional. Seu Raimundo é quem escreve a comédia, compõem as músicas e ensaia com as crianças. Quando ele pode também participa das apresentações do grupo para “puxar” as toadas. Mas nem sempre seu Raimundo pode estar com o Brilha Noite, pois tem compromisso com seu grupo também. E na sua ausência Mestra Jurema assume e já até arriscou criar algumas composições, mas *Falta uma coragenzinha sabe?* Ela grava as músicas e estuda para repassar as crianças quando está sozinha e também faz o acompanhamento instrumental no tambor.

Toco os tamborizinhos eu pego... quando o Raimundo Nogueira não pode se apresentar, aqui dentro da ilha ele se apresenta mas fora como você viu, na Estação das Docas em lugares assim fora, mas aqui dentro da ilha quem leva ele sou eu entendesse? Ai eu tenho que fazer, de cada coisa eu faço um pouquinho.

Além do Seu Raimundo, Mestre Jurema conta com a ajuda da sua filha mais velha, a Mariza que confecciona os figurinos das crianças. Suas netas que preparam as refeições e lanches para as crianças além de organizarem a distribuição e o espaço onde elas ensaiam. O companheiro de Jurema que como ele me afirmou a auxilia em tudo e ajuda tomar algumas decisões no grupo, além de contribuir financeiramente. *Porque ele vai trabalhar, ai já vem, eu já pego arrecado todo dinheiro dele e saio gastando (risos).* Há a amiga do centro comunitário, Neusete que é também parceira nas caminhadas políticas. E também conta com o apoio da/os responsáveis da/os brincantes que apoiam e incentivam as atividades de Mestre Jurema que fique agradecida a este suporte. *É, isso é tão bom né, a pessoa sabe, eu me sinto assim tão bem tá, dos pais, não precisa nem eu chegar e falar mais nada, “Tá dona Jurema só traga a documentação”, você sabe é tudo direitinho, tudo documentado pelo CRAS, pelo Condac... Nós somos todos organizados aqui, minhas crianças são todas organizadas pelos juiz de menor, tudinho direitinho, só trás a documentação ta aí meus filhos, a gente fica tão bem eu fico tão gratificada sabe? Eu fico tão feliz da confiança dos pais, você entendeu? de deixar os seus filhos a fazer parte de um grupo, agora não é fácil né?*

Na conversa com Jurema ficou claro pra mim da sua importância naquela comunidade na sua participação política por meio do centro comunitário do bairro, na sua participação ativa em reuniões com representantes políticos na ilha e mais recente com seu protagonismo frente aos grupos de cultura popular tradicional com Cordão de Pássaro e agora com Boi-bumbá. Seu interesse em desenvolver atividades culturais tem como público alvo as crianças da comunidade e por extensão mães e pais das mesmas, pois Jurema se sente sensibilizada com a situação precária que estas famílias vivem. *São crianças carentes, você entendeu? Na situação mesmo de dá dó, a casa deles tá... eu conheço todos, dá dó de ver a situação das crianças, você entendeu? Da família das crianças. Então não tem como, certo? E ai os pais ficam maravilhados assim... a gente ta procurando outra maneira de ajudar esses pais para eles continuarem ajudando essas crianças entendeu?* Esta atitude demonstra sua preocupação e compromisso social e cultural com sua vizinhança, sua comunidade fazendo de Mestre Jurema uma referência na busca pelo conhecimento e divulgação das manifestações tradicionais da cultura popular paraense.

4.1.6 Mestra Iara Coutinho

Entrevista realizada no dia 17 de julho de 2015. Local: casa da Dona Sandra, mãe da Mestra Iara no bairro da Água Boa na ilha de Outeiro.

Nome: Iara Mônica Coutinho de Oliveira; idade: 46 anos; estado civil: solteira; prole três filhas e quatro filhos *Eu só cresci e multipliquei bastante*; escolaridade: ensino fundamental; profissão/ocupação: autônoma proprietária de um bar/restaurante. Mestra Iara coordena o grupo Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa na ilha do Outeiro. O grupo pertence ao conjunto de Cordões que surgiram como resultado das oficinas de criação de Pássaros ministradas pela Mestra Laurene, tendo como sua primeira coordenadora a Mestra Tertuliana que depois de um período passou a incumbência a Mestra Iara, pelo motivo que vocês já conhecem. Também fiz meu primeiro contato com Iara nas oficinas ministradas na Casa das Artes onde na oportunidade da Revoada de Pássaros eu pude reforçar meu convite. Ao sair da casa de Mestra Jurema no dia de sua entrevista fui ao bar de Iara para agendarmos nosso encontro que ficou para dois dias depois. As duas Mestras moram próximas uma da outra e já alguns anos estabeleceram uma parceria em que se auxiliam para encaminhar tanto as atividades de seus grupos como atender as reivindicações da comunidade por meio da associação de moradores e diálogo com autoridades locais.

Dois dias depois fui encontrar com Mestra Iara e cheguei após o horário do almoço, onde a encontrei ainda no bar finalizando a limpeza da cozinha, pois lá também era um restaurante onde ela preparava e vendia refeições. Terminada a tarefa, ela deixou o filho atendendo no bar e nos dirigimos à residência de sua mãe, Dona Sandra, pois a casa de Iara estava em reforma e muito “bagunçada” como a mesma relatou. Desde a primeira vez que a vi eu achei Iara bem jovem e me intrigava em saber qual sua experiência e conhecimento sobre a manifestação do Cordão de Pássaro, afinal eu estava acostumada às Mestras e Mestres de mais idade coordenando grupos populares. Observe o quanto ainda estava arraigada minha visão estereotipada sobre o saber fazer na cultura popular. E claro, na conversa com Mestra Iara descobri que estava equivocada no desenrolar de sua narrativa. Para satisfazer minha curiosidade a primeira pergunta que fiz foi como se deu sua inserção no meio da cultura popular. *A Iara chegou no Pássaro assim: a Laurene chegou aqui disse “Iara tu queres resgatar o Pássaro?” Até eu brinquei com ela “Eu vou ganhar dinheiro?” Aí ela pegou disse. “Não”. Aí eu disse “Ahh, então não quero isso! Tu quer me dá trabalho é?”. Aí ela pegou e disse: “Não Iara eu te ajudo, Pássaro é isso, isso, isso, tu tens as crianças, eu te ajudo a*

*montar é uma peça”. Eu disse, “mas eu não sei nada de peça”. Ela disse “não tu só vai ter que ensaiar as crianças, tu tens as crianças?”. Eu disse, “eu tenho, tenho todas as crianças”. Aí a gente botou a peça né? com os meninos que tinham aqui. A primeira peça da Laurene foi Um Lindo Presente, me lembro como se fosse hoje só que era uma peça pra três Pássaros, então quando se apresentavam os três juntos era uma coisa horrível (sorrindo). A partir deste convite Mestra Iara iniciou sua trajetória na manifestação do Cordão de Pássaro e me confessou *quando entrei no Pássaro foi assim brincando.**

Para ela há uma grande diferença entre os grupos de Pássaro, existem aqueles com mais experiência que ela chama de “grandes” a exemplo do grupo de Mestra Iracema e Laurene, já os “pequenos” não possuem experiência como ela me afirmou *a gente faz Pássaro com amor.* Esta comparação entre os grupos revela uma relação geracional onde os “Pássaros grandes” pertencem às Mestras mais experientes e os “Pássaros pequenos” àquelas menos experientes. A esta divisão, eu destaco como fator preponderante a experiência com a manifestação do Pássaro, pois foi esta categoria que Mestra Iara utilizou em substituição a geração ou idade como forma de valorizar o conhecimento destas mulheres que estão na coordenação dos grupos. O conceito de experiência é utilizado pela cientista social Alda da Motta na sua pesquisa sobre classe social e envelhecimento. Para ela: “O conceito de experiência é particularmente útil no estudo do envelhecimento, mas também de importância geral, para pensar similitudes e diferenças no interior de cada categoria social” (DA MOTTA, 1999, p.07). No caso desta pesquisa acrescento também a categoria de conhecimento que associada à experiência da Mestra serão importantes na transmissão das manifestações tradicionais para a/os brincantes, o público e pesquisadoras como eu. Esta tarefa de “repassar” aos mais novos o conhecimento sobre a tradição está sempre presente no discurso destas Mestras como recurso pra “não deixar morrer”. E para isso o conhecimento se torna requisito importante assim como outras habilidades também que Mestra Iara foi desenvolvendo nesta empreitada.

Como já foi informado, o Cordão da Pipira iniciou como resultado de uma oficina de criação de Pássaros tendo como primeira coordenadora a Mestra Jurema sendo auxiliada por Iara. Depois que assumiu de fato o grupo, ela foi buscando conhecimento sobre esta tradição popular e desenvolvendo táticas para iniciar suas atividades agregando crianças e adolescentes de sua comunidade. Uma das primeiras táticas utilizadas por Mestra Iara foi observar os grupos dos “Pássaros grandes” como forma de buscar informação. *Como a gente no primeiro ano saiu assim com roupas assim... sabe bem inferiores que as outras no primeiro ano... no segundo ano quando eu fui pro IAP eu vi aquela imensidão de coisas é é bonitas né?quando*

tava todo mundo reunido e aquela coisa bonita né? Eu ficava só comigo. Aí no ano que vem eu quero ser igual um desses! Quando eu cheguei aqui “Mãe, olha não quero não quero mais isso aí pra mim, eu quero ano que vem uns vestido bonitão, lindão eu não quero uma coisa pequena!”. Tá, aí quando foi no outro ano né? a gente começou cedo, a gente começou a fazer as roupas e buscar o melhor pro Pássaro na realidade. Para ela, a busca por melhorias no seu grupo tem como objetivo tornar seu grupo um dos “grandes” e assim manter a tradição do Cordão do Pássaro e principalmente oferecer uma alternativa de lazer e conhecimento para as crianças e adolescentes, principalmente aquelas que apresentam problemas familiares. Aqui dentro eles se sentem numa família [...]. É uma coisa que gosto de fazer é resgatar é ajudar crianças que estão precisando.

O Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa tem 11 anos de existência. Ele foi resultado da oficina da Mestre Laurene, mas que depois de criado nunca saiu na rua, conforme narrativa de Iara. Para não ficar parado, Laurene propôs a Iara que o resgatasse, pois Mestre Jurema estava com outro projeto. Assim, o grupo da Pipira da Água Boa passou a voar pela cidade comandada por Iara e dona Sandra, sua mãe. *Eu e a minha mãe, a mamãe é como se diz a mãezona é a mãe de todos né? Sem a mamãe isso não funcionava, ela é muito importante pro Pássaro tanto é que às vezes eu tô esmorecida e ela diz “Não, pode parar, pode parar!”. Porque a mamãe tem verdadeira paixão pelo grupo. Enquanto Dona Sandra costura todas as roupas para o grupo, Mestre Iara auxilia no figurino da tribo indígena e nos bordados das peças.*

No que se refere à comédia para encenação é Iara quem escreve para o grupo outra habilidade desenvolvida pela Mestre, em função da necessidade de alguém que escrevesse pra ela. Na sua busca de aperfeiçoamento escreveu sua primeira peça e levou à Mestre Laurene sua mentora. *Aí eu fui lá com a Laurene, a Laurene é minha corretora né? Ela que corrige tudo. Ela corrige vê o que que tem que botar se tem alguma coisa que não tá boa. É ela que... aí levei “Laurene, eu fiz essa peça aqui”. “Égua Iara! Tá maravilhoso! Tá muito boa!” Porra eu já virei escritora, ô coisa boa. Aí pronto, não precisei mais do Ronaldo, não precisei de ninguém. Mais uma tática adotada por Iara que todo ano escreve suas peças sem repetir, além de inserir alguns temas na comédia do Pássaro como as lendas amazônicas ou temas “polêmicos”, conforme me relatou. Mestre Iara é uma pessoa muito criativa e sempre está buscando novidades para apresentações do grupo, buscando diferenciar-se. Uma das novidades é o grupo de dança que ela inseriu na encenação, como a dança tribal, dança do ventre, valsa, carimbó, carimbó coreografado com música da banda Calypso e dança do Boto.*

A cada ano uma destas coreografias é apresentada de acordo com o tema da peça ou desejo da Mestra.

O repertório musical é composto por músicas gravadas por outros artistas, músicas de mídia que são utilizadas nas coreografias das danças que são trocadas todo ano. Além das músicas gravadas, o grupo também executa músicas compostas pelo Seu Romel, que acompanha ao violão, além de instrumentos de percussão como pandeiro, afoxé e tambor. Mestra Iara me disse que geralmente leva um CD já gravado para as apresentações principalmente com as músicas das danças. Mestra Iara me disse que elabora as apresentações do seu grupo pensando em três grandes partes: a dança, a comédia e a matutagem¹²⁵ ou casamento na roça, encadeando uma história na outra.

Mestra Iara é uma mulher que com criatividade tem buscado a inovação na tradição do Pássaro como forma de divulgar esta tradição por meio do seu grupo, apresentando outros elementos da cultura paraense para o público em geral além de provocar o interesse da/os brincantes em conhecer mais sobre a manifestação do Pássaro. Para ela esta atividade é uma oportunidade também de ampliar seus conhecimentos, como podemos observar nesta fala: *Eu ainda tô na fase de conhecimento, eu gosto muito de aprender, eu gosto muito de correr atrás, de aprendizado, ainda mais sobre Pássaro. Eu adoro estudar sobre Pássaro, por que? Porque cada coisa que você estuda é um aprendizado novo. E é com esta dedicação a cultura popular e acima de tudo às pessoas mais jovens de sua comunidade que despedimos de Mestra Iara e vamos conhecer mais uma dessas mulheres da ilha.*

4.1.7 Mestra Valderez Carrera

Entrevista realizada no dia 06 de agosto de 2015. Local: casa da Mestra no bairro da Brasília na ilha de Outeiro.

Nome: Valderez Maria Rodrigues Carrera Oliveira; idade: 60 anos; estado civil: viúva; prole: duas mulheres, dois homens e sete netos; escolaridade: ensino médio completo ela

¹²⁵ Na sua pesquisa sobre as manifestações de Cordão de Pássaros e Bichos e Pássaros Juninos do Pará, o sociólogo Carlos Eugênio de Moura, assim definiu a Matutagem: “A matutagem, coletivo que designa o conjunto de matutos, é dividida em dois blocos, que se complementam: o matuto paraense, sua mulher, o filho adolescente e um casal de compadres, com sua filha. O matuto cearense, às vezes sua mulher e filha, são representantes de outro bloco. Os personagens cômicos completam-se nas figuras do cabo e do soldado, que exercem, porém, intervenções bem menores, Às vezes até mesmo episódicas” (MORA, 1997.p. 223). Para o autor seria a parte irreverente da cena.

cursou Pedagogia por um tempo, mas não conseguiu concluir *Na época eu fazia curso pago, aí pegou o dinheiro*; profissão/ocupação: autônoma trabalha com promoção de eventos. Mestra Valderez coordena o grupo Cordão de Pássaro Bigodinho da Brasília na ilha do Outeiro e é também presidente da Associação GST Faixa Verde da comunidade onde mora. Assim como o Cordão da Pipira, o Bigodinho surgiu como criação das oficinas de Mestra Laurene contando com mais uma parceira nesta empreitada a Mestra Valderez.

Eu a conheci também no IAP onde pude estabelecer um primeiro contato e falar sobre a pesquisa. Em um segundo momento, eu pude conhecer seu grupo no evento da Revoada dos Pássaros e confirmar com ela a realização de uma entrevista. Na Revoada o grupo de Mestra Valderez merecia destaque, pois seus componentes eram todas crianças pequenas, creio que a mais velha devia ter 10 anos. Neste dia estavam todas muito agitadas com o evento, podendo ver outros grupos de Pássaros e ficaram muito empolgadas correndo pra lá e pra cá, deixando a Mestra “enlouquecida”, mas sem se aborrecer, sem reclamar. O sorriso sempre aberto e a gargalhada peculiar é uma característica de Valderez, sempre positiva diante de tantas dificuldades e sempre pronta pra ajudar as crianças da comunidade. Ela sempre está em busca de parcerias com ONGs, Igrejas, políticos, instituições públicas na busca de ações e projetos que tragam melhorias para seu bairro e em particular a área onde mora. No dia em que fui entrevistar Valderez fiquei um pouco preocupada, pois sua rua ficava bem distante do ponto final da linha de ônibus e poucas pessoas passando pela rua, de um lado um grande muro separando o terreno de um porto e do outro lado casas das famílias. Seguindo eu encontrei uma entrada para acessar a casa de Valderez numa área de poucas casas com terrenos grandes com muitas árvores e açazeiros revelando uma paisagem bem interiorana, ficou claro para mim que estava bem distante da urbanidade de Belém. Numa rua de terra batida e com uma cerca de madeira encontrei a casa da Mestra, bem simples e pequena com um pequeno bosque em terreno ao lado, que ela chama de Bosque do Bigodinho. Nesta casa mora ela, seu filho e a esposa e seus dois netos e uma neta que estava pra nascer. Durante a entrevista com mesma, eu percebi que ela e seu filho sustentavam a família, mas com dificuldades financeiras. E esta era só mais um dos obstáculos enfrentados por ela.

A vida de Mestra de Valderez é intensa de atividades inserida no movimento social e cultural onde ela está imersa desde a infância conforme seu relato. *Olha o movimento é cultural eu eu já cresci eu acho que nele (risos). Eu ... a minha tia tinha ladainha, não sei se você lembra mês de maio, tinha ladainhas de nossa senhora né? então a gente foi crescendo ali naquele meio da ladainha minha tia tinha uma ladainha ali na Teixeira na Cremação*

então vem da minha bisavó passou pra minha vó da minha vó passou pra minha tia da minha tia passou pra minha prima e assim foi levando né? E a gente foi acostumado ali a viver no movimento social que eu digo assim, a olhar o próximo né?. Além das atividades religiosas com sua tia, Valderez também observava o intenso movimento de grupos juninos no seu bairro como Quadrilhas juninas, Bois-bumbás e Pássaros Juninos, quando cresceu um pouco mais começou a participar do Boi-bumbá Malhadinho como brincante, demonstrando sua longa vivência na cultura popular, como ela concluiu: *Eu acho que já cresci nele, já vivi dentro da cultura.*

A experiência de Mestra Valderez foi mais como participante em grupos de cultura popular até o momento que Mestra Laurene a convidou para participar da oficina de criação de Pássaros que ela assume pela primeira vez a coordenação de um grupo. O processo de escolha do nome do grupo tem uma história engraçada como nos narra a Mestra: *Fizemos a reunião com as crianças aqui e o meu vizinho. Aí era pra escolher o nome do Pássaro um queria Arara já tinha, outro queria Tucano já tinha, outro queria um... aí tudo tinha! Aí então vamo botar um nome é vamo ver qual que passa vamo votar. Aí o menino aqui do lado disse. “Não é bigodinho, porque tem... não é bigode, eu tenho um bigode”. Aí não, não tem, aí é isso. Aí ele foi pegar o bigode, defender (risos). Provar, foi defender o nome que ele escolheu, aí ele trouxe o bigode na gaiola, pronto aí ficou bigode.* E desta maneira o grupo foi nomeado como Bigodinho da Brasília, o diminutivo do nome porque somente crianças participam do mesmo.

O grupo está em atividade desde 2005 e tem como característica a participação somente de crianças como brincantes uma decisão tomada pela Mestra Valderez, *só criança, estrategicamente criança. Por que criança? Criança é mais fácil de você lidar. Você tá com uma jovem adolescente, assim de 15 16 anos ela já mente que vem pro grupo e vai namorar. Aí o pai não aceita né? E lá tira aí tá. Criança não, é mais obediente, apesar dos meus serem levaaados minha nossa senhora! Mas entre um grandão e um menor prefiro um pequeno porque é mais fácil de lidar!* Além dos motivos já narrados por Valderez ela também em confessou que a escolha por brincantes menores se dá pela economia de tecidos na confecção dos figurinos, a economia doméstica se estendendo até o Pássaro. A dificuldade de encontrar financiamento para montar o grupo e mesma enfrentada pelos demais, Valderez não conta com ajuda de ninguém, nem mesmo da/os responsáveis das crianças para ajudá-la. Então ficam ao seu encargo todas as despesas do grupo que ela procura sanar comprando as coisas com seu próprio dinheiro ou fazendo promoções para angariar fundos. Ela conta com a ajuda

de algumas vizinhas para costurar as roupas e também com seu vizinho para acompanhar as crianças em dias de apresentação, principalmente em Belém que fica um pouco distante da ilha.

A organização das apresentações do Bigodinho são todas elaboradas por ela, que se diz a “X-tudo” do grupo. Com a ajuda do Seu Raimundo Nogueira, aquele do Boi Estrela D’Alva, ela tira dúvidas com ele sobre as músicas do grupo e quando pode também acompanha o grupo nas apresentações. A peça do Bigodinho é escrita por ela que apresenta temáticas voltadas à questão ambiental. *No meu grupo é o único que tem as deusas da mata.[...]. Tipo bons espíritos então vamos ver quem protege? A água né? Aí eu fui PA ... aí foi que eu fiz a deusa da mata, a deusa do sol, a deusa da água. E é o único que tem é meu grupo. Aí já coloquei um Curupira (risos).* Já o repertório musical é composto por músicas de autoria da Mestre e também aquelas já gravadas por outra/os artistas como ela justifica: *Como eu mexo muito com meio ambiente, preservação do meio ambiente eu botei na valsa do Roberto Carlos “Quem sabe o museu no futuro vai guardar em lugar...”(canta este trecho) né?Do xote, é aquele xote ecológico, e a... e o carimbó, a gente põe e ainda tem do Verequete onde eu faço a cura do Pássaro (risos).* O acompanhamento instrumental é realizado basicamente por instrumentos de percussão, que estão presentes quando Seu Raimundo pode ir com o grupo, pois o mesmo não possui os instrumentos musicais e a Mestre não tem recursos para pagar o contrato de músicos. Para sanar este problema, Valderez geralmente grava um CD com as músicas do grupo e utiliza nas apresentações, quando não o perde, pois na maioria das apresentações ele é perdido e Valderez tem improvisar “na garganta”, como ela me disse. Os ensaios são coordenados somente pela Mestre que ensina as músicas, a encenação da peça, a entrada e saída no palco e coreografia, às vezes pode contar com a ajuda do Seu Raimundo.

Assim como Mestre Jurema e Mestre Iara, Valderez tem na prática do Cordão de Pássaro uma opção de atividade de lazer e cultural para as crianças do bairro, pois todas são provenientes de famílias pobres que vivem numa área de baixo *status* social em áreas de invasão/favela. A maioria das crianças mora distante da casa da Mestre ocasionando em mais uma dificuldade pra ela que tem que pegar e deixar cada uma em casa para os ensaios e apresentações e infelizmente não conta com a ajuda da/os responsáveis. O grupo do Bigodinho tem a maioria de suas apresentações realizadas na ilha do Outeiro, pois é mais fácil para o deslocamento das crianças e onde Valderez recebe vários convites dado as suas relações com associações de moradores, igrejas católicas, escolas e a própria Mestre Laurene.

A minha primeira impressão sobre Mestra Valderez é da sua alegria, ela tá sempre rindo dando gargalhada e sempre acelerada buscando resolvendo os problemas da família, do seu grupo, das dificuldades da comunidade, enfim uma pessoa que está sempre em busca de melhorias para si e para sua comunidade. E as atividades com as crianças é seu grande prazer e diversão é o Bigodinho como meu confessou com sua gargalhada peculiar: *eu brinco de fazer Pássaro, entendeu? Porque meus bebês são assim. Tem dia que tu morre ...tem dia que eu morro de ri das apresentações deles (gargalhando)*. E desta maneira, com esta risada gostosa de Mestra Valderez me despeço de sua narrativa, não se esquecendo de sua atuação importante em prol de melhoria de vida para as pessoas de sua comunidade e principalmente pelas crianças por meio de suas ações culturais e ativismo político.

4.1.8 Mestra Ângela Carvalho

Entrevista realizada no dia 13 de agosto de 2015. Local: casa da Mestra no bairro do Fama na ilha de Outeiro.

Nome: Ângela Antônia da Silva Carvalho; idade: 42 anos; estado civil: casada; prole: duas mulheres e dois homens; escolaridade: ensino fundamental; profissão/ocupação: dona de casa. Mestra Ângela coordena o grupo Cordão de Pássaro Bentevi do Fama na ilha do Outeiro e é também é promotora do Festival do Açaí da comunidade do Fama. O Cordão de Pássaro Bentevi do Fama também faz parte daqueles criados por meio da oficina de Mestra Laurene. Meu contato com Mestra Ângela também ocorreu nas oficinas do IAP e no evento da Revoada de Pássaros. Quando eu liguei pra Ângela marcando o dia da entrevista ela me deu as coordenadas para chegar a sua casa, pois não era tão simples encontrá-la. Fui até a ilha do Outeiro desci em um ponto de mototáxi e perguntei quem conhecia Dona Ângela do Centro Comunitário esta era a senha de acesso, um mototaxista me disse que a conhecia e me levou até lá. No caminho de terra batida vi alguns caminhões da prefeitura com trabalhadores que estavam em trabalho de asfaltamento da Estrada do Fama entrada do bairro. Fui seguindo na moto e observando a paisagem e a comunidade com ares rurais, algumas casas de madeira com cercas de mesmo material, muitas árvores, quase nenhum carro, poucas pessoas circulando, até o clima ficou diferente, o ar ficou mais fresco. E neste clima rural fui me envolvendo até chegarmos à casa da Mestra em um terreno amplo com muitas árvores, criação de aves e um igarapé o delimitando, enfim uma pequena chácara. Ela me recebeu e pudemos conversar, confesso que eu estava apreensiva, pois Ângela é conhecida por ser

“briguenta”, que na verdade é uma característica da mesma em ser contestadora. Dificilmente eu a vi sorrindo e me pareceu sempre muito séria, mas como ela se dispôs a me atender eu tinha que aproveitar esta solicitude de sua parte. A fama de “briguenta” eu logo compreendi, pelo seu caráter contestador e de luta e no desenrolar da entrevista pude conhecer uma Ângela muito sorridente revelando sua alegria em viver naquela comunidade.

A família da Mestra foi a primeira a se estabelecer na comunidade do Fama e seu pai um dos fundadores do Centro Comunitário local, depois deles outras famílias foi chegando e se estabelecendo a partir do Rio Maguari e outra parte pela estrada do Outeiro. O Fama é uma comunidade de feição mais rural composta por famílias que tem na pesca e coleta do açaí sua principal fonte de renda, embora nos últimos anos tenha se expandido o número de moradia no processo de ocupação da área. Apesar de hoje apresentar um número expressivo de residentes, a comunidade ainda sofre com problemas decorridos do seu isolamento como a falta de equipamento de uso coletivo. Neste local há somente uma unidade pedagógica, uma unidade de saúde da família, transporte público é realizado por uma linha de ônibus que atende somente três vezes por semana, não possui nenhuma praça, não há pontos comerciais, tudo o que a população necessita tem que buscar “lá fora”, como me disse Ângela. E diante desta situação deficitária, que Mestra Laurene propôs a Ângela a oficina de criação de Pássaros para ofertar uma atividade cultural para as crianças e adolescentes do local. *Eu fui pega com a Laurene, que a Laurene fez o resgate de pássaro e tal e fez uma oficina né? Que ela tinha que fazer a oficina dela e na verdade nunca teve resgate porque eu nunca tive Pássaro na verdade foi uma criação do Pássaro. E ela pegou um papel me jogou aqui e tal eu não tinha noção de Pássaro e nada!Aí eu peguei um parceiro aqui o Quintino. Como aqui eu tenho muito bentevi, por isso meu Pássaro é Bentevi, por causa das minhas aves né?Mana! A primeira vez que nós fomos pro Centur eu nunca tinha entrado num teatro também, levei a molecada daqui levei eu tinha 35 criança na época.* E desta maneira Mestra Ângela aceitou essa empreitada com a participação de muitas crianças, número este que ela não pôde controlar, pois era só começar os ensaios que elas eram atraídas pela atividade e a Mestra não podia lhes negar esta oportunidade. A primeira vez que o grupo se apresentou em Belém no Teatro Margarida Schivasappa, muitas crianças ficaram nauseadas porque nunca haviam andado de ônibus, assim como foi pela primeira vez que a Mestra entrou em um teatro, todo mundo paralisado de medo do público e quase a apresentação foi um fracasso. Esta primeira experiência é lembrada com gargalhada pela Mestra e hoje suas crianças e adolescentes já

encaram o palco com mais destreza do que há onze anos quando iniciou o Cordão do Bentevi do Fama.

Quando iniciou o grupo Mestra Ângela não possuía informações sobre a manifestação que foi aprendendo com Mestra Laurene a partir da oficina. Depois de montado o grupo, ela solicitou ajuda do Seu Raimundo Nogueira, o Piter, para escrever as peças, onde a Mestra realiza as adaptações conforme seu ensejo, principalmente no que se refere à preservação da natureza. O repertório musical é composto pelas composições do Piter e mais recentemente Ângela convidou duas senhoras da comunidade que na sua experiência com a manifestação do Pássaro trouxeram músicas para o Bentevi como maneira de integrar e valorizar este conhecimento. *Que é gostoso assim que eu consegui trazer duas senhoras que elas já foram brincantes no Pássaro, mas muiiito atrás né? Tem uma com 75 que ela foi Tuxaua na época e ela hoje é a tuxaua do meu Pássaro. Então ela já trás a música de lá dela original que ela não quis trocar a música dela (risos).* O acompanhamento instrumental é realizado por instrumentos de percussão como o tambor, pandeiro e ganzá tocados por três moradores da comunidade. Como outras Mestras nos relataram a participação de instrumentista de sopro não é possível devido ao alto custo, ela conta com a disponibilidade de um vizinho que é flautista quando não está de serviço acompanha o grupo. Para Mestra Ângela a dificuldade em conseguir músicos para acompanhar o Pássaro seria a utilização de um teclado *O certo seria fazer uma adequação pro teclado. Porque o teclado a gente já ia já substituir, não ia ser uma coisa original né? Mas seria prática no financeiro porque o teclado faz um monte de coisa né? Só que infelizmente nem pro teclado também ainda não tive ...*

Para ajudá-la nas atividades do grupo, a Mestra conta com a ajuda do Piter, das filhas e do filho que são brincantes também e o apoio de algumas pessoas da comunidade. As despesas financeiras são todas arcadas por ela, pois a/os responsáveis das crianças não têm como oferecer alguma contribuição em dinheiro para ajudá-la. Devido à escassez de recurso financeiro para investir no seu grupo, Mestra Ângela também lamenta a falta de estrutura na sua casa para ensaiar. *Até hoje eu sofro porque não tenho um barracão né? Aí eu ensaio com minhas crianças ou aí eu tiro aqui essa mesa ou no meu quintal. Meu quintal é formiga sabe? Não é uma coisa adequada pra lidar com criança, mas infelizmente é o que posso oferecer.* Ela também acredita e se queixou muito durante a entrevista da falta de incentivo por parte do governo, principalmente no que se refere à subvenção financeira e até mesmo na maneira como o mesmo valoriza os grupos de manifestações tradicionais na cidade e nas ilhas. Para ela a oferta de cursos de formação de projetos para editais combinadas ao acesso à informação

ajudaria muitos grupos a se tornarem mais independente do governo estadual e municipal. Mas, para isso também seria necessário ter acesso às informações como a internet, que no caso da Comunidade do Fama não é possível ainda.

As atividades de Mestreira Ângela são reconhecidas pela comunidade, que tem nela uma pessoa de confiança e que luta pela melhoria do local onde vivem, assim como tem oferecido opções de lazer e cultura para as crianças e adolescentes do Fama. Até mesmo situações inusitadas, como a presença de evangélica/os no seu grupo, posto que a maioria da/os moradora/es são praticantes desta religião. A credibilidade da Mestreira é tal que a/os responsáveis das crianças e adolescentes permitem suas participações nas atividades que ela propõe devido ao reconhecimento do seu trabalho social dentro da comunidade, conforme ela me afirmou. Eu pude perceber na narrativa de Mestreira Ângela assim como de Mestreira Valdevez que pelo menos nos seus grupos, os conflitos gerados pelas opções religiosas não provocam um impedimento na participação das crianças nos seus grupos. Para pais e mães há uma garantia que suas filhas e seus filhos vão ter acesso a diversos benefícios de um chocolate na Páscoa as apresentações em teatros em Belém com pessoas que são conhecidas, são de confiança e buscam o melhor para sua comunidade. No caso do Fama, as pessoas apoiam o grupo participando ativamente das apresentações não deixando o Bentevi sem público. *E que tem público porque se o brincante nós vamos fazer apresentação lá na casa do fulano vai todo mundo pra lá! Vai todo mundo não fica ninguém! Tem público sabe? Porque vai o avô, vai o biso, vai o tio, vai a mãe, vai o coruja, vai todo mundo pra lá! Sabe? Ainda tem ainda aquele foco que é muito gostoso da gente trabalhar.* A narrativa de Mestreira Ângela demonstra sua vida cotidiana no enfrentamento das dificuldades de morar em uma comunidade rural que num processo de ocupação desordenada foi se expandindo, mas sem ter acesso aos benefícios dos equipamentos urbanos. Moradora da comunidade desde que nasceu Mestreira Ângela é conhecida e reconhecida na vizinhança pelo trabalho social e cultural que tem desenvolvido ao longo dos anos. Para ela o trabalho com a comunidade é que a qualifica como Mestreira da cultura popular. *Eu canto, eu bordo, eu ensaio, eu ensino os menino a bater tambor, eu levo as crianças. Eu faço de tudo um pouquinho de tudo, porque aqui não tem quem venha me ensinar a fazer nada né, ou dizer assim...eu tenho ajuda dos meus próprios brincantes.* E é com esta fala protagonista de uma mulher que tem na sua ação e de suas parcerias o estímulo para continuar repassando o conhecimento sobre a manifestação popular do cordão de Pássaro, que finalizo esta narrativa. Mas, sigamos para outra.

4.1.9 Mestra Iraci de Oliveira

Entrevista realizada no dia 17 de agosto de 2015. Local: casa da irmã da Mestra no bairro do Telégrafo em Belém.

Nome: Iraci de Oliveira Martins; idade: 74 anos *tem mulher pra tudo ainda (risos)*; estado civil: separada *viúva de marido vivo*; prole: um casal *consegui graças a Deus fui mãe e pai de meus filhos* tem seis netos e quatro bisnetos *tenho um bocado, eu acho*; escolaridade: ensino fundamental incompleto; profissão/ocupação: dona de casa. Mestra Iraci coordena o grupo Pássaro Junino Ararajuba e a Pastorinha Rosas de Judá no bairro do Carananduba na ilha de Mosqueiro. Mestra Iraci faz parte do clã Oliveira, filha de Seu Francisco Oliveira e irmã de Mestra Iracema Oliveira, sendo uma pessoa que possui longa vivência com a cultura popular desde criança quando brincava nos grupos de seu pai. Iraci já participou de muitos grupos juninos na cidade de Belém *eu já fiz de tudo de peça, o único papel que eu não fiz que eu não gostava mesmo era feiticeira e matutagem, mas que o resto tudo. E fada que eu nunca fiz, mas o resto marquesa, duquesa, imperatriz, índia branca*. Além de atuação nos grupos de Pássaros Juninos, ela também tem experiência com o Carnaval exercendo atividades como sambista, presidente de escolas de samba e costureira *já fui sambista de escola de samba entende tudo isso. Fui presidente de duas escolas de samba também que era a Acadêmicos da Terra Firme e Grito da Liberdade*. Eu confesso que antes de entrevistar Iraci eu estabeleci um padrão a partir de Iracema e duvidei que a entrevista fosse tão interessante e tão reveladora de informações, ainda bem que me enganei. Mestra Iraci possui uma experiência com a cultura popular tão significativa quanto à sua irmã e um pouco além pela sua atuação no carnaval de Belém e na ilha de Mosqueiro onde mora há mais de 60 anos.

Durante sua infância e juventude Mestra Iraci participou de grupos de Pássaros Juninos como brincante, interpretando várias personagens. Já na idade adulta ela passa a auxiliar alguns grupos como coordenadora até ter seu próprio grupo que ela iniciou com o Pássaro Junino Pavão de Icoaraci, este grupo pertencia a sua irmã Raimunda Oliveira e que por questões de saúde teve que encerrar as atividades do mesmo. Então Iraci pediu o grupo pra sua irmã e continuou suas atividades em Mosqueiro apresentando o Pavão por dois anos, quando seu sobrinho Arles, filho de Raimunda, pediu a volta do grupo pra Icoaraci. Depois de o Pavão ter voado pra Icoaraci, Mestra Iraci criou o Pássaro Junino Ararajuba em 2002, ela escolheu este pássaro porque ele tava em extinção e seria uma maneira de chamar atenção a esta questão ambiental. *E pra você vê que parece que tudo tem que acontecer em certo... eu*

não gosto eu sou brasileira tudo bem, eu sou brasileira, mas não gosto do verde amarelo assim junto. Eu gosto assim eu gosto do verde eu gosto do amarelo, mas separado. Junto assim eu não gosto e acabou que eu vim botar a Ararajuba que é verde e amarelo. O grupo teve como brincantes as próprias pessoas da comunidade em Mosqueiro, como Iraci se mudou para o bairro do Curuçambá ela levou o grupo pra lá e continuou suas atividades com a/os moradora/es locais. A partir desta mudança ela vai contar com a ajuda de sua sobrinha Rosa que também tem experiência na cultura popular por meio de seu grupo de cultura regional Iaçá, sendo uma parceira importante para a manutenção das atividades do Pássaro Ararajuba.

A parceria com Rosa agregou nova/os brincantes para o grupo provenientes da ilha de Mosqueiro, onde mora Mestra Iraci, do bairro do Curuçambá, onde ela morou, e mais recentemente do Iaçá grupo da Rosa. Esta tática utilizada por Mestra Iraci foi à tentativa de manter o grupo, como ela justificou: *pra mim conseguir colocar ela senão não consigo mais porque brincantes lá mesmo não tenho suficiente pra... entendeu? Tem muita igreja evangélica que eu acho que não tem nada a ver isso isso é uma cultura isso é um trabalho né? Mas... cada qual com seu cada qual.* Diferente de Mestra Gilda, Mestra Valderéz e Mestra Ângela que não encontram empecilhos na participação de brincantes de religião evangélica em seus grupos, o mesmo não ocorre com Mestra Iraci, que vê nesta opção religiosa um impedimento, demonstrando que esta situação não é unânime e que cada comunidade tem sua maneira de se relacionar com as manifestações da cultura popular, sejam ela conflituosas ou conciliadoras. E já que estou falando de brincantes, no grupo Ararajuba há diversidade de faixa etária como informou Iraci: *é a mistura da primeira até terceira idade porque porta-pássaro quanto mais pequenina pra mim mais eu gosto.* Todas e todos provenientes dos diferentes bairros, como já informado. O repertório musical é composto por antigas músicas do pai de Iraci, algumas com adaptações que ela faz *tem uma da feiticeira que às vezes eu troco as letras né? Tem uma do soldado. A gente vai adaptando uma letra num...entendeu?* Eu perguntei se ela compunha músicas e sua resposta foi que “quando bota na cabeça” ela compõe algumas, mas utiliza mais músicas compostas por seu pai. Já as peças são escritas por sua irmã Raimunda que sempre revelou habilidade para esta atividade, como me disse Iracema. Mestra Iraci me informou que não se dedica a composição de músicas ou escrita de peças devido a sua indisponibilidade de tempo conforme me afirmou: *Pra mim mesmo eu não tenho tempo. Porque eu é que faço tudo as roupas bordo! Entendeu? E quando termino uma época eu já to fazendo outra coisa, às vezes pra mim passar a peça a limpo já é difícil. Às vezes eu mando aqui pra Rosa.[...]Aí tem umas peças do meu pai que a gente já*

quase não tá enxergando e tem que passar a limpo entendeu? É isso. Aí a gente vai guardando e depois só a gente adapta a peça, porque não tem quem tire mais. Assim como Iracema, ela também tem mantido o legado do seu pai, por meio da transcrição e adaptação das músicas e textos que ele escrevia, assim como da sua irmã Raimunda, embora não tenha “tempo” para se dedicar a criação de novas peças e composição de novas músicas, Iraci tem uma importante contribuição que é a de manter este repertório atualizado e difundido nas apresentações que realiza com seu grupo.

Quanto ao acompanhamento instrumental mais uma vez a parceria com Rosa tem se mostrado importante, pois são os músicos do grupo Iaçá que tocam no Pássaro Ararajuba, com um conjunto composto por flauta, banjo, violão, curimbó, tambor e maracás dando um bom suporte instrumental para a/os brincantes. Mas antes desta parceria não era assim conforme Iraci me revelou: *antigamente quando era lá do Mosqueiro a gente vinha só com umas batucada mesmo porque a ajuda que eles dão não dá pra gente pagar um ônibus de lá que é caro pra trazer e ainda pagar músico. E lá é difícil a gente achar músico, é difícil, lá é difícil muito difícil.* Mas, claro que tudo não são flores para estas mulheres, mesmo com a ajuda da Rosa, os músicos do Iaçá pedem pagamento e Mestre Iraci ainda sente dificuldade para quitar estes cachês, mas ela diz que vale a pena porque a/os brincantes ficam mais *empolgados* e quando não tem música *a gente sente que até eles ficam tristes.* Esta nova relação com os músicos e dificuldade na contratação devido aos custos é bem diferente do período em que Mestre Iraci brincava em sua juventude, quando os grupos possuíam orquestras para acompanhá-los e vários locais para apresentação, já nos dias de hoje... *a gente pra levar dois instrumentos já rebola.* Esta situação demonstra mais uma das dificuldades que ela tem que superar para manter seu grupo em atividade.

Outra questão bastante enfatizada por Mestre Iraci é a falta de interesse dos brincantes em participar de grupos de cultura popular que ela acredita ser culpa da religião e também o desconhecimento por parte dos mesmos sobre as manifestações populares. Ela me disse que esse é seu principal empecilho, pois a falta de recursos financeiros é contornável até porque Iraci sabe confeccionar os figurinos e bordar também, conhecimento que ela passou para seu casal de filhos e até mesmo a/os brincantes ensinando esta habilidade. Sua dedicação à cultura popular é muito intensa e sempre tá buscando desenvolver atividades com Pássaro Junino, grupos de dança regional e Carnaval, ou seja, seu desejo é sempre ter “palco cheio” com muitas pessoas brincando. Os ensaios são auxiliados por ela e sua sobrinha uma parte de

brincantes ensaia com Iraci em Mosqueiro e outra parte com Rosa, quando se aproxima a quadra junina os dois grupos se encontram para ensaiar.

Como eu confessei no início desta narrativa, eu achava que a entrevista com Mestra Iraci não seria tão empolgante quanto à de sua irmã Iracema, mas fui convencida do contrário, pela sua profunda experiência com a cultura popular iniciada desde a sua infância como brincante. A vivência adquirida por meio da participação em diversos grupos de Pássaros Juninos e posteriormente com escolas de samba foi marcante para Mestra Iraci, fazendo com ela montasse seus próprios grupos de Pássaro Junino, dança regional, Pastorinha, blocos de carnaval oferecendo a comunidade mais alternativas lazer. É claro que nem sempre ela tem amplo apoio da comunidade o que reforça sua reclamação da falta de brincantes. Mas assim como as demais Mestras, Iraci se sente impelida a continuar suas atividades pelo amor que sente pelas manifestações populares que sempre estiveram presentes em sua vida iniciadas por seu pai e que ela traz como legado a ser continuado por ela. Creio que este relato deixa claro pra você leitor/a o que motiva Mestra Iraci: *A gente luta com sacrifício, a gente lida com gente pobre né? Mas, aí dá vontade da gente desisti mesmo aí quando vai se aproximando já fica aquela tristeza, entendeu? Assim acontece comigo, teve um ano que quase que eu não botava, mas eu peguei... acho que não peguei uma depressão não sei nem porque acho que não era pra dar mesmo. Mas é amor mesmo que a gente já tem né? É o costume. Vamos conhecer outra Mestra?*

4.1.10 Mestra Bernadete Bonifácio

Entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2015. Local: casa da Mestra no bairro do Icoaraci.

Nome: Bernadete de Lourdes da Silva Bonifácio; idade: 63 anos; estado civil: casada; prole: duas filhas e dois filhos, a filha mais velha faleceu, ela também falou de uma filha de “criação”. Ela possui oito netos, mais quatro netos da filha de criação; escolaridade: ensino fundamental incompleto; profissão/ocupação: dona de casa e ajuda o marido em um pequeno comércio. Mestra Bernadete coordena o grupo Cordão de Bicho Oncinha e o grupo Boi-bumbá Vaquinha Mimosa no bairro do Cruzeiro em Icoaraci. Assim como as demais Mestras, Bernadete iniciou seu envolvimento com a cultura popular na infância assistindo o grupo que pertencia ao seu pai, o Boi-bumbá Rosa Branca. O quintal de sua casa era transformado em pequeno arraial no mês de junho, quando seu pai convidava alguns grupos para se apresentar,

além do Rosa Branca. Ela me disse que quando pequena assistia as apresentações no quintal de sua casa, mas nunca participou de nenhum. Quando cresceu mais um pouco já acostumada com as apresentações. E com a idade de nove anos passou a se interessar por aquelas manifestações, então outro desejo surgiu que foi de ter um grupo também. Este ensejo surgiu quando assistiu no quintal de sua casa a apresentação do Cordão de Bicho Oncinha do bairro do Tenoné. Desde este evento ela interiorizou este desejo dizendo a si mesma: *Eu queria ter um grupo. Um dia vou ter um grupo.* Apesar de ter um pai que tinha um grupo de Boi-bumbá, a mãe de Mestra Bernadete não a apoiou, pois ela era a única filha de uma prole de sete filhos e as tarefas domésticas eram mais importantes e urgentes do que dirigir um grupo popular. Depois de adulta, de ter casado e criado sua prole Mestra Bernadete ainda com “aquilo na cabeça”, a vontade de ter um grupo foi se tornando realidade. *Aí foi que me interessei e comecei a colocar... Vou colocar uma onça! (risos).* Diante da pergunta de uma colega que tinha um grupo de cordão de Pássaro, ela disse que gostou da onça desde o dia que viu um grupo se apresentar na casa do seu pai, e assim surgiu o Cordão da Oncinha em 1991. No início das atividades o grupo era composto somente por crianças e posteriormente adolescentes e jovens também foram participando. Dada a sua vivência com a manifestação do Boi-bumbá, Mestra Bernadete levou a mesma estrutura de apresentação e musical para o seu Cordão de Bicho. Com o passar do tempo, Bernadete conheceu outros grupos de Cordões e percebeu que o formato de apresentação era diferente do Boi-bumbá e nesta mudança ela passou a convidar somente brincantes maiores, deixando as crianças de fora. Para não deixar as crianças entristecidas Mestra Bernadete encontrou uma solução: *Aí já ficou as crianças já ficaram tristes porque eu num... Pois é né? O que aconteceu peguei eu disse: Eu vou colocar uma vaquinha que não existe ainda só tem Boi Boi Boi. Vou botar uma vaquinha. Aí as meninas, “Mas que ideia!” Aí eu e minha cunhada que mora aqui. Ela que toma conta eu só faço ajudar ela.* Assim desta maneira, como uma solução para alocar as crianças, foi criado o grupo Vaquinha Mimosa que já conta com nove anos de atividade e é composto somente por crianças. Ultimamente a Vaquinha Mimosa tem dividido as apresentações com o Boi Valentino que foi criado por Mestra Bernadete como parte de uma história, mas o personagem fez tanto sucesso que já há quatro anos vem dançando com o grupo.

Ao longo dos anos Mestra Bernadete foi perdendo muito/as brincantes no Cordão da Oncinha devido a basicamente dois motivos: desinteresse pela manifestação e conversão às igrejas evangélicas. A falta de brincantes é a maior dificuldade enfrentada pela Mestra e que a deixa bem preocupada todos os anos, principalmente na composição do elenco com as

devidas personagens. Ela me disse que a dificuldade financeira é até contornável porque *a gente ajeita de um lado ajeita do outro, as mães ajudam*. Mas para a ausência de brincantes ela ainda não encontrou uma solução. Nas atividades dos grupos, Mestra Bernadete conta somente com a ajuda de sua cunhada e sua filha para a preparação dos ensaios, confecção de figurinos e adereços e também no acompanhamento das crianças nas apresentações. Apesar de seu pai ter coordenado um grupo de Boi-bumbá, somente Bernadete e um dos seus irmãos continuaram com atividades com a cultura popular, ela no Cordão de Bicho e ele com Boi-bumbá Rosa Branca, herança do pai. O terreno onde fica a casa da Mestra Bernadete é quase uma vila composta pelas casas de sua família, onde mora seu irmão ao fundo, a cunhada ao lado, a filha junto com ela, e outros familiares que não consegui identificar, mas que moravam ali no local. Na frente da casa de Bernadete tem um pequeno comércio, onde ela e seu marido trabalham para ganhar sua renda, já que não contam com uma aposentadoria. Na parte de cima deste comércio, ela construiu um espaço para guardar o material dos grupos como os figurinos, adereços, os bonecos da Vaquinha e da Oncinha, instrumentos musicais e outros objetos utilizados nas apresentações. Já na parte da frente da casa há um espaço coberto com telhado e piso de cimento utilizado como espaço de ensaios e que oferece proteção contra sol e chuva para as crianças e adolescentes brincantes.

Das Mestras que entrevistei durante essa jornada doutoral, Bernadete me surpreendeu bastante no que concerne a produção das atividades de seus grupos, o repertório musical contém suas composições, ela que ensina o acompanhamento instrumental, o texto da história é de sua autoria, a direção da encenação e coreografia é elaborada por ela, além da confecção dos figurinos e adereços utilizados pela/os brincantes. E nas apresentações é ela também que “puxa” todas as músicas dando entrada para a/os brincantes, ou seja, Mestra Bernadete é a faz tudo do grupo, repassando para crianças e adolescentes o conhecimento e experiência com a cultura popular. O domínio de toda produção das atividades do Cordão da Oncinha e Vaquinha Mimosa foi mais uma tática adotada por Mestra Bernadete já que não tinha experiência e conhecimento sobre a manifestação e o grupo de Boi-bumbá Rosa Branca ficou com seu irmão, não contando com o apoio deste. A partir do seu desejo de ter seu próprio grupo, ela foi buscando informações assistindo outros Cordões e depois participando das oficinas oferecidas pela Casa das Artes e assim foi construindo e elaborando as apresentações compondo, tocando, cantando, escrevendo peças, encenando, coreografando, costurando, enfim conquistando espaço na sua comunidade e no seu bairro como pessoa importante para a difusão da cultura popular.

O trabalho de Mestra Bernadete é reconhecido pela sua comunidade e amigas que gostam e valorizam sua atividade o que garante todo ano vários convites de apresentações de seu grupo ao longo do mês de junho. *Tem um senhor ali que todos anos ele manda buscar! Todos anos a gente vai dançar lá. Ali da terceira rua já é ao contrário, a colega ela convida os amigo e contrata a Oncinha. Quando termina ela pega o chapéu e roda.* Além do incentivo das pessoas que convidam o grupo para se apresentar Bernadete também conta com a ajuda da/os responsáveis da/os brincantes que fazem questão de terem a participação de suas crianças na Vaquinha Mimososa e a ajudam também na promoção de eventos para angariar recursos financeiros para as despesas com materiais, transporte, lanches entre outras. Embora eu não tenha tido oportunidade de conversar com as pessoas da comunidade ficou claro que Mestra Bernadete possui reconhecimento de sua comunidade, como a mesma me relatou: *Eles gostam muito de mim. “Ai Dona Lourdes”. Eu digo, olha se eu não morrer para ano eu vou colocar.... “Aiii, nem fale isso! Nem fale isso Dona Lourdes”. Deus o livre quando chega abril elas começam “Olha, olha bote o nome do meu filho lá, eu quero que meu filho saia este ano. Dona Lourdes já começou o ensaio?”.* Estas manifestações de carinho e cobrança da vizinhança ocorrem porque estas pessoas acreditam no trabalho da Mestra e reconhecem sua importância na manutenção e divulgação da cultura popular no bairro de Icoaraci, bairro tão rico em manifestações populares, mas que nos últimos anos teve a diminuição destas atividades por diversos motivos.

A continuidade do seu grupo também é uma preocupação de Mestra Bernadete que não tem para quem deixar esta “herança”: *Meu pai quando faleceu ele entregou pro meu irmão. Olha eu sei que vou morrer eu vou entregar meus grupos... (imitando a fala dos filhos) “Ah mamãe! Quando a senhora morrer vai acabar tudo porque ninguém tem paciência com... (risos). Eu vejo o que a senhora passar aí, não, não não. Quando a senhora morrer acaba tudo não tem condições de fazer o que a senhora faz”.* E aí a gente já fica triste né? *Porque eu queria sim que continuasse o meu trabalho.* Embora vejam todo esforço dedicação e carinho de sua mãe pelos grupos, a/os filha/os de Bernadete creem que não vão ter o mesmo ânimo para prosseguir com as atividades. Enquanto Mestra Bernadete puder manter seus grupos em atividade ela receberá o apoio da família, vizinhança, Mestras e Mestres e de amigas que a incentivam nesta empreitada, pois ela ao longo destes anos com o Cordão da Oncinha e mais recente a Vaquinha Mimososa têm demonstrado seu conhecimento e empenho nas manifestações da cultura popular, e enquanto ela puder vai dar continuidade a estas expressões populares, porque apesar das dificuldades esta é a motivação, como me confessou

em entrevista: *Mas é ruim, mas a gente vai levando né? Que é uma coisa que eu gosto eu adoro! Minha paixão é a cultura*”. E com esta declaração de Bernadete compreendemos de onde surge a dedicação desta mulher assim como da próxima Mestra que vamos conhecer.

4.1.11 Mestra Maria do Socorro Viegas

Entrevista realizada no dia 05 de outubro de 2015. Local: casa da Mestra no bairro do Guamá.

Nome: Maria do Socorro Correa Viegas; idade: 53 anos; estado civil: casada; prole: duas filhas e dois filhos e cinco netos; escolaridade: ensino médio completo e curso técnico em Enfermagem; profissão/ocupação: trabalha em casa como artesã e ajuda o marido em um pequeno comércio. Mestra Socorro coordena o grupo Boi de Máscara Veludinho Mirim no bairro do Guamá. O Boi de Máscara é uma manifestação popular advinda da cidade de São Caetano de Odivelas no nordeste paraense, cuja figura principal é um Boi, mas com uma estrutura diferente do Boi-bumbá sobre a qual discutirei no próximo capítulo desta tese. O marido de Mestra Socorro, seu Nivaldo Viegas é natural da cidade de São Caetano e foi ele quem deu início ao primeiro grupo de Boi de Máscara fora de sua cidade natal. Como havia muitos de seus parentes morando no bairro do Guamá, alguns deles se reuniram e decidiram montar um grupo. Então realizaram uma coleta entre eles e encomendaram a confecção de um Boi direto de São Caetano e assim surgiu o Boi de Máscaras Rei do Campo cujo coordenador é Seu Nivaldo. Mestra Socorro iniciou sua vivência com a manifestação do Boi de Máscara por meio das atividades do Rei do Campo que ensaiava na frente de sua casa e se apresentava pela cidade. Ela me disse que só depois de adulta e casada teve oportunidade de assistir e até participar de grupos de cultura popular, conforme ela me relatou quando perguntei: *Não, mas quando mana! eu era criada aqui na.... mamãe era rigorosa, não tinha essa. Eu já vim ver boi muito tempo depois que casei, o boi deles (do seu Nivaldo)*. E foi assim que ocorreu o envolvimento de Mestra Socorro com a cultura popular, mais especificamente a manifestação do Boi de Máscara.

A sede do Rei do Campo era é claro em sua casa, onde seu Nivaldo e os brincantes se reuniam para ensaiar, mas o grupo tinha uma restrição que incomodava Mestra Socorro, a participação de crianças era vetada, apesar do seu desejo em participar. Aquele impedimento um dia “doeu” na Mestra e ela disse que ia montar um grupo para as crianças, embora não tenha recebido apoio da família, dizendo que ela não entendia nada de Boi, ledô engano.

Como não tinha renda, Socorro encontrou uma solução montando uma banca de Jogo do Bicho e tinha uma cliente “poderosa” que fazia muitas apostas. Durante três anos, a Mestra foi economizando dinheiro e comprando tecidos e outros materiais para confecção dos figurinos. Um dia seu irmão a convidou para fazer uma apresentação na ala pediátrica da Santa Casa de Misericórdia, ele perguntou se o grupo estava pronto, ela disse que sim e neste local foi onde se apresentou pela primeira vez o Boi de Máscara Veludinho Mirim, fazendo o maior sucesso desde sua estreia no ano de 1993. A partir deste evento Mestra Socorro decidiu cadastrar seu grupo na FCP e FUMBEL, onde teve apoio das técnicas destes órgãos e devidamente registrado, o Veludinho Mirim passou a se apresentar também nas agendas oficiais de eventos realizados pelo governo do estado e prefeitura de Belém.

Com um perfil diferenciado de brincantes, crianças e adolescentes da comunidade o grupo começou a ganhar destaque e ser chamado para várias apresentações, inclusive fora de Belém como Brasília e Recife, além de ter participado de uma cena na novela *As Filhas da Mãe* em 2001. Esta notoriedade acabou gerando certo ciúme entre os brincantes do grupo Rei do Campo em particular em seu Nivaldo, que tinha agora na esposa uma forte concorrente na disputa pelas apresentações e pelo reconhecimento na cidade. Mas com o passar do tempo estes sentimentos foram arrefecendo e atualmente Seu Nivaldo auxilia Mestra Socorro nas apresentações do Veludinho Mirim cantando as músicas do grupo. Como eu disse anteriormente o Boi de Máscara é diferente do Boi-bumbá é uma destas diferenças que já posso adiantar a você leitor/a é a ausência da comédia no primeiro, a apresentação é realizada somente com música e dança, como em um cortejo. As músicas executadas no Veludinho Mirim são composições do cunhado e sogro de Mestra Socorro e o seu filho que é músico transcreve para partitura. O acompanhamento instrumental é realizado por instrumentos de sopro como trompete, trombone e saxofone, além de caixa e surdo. Os dois filhos da Mestra são músicos e tocam também no grupo quando é possível. Suas filhas quando mais novas participavam também, mas atualmente só acompanham o grupo quando têm uma folga do trabalho. Os netos da Mestra tem um adolescente que toca trompete e outro menor que dança os demais ainda aguardam a vez.

Apesar da sua popularidade, o grupo Veludinho Mirim também apresenta algumas dificuldades que são as mesmas compartilhadas por outros grupos de manifestações tradicionais: a falta de brincantes. Mestra Socorro me disse como tem lidado com esta questão, o quê tem causado crítica por parte de outro/as Mestre/as: *É assim. Eles... este ano apareceu bastante brincante daqui e gente do Telégrafo, inclusive do Telégrafo este ano nem*

participaram. Porque é assim, a gente paga... paga brincante né? paga as despesas todinhas de transporte essas coisas e este ano ficou difícil eu levar de lá né? Tava muito pesado. Quando a mamãe era viva ela me emprestava. Ela tinha pensão e tinha aposentadoria dela, aí ela me emprestava. [...] A gente dá o lanche e um cachezinho pra eles. Por apresentação e tem os músicos ainda. A solução encontrada por Mestra Socorro acabou implicando num aumento de suas despesas, pois é de sua responsabilidade doar todo o vestuário, o cachê de brincantes e musicistas, lanche e transporte para o grupo. Apesar de polêmica, esta tem sido a maneira que ela encontrou para continuar mantendo as atividades do Veludinho Mirim como forma de valorizar e divulgar esta expressão popular característica de uma cidade do interior do Pará.

Além do próprio gerenciamento das atividades do grupo, Mestra Socorro confecciona as máscaras e bonecos em papel mache, técnica que ela desenvolve como artesã. E também costura as roupas da/os brincantes. As apresentações não possuem uma coreografia estabelecida, mas sim um cortejo acompanhando o Boi e também interagindo com a plateia quando a/os brincantes convidam as pessoas para dançarem junto. Os músicos são contradados e trazem seus instrumentos, já a caixa e o surdo são de propriedade do grupo. Como disse anteriormente existe a dificuldade de se encontrar músicos de sopro disponíveis para tocar no grupo, Mestra Socorro conta com a ajuda do seu filho e seu neto, mas não por muito tempo, pois ambos irão se mudar de Belém e resta a ela contar com o interesse da/os brincantes ou não. *Aqui tem uns de percussão que já eram ...são brincantes, mas já tão na parte de bateria né? Agora muitos não... não tem interesse né? Porque é assim, tem só a bandinha, só a bandinha independente de Boi né? E ele toca em aniversário quase toda semana. Aí ele vai tocar e quando não tá o meu filho o meu outro, ele leva os meninos daqui sabe? Mas só que os meninos não são muito interessados pra aprender. Não se interessam muito sabe de querer vir aprender.* Esta situação demonstra que apesar do esforço empreendido pela família da Mestra em repassar adiante este conhecimento, se deparam com o desinteresse da nova geração.

Assim como outras mestras, Socorro se depara com os mesmos problemas que é a falta de brincantes e os recursos financeiros, além da falta de um maior incentivo das pessoas da comunidade. O grupo não se apresenta pelas casas e festas no bairro, nem nas escolas próximas devido à violência e também porque não há oferta de pagamento em dinheiro, já que o mesmo depende deste recurso para pagar músicos e brincantes, como pude constatar nesta fala: *Agora já nem vou porque é assim olha como depois nós eu tive o senhor ali queria que*

nós fosse ali para a Caraparu. Mana desde quando nós fomos lá na rua da casa da mamãe jogaram uma bomba. Eu não eu não faço questão de se apresentar em rua assim, tá muito perigoso. Hoje em dia tá muito perigoso. Muito, muito muito eu não faço nem questão. E escola não dá, já não dá mesmo. Tá tudo caro! Mas quando. Hum elas não pagam né? E nossa despesa é alta como a gente vai pagar. A entrevista de Mestra Socorro foi muito interessante e completamente fora da minha expectativa devido à tática adotada pela Mestra em convocar brincantes para seu grupo por meio de pagamento dos mesmos. O que tem gerado alguns problemas para ela como o alto custo e a falta de compromisso dos brincantes no aprendizado da tradição. Apesar de parecer uma estratégia “equivocada” ao olhar de seus pares, eu acredito que o trabalho de Mestra Socorro tenha sua importância principalmente na divulgação de uma manifestação típica de uma cidade do interior do Pará. E que nesta luta ela prova que *tem que gostar, porque se não gostar que como eu que converso com ele. Valdo o dia que eu contigo largar mano, acabou filho nenhum...* Esta declaração demonstra a preocupação e empenho da Mestra de continuar as atividades de seu grupo. E assim nos despedimos dela para conhecermos a última Mestra desta empreitada.

4.1.12 Mestra Maria Eliete Ferreira

Entrevista realizada no dia 09 de fevereiro de 2016. Local: casa da Mestra no bairro do Guamá.

Nome: Maria Eliete do Amaral Ferreira; idade: 66 anos; estado civil: solteira; prole: dois filhos e um neto; escolaridade: ensino fundamental; profissão/ocupação aposentada. Mestra Eliete coordena os grupos Pássaro Junino Tem Tem e Pastorinha Filhas de Jerusalém. Mestra Eliete e Mestra Socorro são vizinhas, pois moram no mesmo bairro, o Guamá, que conforme apresentei no segundo capítulo desta tese é um local de grande diversidade cultural e sede de vários grupos de cultura popular na cidade de Belém. O dia em que fui à casa da Mestra pra realizar a entrevista ela estava em casa com sua mãe que permaneceu próxima a nós durante a entrevista, pois estava assistindo TV. Marilza estava trabalhando e Antônio havia saído. Eliete tem evitado sair com frequência de casa, pois foi acometida do Mal de Parkinson e mesmo em tratamento tem sentido dificuldades com algumas tarefas cotidianas, por isso que atualmente tem atuado, mas na parte burocrática do grupo, participando de reuniões com órgãos públicos, participando de algumas oficinas pelo IAP e assistindo os

ensaios, organizando as saídas do grupo e organizando as festas também, mas sem executar tarefas mais braçais dadas a sua limitação atual.

A dinâmica da gestão do Pássaro Junino Tem Tem é bem diferente dos demais grupos porque é gerenciado pela família de Eliete, cada qual com uma função. Mestra Eliete é responsável pelo grupo na ausência de Marilza, que é a coordenadora oficial, mas que dispõem de pouco tempo devido aos seus compromissos de trabalho. Marilza tem sua função na gestão financeira e ela decide questões relacionadas à escolha de figurinos, adereços organização das festas comemorativas. Já o ensaiador do grupo é o Antônio, filho de Eliete que também atua como brincante e gerencia todos os ensaios e apresentações do grupo. A mãe de Mestra Eliete, Raimunda auxilia também nos ensaios acompanhando as personagens que já representou na juventude e sempre dá suas contribuições para uma melhor atuação das brincantes. Enfim uma família dedicada à cultura popular e que encontra no apoio de parentes e comunidade o estímulo para manter seus grupos em atividade. Esta dedicação não é mera coincidência, pois a família já traz experiências advindas de sua participação como brincantes como me afirmou a Mestra: *Minha mãe foi... minha mãe brincou no Rouxinol, a minha mãe começou no Tangará como feiticeira, depois ela foi pro Rouxinol, do Rouxinol ela foi pro Beija Flor, a minha mãe foi uma grande feiticeira da quadra. E eu fui feiticeira do Caboclolino, depois fui pro Beija Flor.* Marilza foi brincante quando criança e Antônio até hoje está atuando. O relato de Mestra Eliete demonstra que toda sua família está envolvida com as manifestações da cultura popular há muitos anos contabilizando uma profunda experiência e conhecimento sobre as expressões populares tradicionais, principalmente com o Pássaro Junino. O Pássaro Tem Tem foi recebido como herança do seu antigo coordenador, João Guapindaia, que entregou seu grupo a família quando não pode mais gerenciá-lo por motivos de saúde. A certeza de João Guapindaia na manutenção do grupo se comprovou, pois o Tem Tem é o grupo mais antigo na cidade de Belém sem nunca ter interrompido suas atividades.

Como o Pássaro Tem Tem é muito antigo as peças encenadas pelo grupo até hoje são as mesmas quando Guapindaia era seu coordenador. Eu pude perceber no relato da Mestra que esta repetição de peças antigas é intencional na tentativa de manter o grupo no antigo formato, incluindo o mesmo repertório cênico e musical. Eu compreendi a fala de Eliete, que a família prefere que as apresentações sejam similares àquelas do “tempo” do Guapindaia com algumas adaptações, realizadas por Antônio, com aval de Eliete, Marilza e Raimunda. Desta maneira, as peças encenadas são as mesmas escritas pelos autores Raimundo Souza, conhecido como

Casquinho e João Pereira. A mesma situação é válida para o repertório musical que traz antigas composições principalmente nos cantos de entrada e saída e algumas canções executada pelos personagens. Conforme Mestra Eliete me explicou: *As músicas são conforme o enredo porque a gente só leva enredo do drama, a gente não leva música da época, porque minha irmã não gosta, a minha mãe não gosta. Porque o Guapindaia não gostava, a única música da época que se leva é a abertura. A única, o resto tudo é do enredo mesmo. Sobre mais detalhes do repertório musical do Pássaro Junino abordarei em capítulo posterior. Mas, pela fala da Mestra percebi que a manutenção de um repertório antigo, comédia e música, apresentando um formato mais tradicional com algumas adaptações tem se mostrado como característica do grupo.*

Ainda neste envolvimento da família com seus grupos de cultura popular, a Mestra me disse que tem mais um irmão que produz os adereços das personagens e também ajuda também na organização da casa para atender as necessidades da/os brincantes que passam por lá. Outro aspecto interessante que pude ouvir de Eliete é a casa de sua família ser também a da/os brincantes e para isso é necessário deixar sempre alguém “tomando conta” do local. *Porque o brincante é assim olha. Esse é brincante (apontando pra um rapaz) aí entra come bebe dorme. Aí tem que ter né?* Como disse em capítulo anterior, a maioria das pessoas que participam do Pássaro Tem Tem são da comunidade então estão sempre aparecendo por lá nem que seja somente pra cumprimentar Mestra Eliete e seus familiares, reforçando os laços de amizade para além dos grupos populares. E é com este sentimento de amizade que algumas pessoas também contribuem com seu conhecimento e habilidade para as apresentações do Tem Tem. As roupas das personagens são confeccionadas por uma costureira, Dona Creusa que é brincante e colabora sempre recebendo as instruções de Eliete e sua mãe, que dão umas *pitadas e beliscadas*. Já os músicos também são da comunidade e recebem um cachê para tocar nos ensaios e apresentações. Este cachê é pago com o dinheiro proveniente dos órgãos públicos que como sabemos, demora a ser debitado, mas como são conhecidos da família os músicos compreendem a situação. Assim a Mestra me relatou: *É o bem que eles têm por isso que a gente usa eles porque eles ensaiam se a minha irmã tiver dinheiro paga logo se não tiver também eles não cobram nada. Quando sai o dinheiro é que a gente presta conta quanto deve quanto não deve.* Para as necessidades do grupo, Marilza geralmente contrata um trompetista para ter um instrumento de sopro e tem a percussão com caixa, pratos e tambor para o acompanhamento instrumental.

Eu perguntei a Mestra Eliete se ela desenvolveu alguma outra habilidade, além de atuar como feiticeira nos grupos onde participou, se ela demonstrou interesse em compor músicas, tocar um instrumento musical ou escrever peças. E assim ela me respondeu: *Não, não não isso aí... nunca interessou a gente.* (eu disse a ela que embora não tocasse, mas ela conhecia o repertório musical). *Com certeza! Com certeza! Quando tá tocando errado ela... “não é assim!”.* *Aí ela vai levanta vai cantar como é, porque tem muitas coisas do tempo dela né? Aí ela sabe.* (se refere a sua mãe). Assim como no caso da Mestra Iraci do Pássaro Ararajuba, Mestra Eliete também não apresenta uma produção própria que seja apresentada pelo grupo, mas junto com sua mãe e irmã e irmão, possuem profundo conhecimento do repertório do Tem Tem, não permitindo o erro nas apresentações, principalmente a sua mãe, Dona Raimunda: *Ela gosta ela cobra muito da feiticeira. Ela cobra muito, o jogo de cena, ela cobra do Antônio que o Antônio tá deixando muito a vontade. Ela, ela cobra que ela diz assim “É o dinheiro da minha filha que tá no jogo.”* (risos). Considerando meu interesse particular pela música insisti com Mestra Eliete perguntando se novas composições faziam parte do repertório, pois esta é uma dinâmica que ocorre com outros grupos de cultura popular. Então perguntei se alguém escrevia novas composições para o grupo. A esta minha insistência ela respondeu com sua resistência: *Tem, mas não é na medida que a gente quer. Pra nós não é viável.* (no sentido de se encaixar no enredo). *No enredo. A característica do Pássaro é essa, não cantar música da época, música de paixonado, humm a gente sempre foi contra, o Guapindaia era contra e a gente continua até hoje contra.* Esta declaração demonstra a resistência estabelecida pelos familiares em manter um formato tradicional do Pássaro Junino.

Em relação ao aspecto financeiro, sobre os custos para sustentar o grupo, a situação do Tem Tem não é diferente dos demais. Não há subvenção do governo municipal nem estadual, mas somente o pagamento de cachês para as apresentações, que além de chegarem atrasados não cobrem as despesas. Os figurinos e adereços da/os brincantes é luxuoso, o que acarreta grande despesa, além dos custos com cachês dos músicos, transporte para as apresentações e alimentação para os dias de ensaio. Perguntei a Mestra Eliete como se pagava esta conta? E muito brincalhona ela me respondeu: *É a Marilza, é a mamãe Marilza. Mamãe Marilza nessa época, o supermercado da mamãe Marilza fica pendurado. É dinheiro emprestado. A minha mãe... a Marilza...ela, eu digo assim, que nós somos loucos na cultura. A Marilza quando chega no fim do ano a Marilza não tem mais décimo não tem mais nada pra receber. Ela tem dois emprego, mas nenhum dos dois ela tem mais nada pra receber porque ela tira para o*

Tem Tem. Ela ainda tá devendo! Mas como disse Eliete, se pedir para que Marilza faça uma economia reformando figurinos antigos, ela e sua mãe “*querem minha cabeça*”, pois o orgulho delas é ver o Tem Tem sair deslumbrante. Além do mais há todo um cuidado com as pessoas que participam do grupo oferecendo sempre um lanche ou refeição pra eles, além da preocupação com a participação da comunidade, alugando dois ônibus para que possam assistir as apresentações. E verificando este tipo de atitude e dedicação desta família que a tradição do Pássaro Junino se perpetua na cidade de Belém e reforça os laços familiares e de amizade com as pessoas da comunidade por meio das manifestações populares reforçam este sentimento comunitário.

E com Mestre Eliete finalizo as narrativas destas mulheres que por meio dos seus grupos e atividades comunitárias revelam seus protagonismos culturais como forma de divulgar, manter e fomentar conhecimento sobre as manifestações tradicionais paraenses, num trabalho árduo, às vezes solitário, sem incentivos governamentais, mas que tem como justificativa o amor pelo que fazem e pelas pessoas que participam de seus grupos. Conhecer um pouco das ações destas Mestras e de suas atuações revela um trabalho diferenciado de acordo com a situação de cada uma. É claro que alguns aspectos são comuns a todas e outras as diferenciam, e sobre os que as une e as destacam que vamos conversar um pouco mais agora, você e eu.

4.2 SER MESTRA, SER MULHER, SER NEGRA, SER POBRE: OS ELOS QUE AS UNEM

As narrativas apresentadas anteriormente são uma pequena mostra do universo de experiências e conhecimentos que estas Mestras foram adquirindo o longo do tempo no âmbito da cultura popular paraense. Algumas há mais tempo, como Mestre Iracema, Mestre Izabel, Mestre Laurene, Mestre Iraci e Mestre Eliete que têm vivenciado as tradições populares desde a infância como brincantes. E aquelas com menos tempo de “estrada”, mas que já apresentam uma contribuição valiosa à cultura popular por meios das atividades dos seus grupos que têm como objetivo a difusão da tradição paraense. Conforme eu apresentei trechos de suas narrativas algumas situações de enfrentamento são comuns a estas Mestras no que se refere às dificuldades em manter seus grupos ativos, tais como a falta de recursos financeiros, falta de maior incentivo governamental, ausência de informação da sociedade em geral, desinteresse das pessoas em se tornarem brincantes, ausência de divulgação nos

veículos de comunicação e indisponibilidade de mais espaços para apresentações. É claro que algumas destas dificuldades se acentuam mais do que outras, dependendo de cada situação como você pôde constatar nos relatos. A partir do ponto de vista das Mestras sobre as atividades dos seus grupos eu destaquei as questões relacionadas ao gênero, raça e classe destas narrativas. Tais temáticas nem sempre evidentes, mas subentendidas ao longo das falas.

Quanto à abordagem sobre gênero eu me senti mais à vontade e me pareceu mais “fácil” apresentar o tema às Mestras a partir da pergunta: quais dificuldades encontradas no campo da cultura popular sendo mulher e se esta condição implicava na manutenção das atividades de seus grupos. A facilidade encontrada nesta abordagem decorre da clareza da questão para estas Mestras que ao longo de suas vidas tiveram sua condição de mulher alinhada ao padrão do “papel feminino” este aprendido no convívio de sua família, na escola, igreja e demais espaços sociais onde convivem. Estes padrões são reforçados e reconhecidos pelas pessoas como algo dado, natural, embora não seja assim, como nos explica a educadora Guacira Louro:

Através do aprendizado de papéis, cada um/uma deveria conhecer o que é considerado adequado (ou inadequado) para um homem ou uma mulher em determinada sociedade, e responder a essas expectativas. Ainda que utilizada por muitos/as, essa concepção pode se mostrar redutora e simplista. (LOURO, 2003, p.24)

A autora ainda afirma que ao adotarmos estes papéis como algo naturalizado esta atitude impossibilitaria a discussão sobre as desigualdades entre as pessoas e também a falta de análise sobre as diversas formas de se demonstrar as feminilidades e masculinidades e o que eu considero mais grave, a falta de questionamento sobre as instituições de poder que hierarquizam a desigualdade entre os gêneros e que tornam a vida de muitas mulheres, em especial as aqui abordadas, uma constante luta e enfrentamento contra estes padrões estabelecidos. É claro que associados às desigualdades de gênero estão, as de classe, raça, geração, etnia, sexualidade, todos estes marcadores que irão contribuir na complexidade identitária de cada indivíduo fazendo com que análise das relações sociais não se limite a uma “categoria central” que até algum tempo era considerada a panaceia e resposta a todos os males, a classe social.

A este “papel da mulher”, nós mulheres somos educadas por nossas famílias e principalmente pela escola, espaço privilegiado para inculcar tais padrões nas mentes e nos corpos de meninas e meninos desde a infância até a juventude de forma sistemática e sutil. Mas, apesar de todo o esforço escolar em dominar estes corpos e mentes, nem todo mundo

reage da mesma maneira cada um e cada uma vai receber passivamente, negar ou até mesmo contestar aos padrões de comportamento. Um exemplo desta contestação é o caso de Mestra Iracema que foi escolarizada ainda num regime em que havia divisão de escola e currículo para meninos e meninas, sendo para estas últimas oferecidas aulas que desenvolvessem suas habilidades domésticas para se tornarem mulheres prendadas. Mas no caso de Iracema foi possível uma brecha na norma conforme seu relato: *Na verdade eu fui criada no colégio religioso né? E então todo final de semana uma das meninas ia pra cozinha, quando chegava na minha vez ela (madre superiora) não deixava eu ir. Porque ela dizia que eu... porque desde menina sempre tomei conta da parte recreativa do colégio eu que organizava as festas, desde menina eu sempre tive essa queda né?* Iracema me disse que gostava de ficar em grupo com as demais alunas, mas gerenciando festas organizando eventos realizando um papel mais ativo e de destaque e não assumindo uma função de bastidores, como lhe foi ensinada. E para isso ela contou com a sensibilidade da madre superiora que observou que “o dom” de Iracema era outro e possibilitou a ela desenvolvê-lo. Apesar de não gostar, quando necessário ela cozinha, varre um chão, lava uma roupa, mas *não sou assim abnegada. Dona de casa mesmo!*. Sua fala demonstra que sua dedicação não está voltada para as tarefas domésticas.

Durante as entrevistas todas as Mestras demonstraram adequação ao seu “papel de mulher” principalmente no que se refere às tarefas domésticas e seu “papel de mãe” no cuidado com sua prole e até mesmo com a/os brincantes. Ouvindo suas narrativas de vida eu pude perceber que a adequação a tais papéis se deu também em função da necessidade do dia-a-dia já que as condições socioeconômicas destas mulheres nunca possibilitou a terceirização dos serviços domésticos, tendo elas mesmas que assumir a multi jornada de trabalho para dar conta de tudo. A esta lida do cotidiano como mulheres, esposas e mães elas se adequaram de tal forma, que quando eu perguntei sobre as dificuldades impostas ao dito “papel da mulher”, todas elas me disseram que não se deram conta deste empecilho, pois sempre se encontraram nesta condição de labuta e luta pela sobrevivência. E que para elas, a mulher tem uma maneira especial em lidar com as tarefas, a exemplo do que Mestra Valderéz me falou: *Toda mulher dá jeito para dar conta do serviço né? Toda mulher dá... uma mulher que se dispõe a ser dona de uma casa, a ser o pai, a mãe fazendo os dois papéis, meu marido faleceu em 2000, mas eu já era separada desde 89, quer dizer eu criei meus filhos sozinha, lutando.[...]Quer dizer a mulher dá conta. A mulher sabe dá conta do serviço dela pode ter 1001 utilidades, mas ela dá conta. É complicado, é cansativo de noite não consegue nem dormir de tão*

cansada.[...]A mulher é bem mais versátil do que o próprio homem, o homem se atrapalha muito.Mas a mulher não.

Ainda associada à lida das tarefas domésticas está à luta pela sobrevivência, condição esta mais evidenciada nas entrevistas das Mestras que tiveram que criar suas proles sozinhas, sem a presença dos pais. Para estas mulheres a jornada de trabalho é excessiva e a luta do cotidiano mais intenso, um exemplo desta condição foi a de Mestra Ângela que me relatou neste trecho: *Eu tive três filho, e esse meu marido a gente vive junto há 16 anos nenhum, então nenhum filho e dele eu sempre fui mãe solteira, sabe? A única pessoa que me ajudava era meu pai. Mas eu sempre falo assim, eu não tenho medo de desafio, eu tenho medo de não ter desafio, entendeu? Mas eu sempre trabalhei em casa dos outros, eu eu trabalhava apanhando açaí, vendendo chope, sempre trabalhei pra ter meu dinheiro.* A fala de Ângela é revelador da luta pela sua sobrevivência e de sua prole, condição de enfrentamento de muitas mães na cidade de Belém que na ausência dos pais ou companheiros contam com sua habilidade em conseguir o dinheiro para as despesas do dia-a-dia. Ao longo das entrevistas ficou claro que a acomodação ao “papel da mulher e mãe” foi uma resposta prática as dificuldades cotidianas destas Mestras, não quer dizer que elas não questionem o *status quo* deste padrão, reconhecendo o preconceito e o sexismo que tiveram que enfrentar justamente por serem mulheres, como me esclareceu a Mestra Laurene: *A gente tem muita dificuldade por ser mulher, muita mesmo porque há o machismo né? Há um machismo muito exacerbado... os homens por serem homens já se acham os machos né? E as mulheres por serem mulheres são as frágeis, as fragilizadas. A minha mãe era machista, eu digo assim, ela achava que os homens poderiam fazer tudo e as mulheres tinha que ficar de cabeça baixa. Eu não aceitava isso nunca, eu nunca aceitei isso, eu não aceitei viver com o pai dos meus filhos por conta de* (interrompeu o que ia dizer). Mestra Laurene separou-se do seu marido devido à violência doméstica, embora ela tenha me pedido pra não gravar, ela não disse o que realmente aconteceu, mas pelo seu relato ficou subentendido esta situação de abuso, da qual ela saiu por meio da separação e decidiu criar seu filho e filha sozinha, afinal como me confessou: *Eu me amo, se não me amar mana, quem vai me amar?* Estes relatos demonstram que as diversas formas de encarar a experiência de ser mulher por estas Mestras que ao longo da vida foram desenvolvendo táticas de sobrevivência para si e seus/suas filho/as. E desta experiência de enfrentamento sua luta também se estendeu para o campo da cultura popular como estratégia de manutenção das manifestações tradicionais paraenses.

Outra questão implicada na vida destas mulheres, além da de gênero e classe que já abordei brevemente acima, foi a questão racial que eu confesso ter encontrado dificuldades em perguntar diretamente, objetivamente. Eu não sei se por vergonha em causar algum tipo de embaraço ou falta de compreensão, eu preferi não perguntar qual a identidade étnica racial destas mulheres. Isto demonstra a dificuldade subjacente em falar sobre a identidade étnica racial das pessoas em Belém, onde mais da metade da população se autodeclara parda¹²⁶ demonstrando um sentimento de negação tanto da sua herança negra quanto indígena e reforçando o construto ideológico e histórico da identidade mestiça que ainda hoje paira na sociedade brasileira como símbolo de nossa “feliz união”. Apesar do número crescente da população negra no estado do Pará conforme dados do censo de 2010, em Belém se observa um número menor, apesar da mobilização de entidades da sociedade civil e movimentos sociais negros que trazem ao debate o tema do preconceito e racismo. Devido ao pouco tempo de convivência com estas mulheres e sem condições de retorno as nossas conversas, eu decidi observar as implicações raciais por meio de situações que surgiram nas conversas de maneira espontânea, posto que estas sempre apareçam como marcadores de experiências num país racista como o nosso. E considerando minha condição de mulher negra eu consegui reconhecer algumas destas situações. E no compartilhamento destas vivências que a ausência da pergunta sobre a identidade racial das Mestras não ficou “sem resposta alguma” e para mim representa uma tentativa de reparar este “erro metodológico” na pesquisa. Considerando minha convivência com grupos de cultura popular tradicional, já relatado no capítulo 1 desta tese, eu pude identificar certo perfil das pessoas que coordenam e participam dos grupos formados por pessoas moradoras de bairros de baixo *status* social (GARCIA, 2006) e de pela escura, sejam de ascendência indígena ou negra ou a junção de ambas que na região amazônica tem nas categorias afro-indígena e cabocla também um marcador social. Mas como já discutimos no capítulo 2, as pessoas não se identificam como cabocla dada à carga pejorativa que este termo carrega, mas compartilham do mesmo *status* social das pessoas negras, sofrendo também com o racismo e tendo suas práticas culturais subvalorizadas.

Nos grupos de cultura popular também pude perceber a quantidade expressiva de mulheres participando como brincantes, costureiras, cozinheiras, organizadoras e agora nesta pesquisa também como coordenadoras. É claro que fora as atividades nos grupos de cultura popular estas mulheres exercem outras atividades relacionados aos afazeres domésticos e geração de renda para sua sobrevivência e da sua família realizada por meio de serviços como

¹²⁶ Dados retirados do Anuário de Belém em 2011.

lavar e passar roupas, fazer faxina como diaristas, venda de alimentos em feiras, preparação e venda de alimentos em suas casas ou nas ruas, administração de tendinhas, enfim trabalhos exaustivos alguns insalubres e que ainda são divididos com suas responsabilidades domésticas (CONRADO & REBELO, 2012). Para muitas jovens negras e pobres o trabalho como empregada doméstica é uma experiência que conhecem desde cedo, como prática comum na cidade de Belém no sentido de “ajudar a menina a estudar” em troca das responsabilidades domésticas em casas de famílias de classe média. Experiência semelhante viveu a Mestra Izabel como cuidadora de crianças e pessoas idosas desde quando tinha treze anos. Foi solicitado ao seu pai que a deixassem trabalhar em casa de famílias de maior poder aquisitivo como oportunidade de uma vida melhor. Ela trabalhou com várias famílias fora de Belém pôde conhecer outras cidades por ocasião de seu trabalho e pelo relato que ouvi tem boas lembranças deste período de sua vida, apesar da saudade de sua família e o desejo de voltar pra casa, demonstrando que não estava plenamente satisfeita.

Outra informação interessante que Mestra Izabel me relatou foi sobre sua condição de *solteirona, graças a Deus*, das Mestras entrevistadas ela foi única que não casou, nem teve filha/os e mora sozinha desde o falecimento de sua mãe e depois seu pai. Mestra Izabel ficou mais debilitada depois de ser acometida por uma doença, já há dois anos tem realizado apresentações com seu grupo, mas com grandes dificuldades. A atual condição de Izabel é considerada lamentável por parte das Mestras, pois ela está adoentada, idosa e sozinha sem poder contar com ajuda de outras pessoas. Izabel é uma mulher negra com traços bem marcados de sua negritude, sempre elogiada por seus/suas pares pela sua inteligência, criatividade e capacidade artística, mas que não conseguiu estabelecer um relacionamento afetivo estável, não procriou e sempre foi preterida pelos vários namorados que teve, conforme ela me disse *Tive vários namorados, mas não davam certo. [...]Eu não tenho sorte pra homem não!Porque eles querem uma coisa a gente quer outra né?* Esta conclusão de Izabel demonstra a dificuldade em estabelecer um relacionamento fixo, posto a disparidade de interesses entre ela e os namorados, esta situação particular é ilustrativa do tema pesquisado pela cientista social Ana Cláudia Pacheco sobre as dinâmicas das relações afetivas e da solidão vivenciadas por mulheres negras na Bahia e Brasil. Para ela, as representações sociais do corpo feminino negro são estereótipos que implicam na vida destas mulheres e que para além deles:

[...] há uma representação social baseada na raça e no gênero, a qual regula as escolhas afetivas das mulheres negras. A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da

erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável (PACHECO, 2013, p. 26)

Ainda de acordo com a fala de Mestra Izabel depois de vários anos de relacionamentos frustrados ela disse *Ahhh, vou cuidar da minha vida!* Esta decisão deu a Izabel outro estímulo para buscar outras experiências principalmente no que concerne ao seu veio artístico atuando em grupos de teatro, depois coordenado grupos de cultura popular, compondo músicas e peças para seu grupo de Pássaro Junino, além de buscar melhorias profissionais. A figura da mulher “solteirona”, “encalhada”, “infeliz”, não se adéqua a Izabel que no seu protagonismo no campo da arte e cultura popular, como artista e Mestra enfrentou o racismo e sexismo, apesar das desilusões, tristezas e aborrecimentos à busca por um relacionamento se tornou um enfado da qual ela só lamenta atualmente. O caso de Mestra Izabel é ilustrativo da dificuldade enfrentada por muitas mulheres negras em estabelecer um relacionamento estável por diversos motivos incluindo os aspectos raciais, que Izabel não revelou, mas acredito ter sido uma possibilidade, além da divergência de interesses em comum com os possíveis companheiros, como ela atestou. Já as demais Mestras, mesmo solteiras se sentem penalizadas com Izabel por estar “sozinha” sem ninguém para ampará-la, revelando o quão importante é ter uma família do que necessariamente um companheiro ou marido. E este sentimento, embora seja de carinho por Izabel revela também uma ideia calcada na representação social da mulher que não casou, nem teve filha/os como incompleta, apesar de todas as conquistas que adquiriu.

E relacionada às conquistas profissionais e pessoais almejadas por estas mulheres, eu pude perceber que o reconhecimento da comunidade em que vivem e as atividades dos seus grupos de cultura popular são aspectos importantes da conquista destas Mestras. Embora, nem todas reconheçam este título como cabível para si conforme eu descobri quando realizei a pergunta: você se considera uma Mestra da cultura popular? Cujas respostas foram diversas devido as diferentes interpretações dadas ao termo pelas entrevistadas que levaram em consideração desde a experiência com a cultura popular até a capacidade de elaboração de projetos para editais de fomento. No caso de Gilda ela não se considera uma Mestra porque ainda *tem muita coisa a aprender. É o mesmo que ser um estudo né? Cada ano a gente aprende uma coisa né? Cada tempo né?* Mesmo com toda sua experiência de quarenta anos coordenando grupo de Cordão de Pássaro, Pastorinha e Folia de Reis, ela acredita que ainda tem muito que aprender e tem como exemplo Iracema Oliveira, que é uma Mestra por ser conhecedora da tradição e incentivadora de outros grupos. Já Bernadete ela se considera uma

Mestra, conforme me afirmou: *Eu considero né? Porque tudo aqui eu faço né?* A esta conclusão Bernadete chegou quando um instrutor foi realizar uma oficina com a/os brincantes e observou que ela fazia tudo no grupo e ainda era a proprietária do mesmo, enfim uma Mestra! Para Iara, *o mestre ele já tem todo o conhecimento que tu imagina, não tem mais nada pra aprender. Quando ele se chama mestre ele não tem mais nada pra aprender e eu ainda tô na fase de conhecimento. Eu gosto muito de aprender eu gosto muito de correr atrás de aprendizado, ainda mais sobre Pássaro, eu adoro estudar sobre Pássaro.* Iara também aponta o reconhecimento público por meio de um prêmio ou certificação dada a uma pessoa que a qualifica como Mestre ou Mestra, como é o caso de Laurene que recebeu um prêmio de Mestra de cultura popular. E Ângela cujo reconhecimento sobre quem deve ser considerado um/a Mestre/a está relacionado ao fazer na comunidade, como ilustrado neste trecho: *eu não posso me considerar hoje como uma mestra, mas se eu não for uma mestra quem é o mestre da história? Se eu não for quem será? Se eu não for considerada hoje uma pessoa que faz a cultura dentro do Pará dentro da minha comunidade quem faz? Quem faz é só quem tem um lindo computador lá bateno escreveno (bate os dedos na mesa como se estivesse digitando) e jogando em Face jogando na internet fazendo um bafafá. Porque se for isso eu não sou! Se for essa... esse mérito eu não ganho.[...] Mas eu tenho trabalho, eu canto, eu bordo, eu ensaio, eu ensino os menino a bater tambor, eu levo as criança, eu faço de tudo um pouquinho, de tudo, porque aqui não tem quem venha me ensinar.* Para Ângela, a pessoa saber somente escrever projetos para editais, conhecer as ferramentas das mídias sociais na rede, postar fotos e vídeos não qualifica uma pessoa como Mestra, mas sim a prática e o dia-a-dia da comunidade com seu grupo.

Estes trechos dos relatos demonstram que o termo Mestra é compreendido e aceito por estas mulheres de diversas formas, mas que convergem a um entendimento comum que é o conhecimento e a prática de uma tradição ao longo dos anos que vai habilitando uma pessoa a ser reconhecida como tal dentro e fora de sua comunidade, sendo esta última mais importante. Para a maioria delas, o conhecimento das manifestações é importante e se adquire na vivência como brincante, espectadora ou mesmo como participante de oficina, caso de algumas Mestras desta pesquisa. A experiência vivida no âmbito da cultura popular envolve a participação nos grupos populares onde o conhecimento sobre as manifestações serão aprendidos. As entrevistas com as Mestras me mostraram como cada uma foi construindo este conhecimento que está ligado a sua vivência junto à cultura popular desde tenra idade. A vivência de longa data vai fortalecendo o envolvimento com as manifestações populares

desenvolvendo nestas mulheres uma união de sentimentos como o amor pela cultura popular e o compromisso de mantê-las e divulgá-las para não serem esquecidas. Outro aspecto que une estas mulheres é seu compromisso com a comunidade no sentido de oferecer outra opção cultural que esteja ligada à cultura paraense, principalmente para as crianças e jovens. Todas são moradoras de bairros de médios e baixos *status* sociais, alguns deles conhecidos pela profusão de grupos de cultura popular no passado, mas que atualmente já não apresentam o mesmo cenário cultural que tempos idos, demonstrando a importância destas mulheres para a manutenção destas práticas.

No próximo capítulo convido a vocês conhecerem quais as manifestações estudadas aqui e a partir da análise de uma delas compreender como se configura as referências de gênero, raça e classe nas apresentações dos grupos.



5 MANIFESTAÇÕES POPULARES EM BELÉM

O presente capítulo está dividido em duas partes: na primeira parte eu apresentarei quais as manifestações culturais aqui abordadas com informações sobre sua estrutura cênica, dramática, coreográfica e musical. São elas Cordão de Pássaro ou Bicho, Pássaro Junino, Boi-bumbá, Boi de Máscara e Pastorinha, manifestações expressivas sobre as quais se tem registros desde o final do século XIX como os mais remotos. A continuidade destas manifestações até os dias atuais demonstram a importância e a profundidade das mesmas na cultura popular amazônica e paraense, perpetuadas por meio das atividades dos grupos que têm nas lideranças de Mestres e Mestras a manutenção, difusão e a reinvenção das tradições populares. A primeira parte tem como base estudos e pesquisas do campo da cultura popular tradicional no Brasil são muitas as referências de pesquisadores reconhecidos neste campo e que nos fornecem informações sobre a estrutura e variações das manifestações aqui estudadas¹²⁷. Corroborando com as referências bibliográficas mais amplas encontramos uma importante literatura regional e local sobre a cultura popular amazônica e paraense, referendadas nas obras de Bruno de Menezes e Vicente Salles¹²⁸, além de outra/os pesquisadores mais recentes sobre as quais farei referência ao longo do texto. Ainda nesta parte também serão apresentados os grupos estudados conforme o tipo de manifestação expressiva, onde eu pude perceber algumas características que os distinguem conforme o direcionamento de cada Mestra.

Conforme o relato do primeiro capítulo, eu narrei sobre meu envolvimento com a cultura popular a partir da experiência com a montagem do Boi-bumbá Alvorada da Hortinha ainda na graduação. Tal participação foi um estímulo para que eu buscasse mais informações sobre esta manifestação além de assistir as apresentações de vários grupos de Bois-bumbás

¹²⁷ Aqui aponto como obras de referências para o estudo das manifestações aqui abordadas os seguintes autores e obras: ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2ed. Belo Horizonte. Itatiaia, 1982.v.1-3; ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Livraria Duas Cidades. 1960; ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo. Melhoramentos, INL, 1973; CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1972; CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. 2ed. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1982; LIMA, Rossini Tavares. *ABECÊ do Folclore*. 6ed. São Paulo. Ricordi, 1985.

¹²⁸ Das obras aqui utilizadas temos: MENEZES, Bruno de. *Obras Completas de Bruno de Menezes*. Vol.2. Folclore. Belém: SECULT, 1993. (Série Lendo o Pará, 14); SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994; _____ *A música e o tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense- Série Theodoro Braga); _____ *O negro no Pará sob o regime de escravidão*. 3 ed.rev.e ampl. Belém: Instituto de Artes do Pará. Programa Raízes, 2005; _____ *O negro na formação da sociedade paraense. textos reunidos*. Belém: Pakatatu, 2004; _____ *Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

pela cidade de Belém. A pesquisa sobre o Boi-bumbá foi cativante para mim porque se tratava de uma prática cultural secular desde o século XIX e tendo como participantes pessoas negras e mestiças (SALLES, 1994). O interesse cada vez maior pelo tema me conduziu a pesquisa de mestrado sobre as apresentações do Boi-bumbá Flor do Guamá, onde pude me aprofundar na literatura sobre o Boi-bumbá no Brasil e em Belém, além de conhecer outras manifestações paraenses como extensão daquela pesquisa. Nesta busca me deparei com basicamente dois tipos de literatura, uma geral voltada para os estudos de folclore e manifestações populares no Brasil e uma mais específica voltada para o estado Pará e a cidade de Belém. A maioria desta bibliografia assim como seus autores e autoras discorriam sobre a descrição geral das manifestações populares, lugares de ocorrência, suas variações nas diversas regiões do Brasil e origens das mesmas, assim como a bibliografia específica do Pará. Considerando a abordagem da minha pesquisa, inserida nos debates sobre o protagonismo de mulheres nos diversos setores da sociedade trago esta literatura como referencial para o conhecimento e informações sobre as manifestações populares. Os pesquisadores Bruno de Menezes e Vicente Salles destacaram em seus estudos o tema da desigualdade de classe e a forte contribuição negra na cultura popular paraense demonstrando a postura política e crítica de ambos para com as desigualdades sociais e raciais na cidade de Belém.

A literatura sobre a qual me debrucei é importante para se conhecer as manifestações populares aqui abordadas com destaque para o Cordão de Pássaro e Bicho, Pássaro Junino e Boi de Máscaras que são exclusivos do estado do Pará e região amazônica revelando características próprias desta parte do Brasil. Além de nos fornecer dados históricos que apontam as primeiras informações sobre tais manifestações alocando-as no tempo e no espaço e seu desenvolvimento ao longo das décadas, articuladas com as mudanças que foram ocorrendo na cidade, na participação das pessoas e na interferência do poder público nas práticas dos grupos de cultura popular. A partir destes dados busco acrescentar a discussão sobre a participação das mulheres no desenvolvimento e manutenção das manifestações populares ao longo dos anos, buscando destacar seus protagonismos e sua presença nos grupos de cultura popular em Belém. Esta tese é uma pequena iniciativa estimulada pela proposta da nova história que contempla a presença e protagonismos de mulheres como área específica para os estudos de gênero e suas relações de poder (SCOTT, 1989).

Na segunda parte do texto eu proponho uma análise da manifestação do Pássaro Junino a partir da *performance* do grupo Tucano da Mestra Iracema Oliveira, escolha esta que eu fiz por ter sido a minha primeira entrevistada, pela sua vasta experiência e conhecimento como

guardiã de *Pássaro* e pela diligência da mesma na colaboração desta pesquisa. Tais fatores me facilitaram nesta escolha, posto a impossibilidade em analisar as *performances* de todos os grupos elencados aqui.¹²⁹

Em relação ao termo *performance* eu compartilho com o pesquisador Marvin Carlson a mesma concepção de que:

O termo 'performance' tornou-se extremamente popular nos anos mais recentes, abrangendo grande quantidade de atividades nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Como sua popularidade e seu uso têm crescido, também tem aumentado um complexo corpo de escritos sobre performance, tentando analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa. (CARLSON, 2010, p.211)

Aqui nesta pesquisa considerando minha experiência com grupos de Bois-bumbás e as falas das Mestras sobre suas atividades artísticas, o termo *performance* será concebido como um evento no formato de plataforma conforme a definição do sociólogo Erving Goffman:

O arranjo encontrado de maneira universal na qual a atividade é colocada para um público. O que é apresentado desta maneira pode ser uma conversa, um concurso, uma reunião formal, uma peça, um filme, um concerto, uma demonstração de destreza ou truque, uma palestra, uma cerimônia, uma combinação delas. Os apresentadores estarão em uma plataforma elevada ou rodeados pelos espectadores. [...] e a obrigação dos espectadores é principalmente apreciar, não realizar. (GOFFMAN, 1983.p. 07) (**tradução nossa**)¹³⁰

Para este tipo de formato de *performance* os ensaios serão os meios pelas quais as Mestras irão transmitir seus conhecimentos sobre repertório musical, enredo, coreografia, encenação e figurinos das respectivas manifestações para a/os brincantes. Esta análise contempla as categorias de gênero raça e classe evidenciada nas personagens representadas pela/os brincantes do grupo. E desta maneira compreender como os marcadores sociais da diferença se apresentam na *performance* das personagens reforçando, negando ou subvertendo padrões sociais, de raça e gênero. Desta feita, eu faço o convite a você leitor e leitora deste texto a adentrar no maravilhoso universo da cultura popular amazônica. Vamos!

¹²⁹ Eu faço uma ressalva que este impedimento foi por falta de viabilidade e não desmerecimento dos demais grupos. Quem sabe em outro momento eu possa contemplar os demais grupos.

¹³⁰ The arrangement found universally in which an activity is set before an audience. What is presented in this way may be a talk, a contest, a formal meeting, a play, a movie, a musical offering, a display of dexterity or trickery, a round of oratory, a ceremony, a combination thereof. The presenters will either be on a raised platform or encircled by watchers. [...] and the obligation of the watchers is primarily to appreciate, not to do. (GOFFMAN, 1983. P.07)

5.1 CORDÃO DE PÁSSARO E BICHO E PÁSSARO JUNINO

Conforme o Dicionário do Folclore Brasileiro os verbetes *Cordão* e *Pássaros* possuem definições semelhantes no que se refere à manifestação popular amazônica. Para efeito didático, eu escolhi o verbete *Pássaros* porque é mais abrangente e melhor informa sobre esta prática cultural. Assim, conforme o folclorista Câmara Cascudo, *Pássaros*:

São assim denominados em Belém, Pará, os grupos que apresentam pelo São João (junho) pequenos dramas de enredo mágico e sentimental, cenas cômicas e bailados sem significação especial, mantendo o interesse público pela movimentação das danças modernas e tradicionalidade de certas figuras. Constituíam outrora os Cordões de Bichos ou de Pássaros, de origem indígena; cortejo que acompanhava uma ave ornamental, com sugestiva e limitada coreografia, e desempenhava motivo dramático, pois quase sempre a ave era abatida pelo caçador e ressuscitada pela ciência do pajé. (CASCUDO, 2012. P. 534)

O *Cordão de Pássaros e Bichos* é uma manifestação popular de longa data na região amazônica, sendo seu primeiro registro apontado pelo naturalista Henry Walter Bates em 1850, quando da sua estadia na região amazônica para fins de pesquisa da fauna e flora local. A forte presença do *Cordão de Pássaros e Bichos* na cidade de Curuçá no estado do Pará foi apresentada em artigo do historiador Jorge Hurley em 1934, onde ele identifica alguns grupos já estabelecidos, assim como o resumo das comédias apresentadas pelos mesmos. Os dois pesquisadores já apontam algumas características comuns aos *Cordões* praticados no Pará e Amazonas no que se refere à representação de animais como elemento central dos folguedos e suas apresentações durante as comemorações das festas juninas. Já sobre os *Pássaros Juninos* conforme a própria definição de Cascudo tem suas origens nos *Cordões* e o historiador Vicente Salles aponta a presença de grupos já em meados do século XIX, quando se exibiam em tablados e pequenos teatros espalhados nos bairros periféricos de Belém e também no chamado Pavilhão da Flora, no Largo de Nazaré¹³¹, no centro da cidade. (SALLES, 1994).

A manifestação do *Pássaro Junino* ou *Pássaro Melodrama Fantasia* é peculiar à Belém, não se encontrando este tipo de prática nas cidades do interior. O *Pássaro Junino* difere do *Cordão* pela encenação de um texto que é mais complexo, entrada e saída de palco na troca de cenas, maior número de personagens e figurinos mais luxuosos. Realizando o

¹³¹ O Largo de Nazaré ficava a frente da Basílica de Nazaré. Durante as festividades em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, no Círio de Nazaré, vários grupos de cultura popular se apresentavam em um tablado que foi erguido em 1840 e permaneceu até meados do século XX, quando a Igreja decidiu desmontar este local de apresentação.

estudo sobre estas manifestações eu percebi que o *Pássaro Junino* vem a ser uma vertente mais rebuscada do *Cordão*. E este aprimoramento se deu durante um período de grande profusão de grupos de cultura popular na cidade de Belém na primeira metade do século passado. De acordo com o historiador Vicente Salles, a cidade de Belém possuía muitos espaços para os grupos de cultura popular como cinemas, clubes, teatros populares, parques e até mesmo currais¹³² de Boi-bumbá que dispunham de palcos ou tabladros para as apresentações. Outro ponto importante apontado por Salles (1994) é a presença artistas profissionais, musicistas e autores eruditos atuando nos grupos populares. Dentre as colaborações dadas por estas pessoas está a atuação de comediantes, elaboração de peças ou libretos para encenação, composição de músicas e acompanhamento das mesmas por meio de pequenas orquestras fazendo dos grupos de cultura popular uma oportunidade de trocas de experiências entre estes profissionais. A partir da década de 1950 com um novo projeto de urbanização da cidade, conforme relatado no capítulo 2 desta tese, os espaços de apresentação de grupos populares foram diminuindo com o fechamento dos cinemas, parques e teatros, principalmente nos bairros periféricos. E com a chegada da televisão à Belém na década de 1960, o público vai voltar seu interesse para os programas televisivos, deixando os grupos populares sem sua audiência entusiasmada. Diante desta conjuntura, alguns grupos foram restringindo suas apresentações aos poucos espaços disponíveis, outros encerraram suas atividades por dificuldades financeiras. Esta situação ocasionou no desaparecimento de muitos grupos de cultura popular em Belém sendo refreada pelo interesse do poder público em promover o turismo e lazer na cidade. Desta maneira, os órgãos oficiais iniciaram a realização de eventos e concursos de grupos de populares em espaços centrais e de visibilidade em Belém, atraindo um novo tipo de público¹³³. Abaixo apresento um quadro dos grupos de *Cordão de Pássaros e Bichos* e *Pássaros Juninos* apresentados por Salles (1994) a partir de um levantamento documental em jornais e programações juninas, considerando somente aqueles que encenavam peças. Muitos grupos dos aqui listados já não estão em atividade, mas nos mostra um panorama da diversidade e pujança desta manifestação na cidade. E claro, considerando a abordagem desta pesquisa, faço um destaque àqueles com liderança de mulheres que não eram maioria, mas de atuação importante em Belém.

¹³² No subitem sobre a manifestação do Boi-bumbá eu explico sobre o termo *curral*.

¹³³ Sobre este contexto da intervenção do poder público na promoção de apresentações de grupos populares em Belém, ver minha dissertação de mestrado.

Quadro 04 – Grupos de Pássaros e outros Bichos

Cordão de Pássaro ou Bicho	Pássaro Junino
Águia	Arara ¹³⁴
Andorinha	
Aritana	
Aritauá ¹³⁵	
	Azulão
Bacalhau	
Beija Flor ¹³⁶ (Icoaraci)	Beija Flor (Belém)
	Bem-te-vi (bairro Umarizal) Bem-te-vi (bairro Pedreira) ¹³⁷
Besouro	
	Cabocolino
Cação Rei	
Camarão	
Camorim ¹³⁸	
Canário belga	
Canário da Campina	
Caraxué	
Cardeal ¹³⁹	
Cavalo	
Cigarra (Belém)	Cigarra ¹⁴⁰ (ilha de Outeiro)
Cigarra Pintada ¹⁴¹	
Coelho	
Corrupião (Belém) Corrupião (Icoaraci)	
	Coruja Real
	Curió
	Curió Pintado
Dourada	
Gato	
	Gavião Real
Guaranis	
Jaboti	
Jacaré-Assu	
Jacaré	
	Jacundá
King-Kong ¹⁴²	

¹³⁴ O grupo tinha como coordenadora Joana dos Santos Cordovil, que também era autora das peças encenadas pelo grupo.

¹³⁵ Conforme dados de Salles (1994) era um grupo composto somente por senhoritas.

¹³⁶ Com este nome existiu dois grupos, um em Belém e outro em Icoaraci, fundado por Teonila Ataíde, mãe da mestra Laurene Ataíde.

¹³⁷ Este grupo coordenado por Dona Sulamita Ferreira

¹³⁸ Grupo coordenado por Dona Deocleciana Miranda

¹³⁹ Grupo coordenado por dona Teodora Vasconcelos

¹⁴⁰ Vicente Salles classifica o grupo como Pássaro Junino

¹⁴¹ Grupo coordenado por Dona Mara.

¹⁴² O grupo se localizava numa zona de meretrício de Belém, tendo como brincantes as prostitutas do local.

Leão Dourado ¹⁴³ (Icoaraci)	
Leão do Norte	
Macaco	
	Mutum
Onça	
	Papagaio Real
	Papagaio Louro
Peixinho Dourado	
	Periquito
Pescada Amarela	
	Pintassilgo
	Pipira
Pirapema	
Preguiça Real	
Quati	
	Rouxinol
Serpente	
	Tangará
	Tem tem
	Tucano ¹⁴⁴
Tucunaré	
	Uirapuru

Você pode perceber caro/a leitor/a pelo quadro acima que o *Cordão* e o *Pássaro Junino* são manifestações expressivas que motivaram a criação de vários grupos em Belém e suas ilhas, demonstrando a grande popularidade das mesmas. Eu acredito que este número poderia ser um pouco maior, visto que Vicente Salles não registrou os grupos que não apresentavam peças, que estavam fora das apresentações oficiais promovidas pelos órgãos de cultura. Também o quadro mostra uma quantidade expressiva de grupos liderados por mulheres assim como aqueles formados somente por elas. Os dados apresentados por Salles (1994) mostram que a participação de mulheres nos grupos não cultura popular não se restringia ao papel de bastidores como ajudantes, mas também como brincantes, compositoras, autoras de peças e lideranças dos mesmos. Até agora situei no tempo e no espaço as primeiras informações sobre a prática do *Cordão de Pássaros ou Bichos* e *Pássaros Juninos*, mas afinal do que se trata: é uma dança? É um teatro? É um folguedo? É uma brincadeira? O que distingue esta manifestação? Basta de dúvidas e vamos finalmente saber do que se trata.

Na última década várias pesquisas foram realizadas tendo como tema a manifestação dos *Pássaros* que se divide em duas vertentes a do *Cordão de Pássaro ou Bicho* e o *Pássaro*

¹⁴³ Grupo coordenado por dona Maria Luiza Paiva do Ó.

¹⁴⁴ Grupo da mestra Iracema Oliveira

Melodrama Fantasia. Tais estudos foram realizados na área de Artes inseridos nas subáreas de Teatro e Música e também nas Ciências Sociais como Antropologia e Sociologia. Dentre estas pesquisas destaco aquelas realizadas por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, cuja tese foi publicada com o título *O teatro que o povo cria. Cordão de Pássaros, Cordão de Bicho, Pássaros Juninos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo* (1997). Nesta pesquisa Moura realizou um amplo e profundo levantamento contemplando desde as origens desta manifestação a partir dos primeiros registros na região amazônica até a descrição de cada elemento que estrutura o *Pássaro Junino* nas suas vertentes em Belém e nas cidades do interior do Pará. Sua pesquisa é importante por apresentar um panorama dos grupos que foram inventariados por meio de informações diversas e que mesmo com a imprecisão de datas ajudou Moura a compor um quadro com o quantitativo de grupos espalhados pelo estado do Pará e sua capital. Outra pesquisa que destaco é da etnomusicóloga Rosa da Silva que nas suas dissertação e tese se dedicou ao estudo da prática musical do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará (2003) e também do Cordão de Pássaro Corrupião (2012) em Bragança no nordeste paraense. Assim como Moura, Silva nos apresenta uma ampla bibliografia atualizada com material mais recente, além de apresentar uma descrição detalhada sobre o repertório musical, processo de criação, ensaios e apresentações dos grupos estudados por ela. As informações aqui apresentadas sobre o que é a manifestação do Pássaro Junino têm como base as pesquisas supracitadas.

Partindo da definição de Câmara Cascudo (2012) em seu dicionário do folclore, a manifestação do *Pássaro Junino* trata-se de uma encenação teatral onde um texto ou drama é desenvolvido intercalando falas e músicas apresentadas pelas personagens e que seguem um fio condutor que trata da morte e ressurreição do animal patrono do grupo, que pode ser um pássaro ou bicho. Neste tipo de teatro popular musicado, além do tema principal da morte e ressurreição outros temas constituem a comédia¹⁴⁵ a ser encenada, tais como: vingança, traição, adultério, ódio, problemas familiares, revelação de segredos, mortes, enfim situações de grande dramaticidade que vão compondo as cenas articuladas com aquelas de caráter cômico e as danças. Alguns grupos utilizam peças antigas para serem encenadas com objetivo de divulgar material de autores/as famoso/as do passado, como é o caso de Mestra Iracema, Mestra Iraci e Mestra Laurene que apresentam peças de autoria de seu pai e sua mãe respectivamente. Já outros grupos têm investido na criação de novas comédias a cada ano tratando de temas mais atuais, como desmatamento da floresta, poluição dos rios, extinção de

¹⁴⁵ Comédia é o nome dado aos textos escritos e encenados pelos grupos de cultura popular, seja Pássaros Juninos, Bois-bumbás ou Pastorinha.

animais da fauna amazônica. Dentre estes grupos destaco os da Mestra Iara, Mestra Valderéz, Mestra Bernadete, Mestra Ângela e ainda tem os grupos que têm investido em seus próprios brincantes como autores de comédia, a exemplo do neto de Mestra Gilda.

Dentre as várias personagens encontradas na narrativa do *Pássaro Junino* estão a/os nobres que vivem aqui nas paragens amazônicas, a exemplo de marqueses/as, duques/as, príncipes/as que vivem em seus palacetes ou fazendas tendo como vizinhança índio/as e um grupo de matuto/as ou caboclo/as. Aqui leitor/a você já deve ter percebido, a divisão de classe, raça e etnia aqui representadas nas personagens do *Pássaro* onde a nobreza nos moldes europeus mora em palácios, a matutagem¹⁴⁶ formada por pessoas negras ou mestiças vivem como agregados nas terras da nobreza e a maloca constituída por indígenas que habitam as matas, sendo considerado/as uma ameaça por parte da nobreza, devido a sua “índole selvagem”. A trama se desenvolve sempre a partir de alguma intenção maldosa de determinada personagem que deseja prejudicar alguém por vingança ou ódio e para detê-lo/a conta-se com um herói, masculino, geralmente um nobre que vai solicitar a ajuda da matutagem ou da tribo indígena para combater o malvado, geralmente representado por quem, adivinhem? Um homem também! As personagens que estão sempre presentes na comédia do *Pássaro* são: o pássaro ou bicho homenageado, que é simbolizado pela Porta-Pássaro que o carrega na cabeça; o/as Nobres; Caçador; Fada; Pajé; Feiticeira; Matuto/as; Tuxaua; Índia Branca. Outras personagens aparecem de acordo com a conveniência e criatividade de quem escreve a comédia, como a/o médica/o, seres lendários como o Curupira, Mapinguari, Deusas da natureza e até mesmo mais de um Pássaro. O figurino destas personagens é bem demarcado de um grupo a outro, a nobreza veste roupas exuberantes que remetem ao século XVII e XVIII, as mulheres com vestidos rodados de tecidos finos e com muito brilho e os homens com casacas de veludo e belos chapéus com plumas, remetendo a uma corte europeia. Do outro lado da riqueza estão o/as matuto/as que se vestem de maneira simples com roupas de tecido barato, como a chita, geralmente estão sem sapatos, falam com sotaque “acaboclado” remetendo as pessoas do interior do estado e são ele/as que encenam a parte cômica da comédia. A maloca composta pelo/as índio/as é fácil identificar, pois apresentam vestidos com tangas com penas e cocares, trazem geralmente um arco, flecha ou maracá em mãos, sendo os figurinos do Tuxaua e da Índia Branca os mais exuberantes. Suas falas apresentam palavras em tupi guarani que ao serem proferidas pela/os brincantes faz com que

¹⁴⁶ A chamada Matutagem refere-se aquele grupo de personagens que representam o/as matuto/as provenientes do interior do estado ou do Ceará, em grupos mais tradicionais eles são chamados de matutos paraenses e matutos cearenses.

o público tenha a impressão e estar diante de uma tribo indígena real, com a exceção dos gritos de guerra Uhuhuhuhuhuhu (som produzido ao se emitir a letra U e bater os dedos contra os lábios) que quebra a veracidade da cena, sem resistência ao clichê. Mas, tudo bem. A personagem da Fada remete aos contos infantis. Ela geralmente está trajada em um vestido longo branco de tecido brilhante, na cabeça traz um chapéu em forma de cone com um pequeno véu e em uma das mãos uma varinha de condão. O personagem do Caçador lembra aqueles de safári africano, que assistimos em filmes antigos vestido com botas, camisa de blusa longa, calça e colete em estampa animal, geralmente de onça, com chapéu e uma espingarda sempre no ombro. A Feiticeira é uma personagem que tem aparecido com mais frequência nos grupos que vim acompanhando, mais do que o Pajé. Ela se veste com uma grande saia rodada, um xale na costa, com uma flor nos cabelos e no pescoço colares e guias. Sua fala é misteriosa e a depender da trama pode ajudar ou prejudicar a/os protagonistas da comédia por meio do ritual da “macumba” que realiza nas apresentações. No *Pássaro Melodrama Fantasia* há uma apresentação coreográfica, chamada de Balé, onde um pequeno grupo executa uma dança geralmente um carimbó gênero musical local, que são dançados aos pares ou mesmo somente por mulheres com saias rodadas, blusas brancas e os homens vestidos com calças curtas e blusas coloridas. Há grupos que apresentam até dois números de Balé por apresentação.

Figura 17 – Personagens da nobreza (Cordão de Pássaro Colibri)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 18 – Personagens da Matutagem (Pássaro Junino Papagaio Real)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 19 – Personagens da Maloca (Cordão de Pássaro Tem Tem do Mosqueiro)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 20 – Personagem do Caçador (Pássaro Junino Tem Tem)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 21 – Personagem da Fada (Pássaro Junino Ararajuba)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 22 – Personagem da Feiticeira (Pássaro Junino Tucano)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 23 – O Balé (Pássaro Junino Tem Tem)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 24- Porta Pássaro (Pássaro Junino Ararajuba)



Fonte: arquivo pessoal

De acordo com o que relatei acima o *Pássaro Junino* se divide em duas vertentes: *Cordão de Pássaro ou Bicho* e *Pássaro melodrama fantasia* tendo como principal diferença entre eles a disposição no palco. No *Cordão* todas as personagens são mantidas no palco no formato de semicírculo ou fila paralela. No momento da fala, o/a brincante se dirige ao centro do palco e depois retorna a posição inicial. Já no *Pássaro melodrama fantasia* as cenas vão mudando conforme a saída e entrada de cena das personagens, havendo até mesmo troca de figurinos pela/os brincantes. O rebuscamento e maior complexidade de quadros e cenas tem na vertente do *Pássaro Melodrama Fantasia* sua maior expressão sendo uma prática peculiar da cidade de Belém, já que nas cidades do interior do estado do Pará, e mesmo no seus distritos como Icoaraci Outeiro e Mosqueiro não a encontramos. Esta diferença entre os grupos é percebida por algumas Mestras para além do formato em si, para elas o tempo de atividade do grupo assim como a vasta experiência do/a coordenador/a divide os grupos em “grandes” e “pequenos”. Esta divisão indica que para elas os grupos mais antigos são aqueles com mais recursos materiais, mais conhecidos na cidade, são mais suntuosos, a apresentação tem menos falhas, enfim qualidades conquistadas ao longo dos anos. Conforme Mestra Iara me relatou em entrevista: *Quem tem experiência, quem tem experiência são os grandes, Iracema, Laurene que já tem 40, 50 anos de Pássaro. Que são chamados grandes Pássaros,*

os pequenos é é não tem experiência. A gente faz Pássaro por amor não que.... Para ela a experiência da Mestra é importante para o desenvolvimento do grupo, mas que a dedicação e o carinho também ajudam na manutenção desta atividade.

A música é elemento fundamental na manifestação do *Pássaro Junino* principalmente no *Cordão* que não há entrada e saída de cena das personagens. A comédia será articulada com a execução de peças dando maior dinamismo à trama. A música tem função de marcar a entrada e saída do grupo no lugar de apresentação, apresentar as personagens, trocar a cena, e acompanhar alguma dança. No passado os grupos contavam com pequenas orquestras que executavam os mais diversos gêneros musicais como boleros, valsas, sambas, rumbas, marcha, *fox*, canção, além de ritmos regionais como o carimbó, o lundu e a quadrilha. Os instrumentos musiciais que compunham o grupo eram de sopro, como flauta, clarinete, saxofone alto, trompete, trombone e até bombardino, além de instrumentos de percussão como caixa, surdo, atabaque. Esta prática era recorrente até metade do século XX, quando músicos profissionais tinham nos grupos de cultura popular uma possibilidade de geração de renda e trabalho. Geralmente era solicitado a um compositor produzir as músicas dos grupos ou mesmo realizar arranjos de músicas comerciais para serem executadas nas apresentações. A partir de meados da década de 1960 com o fechamento de vários espaços de apresentação muitos grupos encerraram suas atividades e os músicos se dispersaram, reduzindo bastante o grupo musical atuando nos *Pássaros*. Diferente de algumas manifestações populares, o *Pássaro Junino* não tem musicistas fixos, estes profissionais são contratados a cada ano para tocar no grupo o que onera bastante as despesas das Mestras, situação esta que tem gerado lamentação de todas. A falta de recursos para contratar musicistas faz com que algumas Mestras utilizem músicas gravadas em CDs e de veiculação comercial para tocar nas apresentações, como é o caso de Mestra Valderez e Mestra Iara. Outras Mestras como é o caso de Mestra Ângela e Mestra Bernadete ensinam seu/suas brincantes a tocarem tambor e tarol e assim acompanharem o grupo.

Diante destas táticas de sobrevivência e resistência, os grupos conseguem minimamente manter um conjunto instrumental ou *playback* para realizar o acompanhamento musical nas apresentações. Mesmo com muita dificuldade, outros grupos conseguem contratar um número pequeno de músicos compostos por instrumentos de percussão como: atabaque, surdo, caixa e sopro: como trompete, flauta, saxofone, trombone e assim realizar a contento sua apresentação. Os gêneros musicais executados são basicamente a marcha tocada para entrada e saída do grupo, valsas e boleros cantados pelas personagens, carimbós e pontos de umbanda

cantada pela feiticeira no momento do ritual. Com a utilização de CDs por alguns grupos, outros gêneros têm feito parte do repertório musical dos grupos como: dança do ventre, calypso, bois de Parintins, samba, gêneros estes de acordo com o desejo da Mestreira. Também faz parte deste repertório as músicas compostas pelas mesmas, que geralmente são executadas pelas personagens durante a encenação.

Comparado ao quadro de Vicente Salles, apresento outro com o levantamento dos grupos de *Pássaros* conforme registro da Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP) e Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), órgãos responsáveis pela organização de eventos juninos e também pelo cadastro e pagamentos dos grupos de cultura popular em Belém. Os dados correspondem aos ano de 2015. Este quadro demonstra a diferença entre o primeiro e este segundo demonstrando que apesar de todas as dificuldades, uma quantidade significativa de grupos continuam resistindo em prol da cultura popular e o protagonismos das Mestras aqui abordadas tem sido fundamental neste ativismo.

Quadro 05 – Grupos de Pássaros Juninos e Cordão de Pássaros e Bichos atual

Cordão de Pássaro e Bicho	Pássaro Junino
Cordão de Pássaro Tem Tem* (Mosqueiro)	Pássaro Junino Ararajuba*
	Pássaro Junino Sabiá
	Pássaro Junino Beija Flor
	Pássaro Junino Tucano*
	Pássaro Junino Rouxinol
Cordão de Pássaro Tangará	
Cordão de Pássaro Colibri* (Outeiro)	
Cordão de Bicho Jaquinha*	
	Pássaro Junino Uirapuru
	Pássaro Junino Tem Tem*
Cordão de Pássaro Pipira da Água Boa* (Outeiro)	
	Pássaro Junino Papagaio Real*
Cordão de Pássaro Bigodinho da Brasília* (Outeiro)	
Cordão de Pássaro Bentevi do Fama* (Outeiro)	
Cordão de Bicho Bacú (Outeiro)	
Cordão de Bicho* (Oncinha)	
Cordão de Pássaro Bentevi* (Sacramenta)	
Cordão de Pássaro Pequeno Guará*	

Os grupos marcados com * possuem liderança de Mestras.

Respeitável público, eu finalizo a apresentação sobre a prática do *Pássaro Junino* e suas vertentes. O relato aqui realizado mostra que esta prática é centenária e tão enraizada na cultura popular paraense que permanece em atividade até os dias atuais, mesmo que com um quantitativo mais reduzido que há 60 anos atrás. Na sua exuberância, brilho, comicidade,

dramaticidade, alegria e muita música os grupos de *Pássaros e Cordões* são os meios pelas quais as Mestras aqui abordadas protagonizam ações de ativismo à cultura popular em Belém e nas ilhas e desta maneira ajudam a manter e difundir estas práticas culturais. Mas nem só de *Pássaro e Cordão* vive esta cidade, convido vocês a conhecerem mais uma.

5.2 BOI-BUMBÁ

Para Renato Almeida, o Bumba meu Boi é “o folguedo brasileiro de maior significação estética e social” (apud, CASCUDO, 2012, p.136) e eu acredito que por este motivo, o Bumba meu Boi esteja presente em todas regiões do Brasil nas suas mais diversas variações. Dada minha vivência e estudo sobre esta prática cultura admito sem pudores, “Ninguém gosta mais desse boi do que eu”¹⁴⁷. As variantes do Bumba meu Boi são designadas de acordo com a região ou estado brasileiros são elas: Bumba meu Boi no Maranhão; Boi Calemba do Rio Grande do Norte; Boi de Mamão em Santa Catarina; Boi de Reis em alguns estados do Nordeste e Sudeste e Boi-bumbá nos estados do Pará e Amazonas. Conforme, os estudos de Vicente Salles o primeiro registro sobre o Boi-bumbá foi em 1850 publicado num jornal belenense, que relatava o seguinte:

O Boi caiado festejado na véspera de São Pedro, à noite, por mais de 300 moleques pretos, pardos e brancos que por horas esquecidas atropelavam as pedras e o capim das ruas e praças da Cidade e Campina, deu em resultado suas facadas e pauladas além de certos vivos atentatórios da moral, e segurança pública. Oxalá que os encarregados de Polícia acabem com o Boi caiado, assim como se acabou com o judas em sábado de aleluia; porque ao - ruge, ruge se formam os cascavéis (*A Voz Paraense*. Belém, 03 de jul.1850. p.1).

Observando o relato acima é possível verificar que uma quantidade expressiva de pessoas participavam da brincadeira, embora eu não desconsidere certo exagero de quem escreveu o texto, assim como de sua condição sócio-racial, que apontava “pretos, pardos e brancos” a desfrutar daquele momento. Outro ponto importante é o relato da violência no decorrer do evento que resultou em pauladas e facadas e para garantir a segurança da população, a pessoa que escreve apela a polícia que acabe com o Boi Caiado que ameaçava as “pessoas de bem”. Na primeira parte da minha dissertação de mestrado, eu empreendi um panorama a partir de matérias de jornais e estudos sobre o Boi-bumbá no Pará e em Belém de meados do século XIX até meados do século XX, quando esta manifestação passa por um

¹⁴⁷ Música do Boi Caprichoso de Parintins. Composição de Carlos Paulain.

processo de repressão e controle por parte do poder público, assim como outras manifestações culturais e religiosas praticadas pelas pessoas negras ou mestiças. Para isso, leis proibitivas foram criadas no Códigode Posturas Municipais que regulamentavam desde padrões de urbanização até o comportamento da/os moradora/es da cidade, a exemplo da lei 1.028 de 05 de maio de 1880 referente ao capítulo “Das Bulhas e Vozerias”, conforme trecho abaixo:

Art. 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

§ 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade,

§ 2º. Fazer batuques ou samba.

§ 3º. Tocar tambor ou carimbó ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite (SALLES, 2004, p. 230).

Estas proibições por parte da gestão pública acionada também por pessoas que nos jornais clamavam pelo estabelecimento da ordem e da segurança nas ruas de Belém, desordem esta causada por quem? Advinhem leitor/as? A população negra e pobre que tinham nas suas práticas culturais sua forma de expressão e libertação das agruras do dia-a-dia, mas para um determinado grupo eram vistas como ameaças. Nos diversos recortes de jornais que eu encontrei para minha pesquisa eu pude observar o racismo, o etnocentrismo e sexismo revelados por uma elite dominante com objetivo de cercear e desqualificar as manifestações culturais produzidas e praticadas pela população negra. (MOURA, 1997). Apesar das proibições e da perseguição policial, ainda poucos grupos se arriscavam a sair pelas ruas de Belém sempre que podiam. Outra parte dos grupos passou a limitar suas apresentações a lugares próprios denominados de *currais*, geralmente nos quintais das casas de seu/suas proprietário/as, onde numa pequena arena ou tablado se apresentava o Boi-bumbá.

Os *currais* foram se transformando com o passar do tempo em pequenos centros de diversão nas festividades juninas, onde a população ia assistir as apresentações dos grupos de Bois-bumbás, Pássaros Juninos, Cordões de Pássaros e Bichos além de se divertirem com jogos, brincadeiras e degustar bebidas e comidas da época junina. Para Salles, este confinamento dos grupos modificou a estrutura de apresentação do Boi-bumbá e houve a necessidade de uma atração que prendesse a atenção do público que agora não estava ali para acompanhar o Boi pelas ruas, mas sim para contemplá-lo num espaço fixo. E desta maneira que surge a comédia, assim chamado o enredo do Boi-bumbá em Belém, que tem como tema principal a morte e ressurreição do animal preferido de alguém importante socialmente. Abaixo apresento uma sinopse da comédia apresentada por Bruno de Menezes em seu estudo sobre esta manifestação, nela você já pode identificar quais as personagens presentes no Boi-bumbá:

O fazendeiro mandara buscar um exemplar de raça [...] para melhorar seu rebanho, ou lhe dar sorte e abundância. Além da soma despendida (sic) para a compra do animal, o criador (fazendeiro) se tomara de uma orgulhosa estima pelo bovino [...].

Era o boi a ‘menina dos olhos’, daí o ditado, de que a ‘vista do dono engorda o gado’[...].

Tendo o boi de ser tratado com muito mais cuidado do que um negro escravo, qualquer demora na sua ração, na soltura do pasto [...] acarretaria castigos severos para os pobres escravos ou vaqueiros.

Gozando de munificentes regalias, a família de Pai Francisco, agregando-se a Catirina, o compadre Cazumbá, a Mãe Guimá, mulher deste, teriam todos, moradia na própria fazenda [...], onde o boi de estimação costumava pastar.

Ora, estando a Catirina, como depois confessa o Pai Francisco de ‘criança mexendo’, veio-lhe o insistente ‘desejo’ de comer um naco de carne, do nédio garrotão [...].

Então o Chico, conforme ele diz, quando é finalmente preso, repara nos ‘olhares compridos’, da Catirina, para o boi [...]. Num relance, compreende que ‘sua velha’ estava com vontade da carne do animal, e que, se dela não comesse, ‘perderia a criança’[...].

Entre sua companheira ficar com a boca ‘cheia d’água’, por causa do ‘desejado’ vê-la sofrer e ainda mais, assistir à morte de um seu descendente [...], o Chico não vacila, - e alçando a mira de sua ‘palanqueta’ ancestral, atira certamente no boi, que não tem culpa e nem sabe de cousa alguma... (MENEZES, 1972, p. 27-28).

O final da narrativa tem algumas variações, onde o Boi é ressuscitado por um pajé ou doutor. Durante a minha pesquisa de mestrado, eu não encontrei documentos ou estudos que comprovassem que a narrativa apresentada por Bruno de Menezes fosse original, primeva, mas a partir deste primeiro registro pudemos observar nas apresentações assistidas que os grupos seguiam este padrão de narrativa, com pequenas variantes. A comédia é somente representada quando há tempo disponível para encená-la, mas de maneira geral os grupos somente dançam e cantam as músicas para se apresentar. Nos dois grupos abordados nesta pesquisa, o Boi-bumbá Brilha Noite da Mestra Jurema, a comédia não foi encenada quando eu pude assisti-lo, diferente do grupo Vaquinha Mimosa da Mestra Bernadete que apresentou uma narrativa mais curta, mas ainda seguindo o padrão conforme, apresentado por Menezes. Diferente da manifestação do *Pássaro e Cordão*, no Boi-bumbá a encenação da comédia não impede a apresentação de um grupo. No seu artigo sobre as variantes do mito da morte e ressurreição do Boi, a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2004) faz uma análise sobre o mito e suas variantes e como tema representou um elemento obrigatório de um suposto *auto* de origem, sendo buscado por pesquisadores da cultura popular. Para ela, a encenação da comédia é feita somente em eventos promovidos pelas secretarias de cultura que num intuito de preservar a tradição, exigem a narrativa. Quando o tempo de apresentação não é suficiente

ou em apresentações fora dos eventos governamentais, os grupos apresentam somente o canto e a dança, quando têm maior liberdade de expressão, para Maria Laura:

Porém, vale insistir que um grupo de boi não necessariamente encena uma sequência dramática que reúne ação cantada e dialogada por parte dos personagens característicos postos em relação pelo tema da morte e ressurreição do boi. Pode não fazê-lo nunca, e as ações dramáticas do 'auto' são evocadas por meio de frouxos mecanismos alusivos. (CAVALCANTI, 2004, p. 75)

De acordo com a narrativa apresentada por Menezes, observamos as seguintes personagens presentes num grupo de Boi-bumbá: Amo (dono do Boi), Mãe Maria (esposa do Amo), Rapaz (capataz da fazenda), Vaqueiros, Nego Chico, Catirina (esposa de Chico), Mãe Guimá (comadre de Catirina), Cazumbá (compadre de Chico), Tuxaua (liderança indígena), Maloca (indígenas), Pajé (pai ou mãe de santo), Doutor, Soldado e Cabo, Barriqueiros (músicos). A depender da quantidade de brincantes, as Mestras podem duplicar personagens como as da Maloca, Vaqueiros e Matutagem¹⁴⁸. Os figurinos destas personagens estão de acordo com a característica das mesmas, sendo os mais luxuosos os da Maloca. Os Vaqueiros usam calças e coletes em veludo, botas, chapéus ricamente ornados, além de uma corda na mão pra laçar o Boi. A vestimenta do Amo é parecida com a dos Vaqueiros, mas sem a corda na mão e tocando apito ou pandeiro. Já, a Mãe Maria, sua esposa, possui figurino do século XVIII, com vestido longo e rodado cheio de bordados, para identificar seu pertencimento à elite. A maloca da/os índia/os traz indumentária cheia de plumas e penas coloridas, assim como nos capacetes trazidos à cabeça, sendo o figurino do Tuxaua, o mais luxuoso. O grupo de Catirina e Nego Chico é formado pelas pessoas pobres e negras que moram agregadas na fazenda do Amo, por serem pobres suas roupas são simples, feitas com tecidos baratos de cortes simples, sem brilho e sem luxo. Este figurino também facilita o desempenho da/os brincantes nas apresentações que sempre estão correndo, pulando, dançando afoitos, se jogando no chão, enfim realizando movimentos corporais de maneira jocosa e irreverente para despertar o riso na plateia. A personagem do Pajé geralmente usa figurino referente à praticante de religião de matriz afro, trajando guias, panos de costa e torso na cabeça, às vezes com algum objeto na mão. As demais personagens como o/a médico/a, o soldado, se vestem de acordo com a profissão, sem mais nem menos. Os batuqueiros usam calças, blusas, coletes com ricos bordados e chapéus também ricamente ornados. E obviamente, sem esquecer-lo temos a figura do Boi, que é um boneco no formato do animal, na cabeça chifres de verdade e

¹⁴⁸ Similar ao *Pássaro* a Matutagem corresponde ao grupo formado pelos matutos, neste caso Nego Chico, Catirina, Cazumbá e Mãe Guimá.

arranjo de fitas e flores, o corpo é coberto de veludo negro ou branco ou malhado com o nome do grupo bordado, e abaixo uma barra feita de cetim para esconder o *tripa*, que é a pessoa que carrega e dá vida ao Boi.

Os músicos fazem parte do grupo e não são contratados, os instrumentos musicais são todos de percussão não possuindo muitas variações de timbre, são eles: barrica, espécie de tambor de corpo de madeira tampado em uma das extremidades com uma membrana de pele de boi ou cobra, xeque-xeque chocalho de forma cilíndrica preenchido com sementes ou bolinhas de metal, feito da junção de duas latas de óleo, surdo, tambor-onça, um pandeiro, apito que fica com a personagem do Amo ou a pessoa que conduz a execução musical. No grupo de Mestra Jurema, o apito era trazido pelo Seu Raimundo (o Píter) que fazia papel de Amo. No grupo Vaquinha Mimosa é Mestra Bernadete que possui o apito indicando o início e o fim das toadas, assim chamadas às músicas do Boi-bumbá. Além das toadas, o repertório é composto por um ritmo ternário de andamento lento, chamado de *valseado* e tem a marcha ou *corrido* executada como música de entrada e saída da apresentação. Apresento a seguir algumas figuras ilustram os grupos das Mestras Jurema e Bernadete, infelizmente dada à situação de campo, com chuva e ambiente escuro foi possível fazer estes registros.

Figura 25 - Boi-bumbá Brilha Noite



Fonte: arquivo pessoal

Figura 26 – O Vaqueiro e demais brincantes do grupo Vaquinha Mimosa



Fonte: arquivo pessoal

Figura 27 – Barriqueiros com barrica e xeque-xeque (Boi Bumbá Brilha Noite)



Fonte: arquivo pessoal

Na sua extensa pesquisa sobre a prática do Boi-bumbá, Salles também realizou um levantamento quantitativo dos grupos espalhados por Belém, sendo uma das mais antigas que se tem notícia e até hoje com forte presença desta manifestação na cidade. Abaixo o quadro de Bois bumbás, as quais Vicente Salles denominou de Boi de Comédia, por encenarem peças.

Quadro 06 – Bois de Comédia

Boi Canário
Boi Estrela D'Alva
Boi de Volta para o Futuro
Boi Flor da Noite
Boi Flor de Todo Ano
Boi Flor do Guamá
Boi Flor do Campo
Boi Luxo da Simpatia
Boi Mina de Ouro
Boi Novo Querido
Boi Pai da Malhada
Boi Pai do Campo
Boi Pingo de Ouro
Boi Rei do Campo
Boi Semblante Lírio
Boi Tira Fama
Boi Treme Terra

Os grupos acima eram todos liderados por homens ou Amos, como são nomeados na prática do Boi-bumbá. Esta liderança eminentemente masculina fosse ocasionada pelas brigas e a violência entre os grupos e por este motivo esta prática cultural não fosse procurada ou mesmo impeditiva para mulheres. E esta situação impedia que elas participassem ou liderassem grupos devido ao perigo, mas não há evidências sobre este argumento. Na sua pesquisa, Moura (1997) relatou o caso do Boi Treme-Terra considerado um “boi pesado” dada a sua agressividade, que quando saía as ruas, as mulheres que acompanhavam o grupo carregavam as armas escondidas para qualquer eventual briga que ocorresse durante o cortejo. Outro relato sobre a participação de mulheres no Boi-bumbá é retirado da crônica *Gostosa Belém de Outrora* do escritor José Ribeiro, que fala sobre o Boi Aniseta liderado pela *maioral* Nega Lourença, nas décadas de 1920 e 1930. Apesar de não termos nenhum registro de mulheres na liderança dos grupos, podemos presumir que havia a participação delas no mesmo, seja como brincantes, costureiras, bordadeiras, cozinheiras e até de como guardacostas, no caso do Treme-Terra, demonstrando mais uma vez a importância das mesmas nas atividades dos grupos. A manifestação do Boi-bumbá foi alvo de perseguição e crítica desde

seu primeiro relato em 1850, principalmente por ser brincadeira de negro/as escravizado/as, recebendo todo tipo de censura e preconceito por parte da população e governo. Com o passar do tempo, esta manifestação se torna símbolo de uma cultura genuína paraense e passa a ser valorizada, mas sob o controle do Estado seja no cerceamento dos seus espaços de apresentação como no formato de expressão, obrigando os grupos a se adaptarem para sobreviver. E nesta dinâmica que faz parte das políticas culturais, alguns Bois desapareceram, outros surgiram e até hoje podemos observar um número expressivo de grupos espalhados pela cidade e mesmo interior do estado do Pará, reforçando o que Vicente Salles nos fala que o Boi: “Ele é essencialmente um aliado do negro na sua luta contra a opressão” (1994,p. 349). E nesta luta e resistência contra também o racismo e sexismo algumas mulheres foram conquistando espaço e passaram a serem Amas de Boi garantindo opção de lazer e cultura para as pessoas de sua comunidade e dando continuidade à manifestação. Apesar do quantitativo de mulheres liderando grupos de Boi-bumbá seja menor que nos de *Pássaros Juninos*, seus protagonismos são fundamentais para a continuidade desta manifestação. Abaixo um quadro com os grupos de Bois-bumbás em Belém conforme dados da FCP e FUMBEL em 2015.

Quadro 07 – Grupos de Bois bumbás

Boi-bumbá Guerreiro do Pará*
Boi-bumbá Luar do Marco
Boi-bumbá Flor do Campo*
Boi-bumbá Maíra*
Boi-bumbá Estrela Dalva
Boi Bumbá Juventude Curumim Tabatinga*
Boi-bumbá Malhadinho*
Boi-bumbá Flor do Guamá
Boi-bumbá Encanto do Guamá
Boi-bumbá Flor da Juventude
Boi-bumbá Prendas de São João
Boi-bumbá Caprichoso
Boi-bumbá Brilho da Noite
Boi-bumbá Atraidor
Boi-bumbá Lírio do Norte
Boi-Bumbá Garantido
Boi-bumbá Estrela Dalva (Outeiro)
Boi-bumbá Ametista de Caratateua (Outeiro)
Boi-bumbá Brilha Noite* (Outeiro)
Boi-bumbá Misterioso de Itaiteua (Outeiro)
Boi-bumbá Resolvido (Icoaraci)
Boi-bumbá Vidinho* (Icoaraci)

Boi-bumbá Rosa Branca (Icoaraci)
Boi-bumbá Vaquinha Mimosa* (Icoaraci)
Boi-bumbá Estrela Guia* (Icoaraci)

Os grupos assinalados com * são liderados por mulheres.

O quadro acima mostra que a maioria dos grupos de Boi-bumbá possuem Mestres ou Amos em sua liderança, mas um número significativo de Mestras ou Amas demonstra o quanto a realidade mudou em relação aos dados apresentados por Vicente Salles. Mas vamos a mais uma manifestação que só tem no estado Pará e em Belém temos dois grupos representantes desta prática que vem lá da chamada *região do salgado*. Convido vocês a conhecerem mais um pouco da cultura paraense.

5.3 BOI DE MÁSCARAS

A próxima prática cultural que eu vou apresentar a vocês leitor/as é proveniente do município de São Caetano de Odivelas englobado pela mesorregião do nordeste paraense e localizado na microrregião do Salgado¹⁴⁹. A formação da cidade ocorreu no século XVIII quando numa pequena vila de pescadores, padres jesuítas se instalaram seguindo objetivos de evangelizar as pessoas da localidade. A vila de São Caetano pertenceu a cidade de Vigia até 1935, quando uma lei estadual emancipou a vila e a transformou em município. São Caetano de Odivelas está há 95km de distância de Belém, tendo ao norte o Ocaeno Atlântico que se mistura as águas do Rio Mojuim que margeia a cidade. Os rios da cidade são invadidos pelas águas do oceano em determinado período do ano, e quando este fenômeno ocorre alguns peixes, moluscos e crustáceos marinhos nadam para as águas dos rios, incrementando a fauna aquática. A vegetação do município é de mangue ou manguezal com uma rica profusão de mariscos e peixes que torna o município uma referência no fornecimento de caranguejo e frutos do mar, tendo até um festival para reafirmar esta produção, o famoso Festival do Caranguejo que acontece no mês de dezembro e atrai turistas para conhecer as belezas naturais da cidade, sua culinária, sua cultura e seus famosos bois.

¹⁴⁹ Mais informações sobre a cidade de São Caetano de Odivelas ver <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=150710&search=para%7Csao-caetano-de-odivelas>

As informações aqui apresentadas tem como base as pesquisas de doutorado da teátróloga Silvia Sueli da Silva¹⁵⁰ e do professor de literatura José Guilherme Fernandes¹⁵¹ que tiveram nesta manifestação popular odivelense o tema de seus estudos. De acordo com a pesquisadora Da Silva (2011), a tradição do boi tem seu início em meados da década de 1930, quando o Boi Ribanceira saía pelas ruas com suas quatro pernas. Alguns anos depois dois moradores locais conhecidos como “Pedro Bárcula” e “Paranga” organizaram um grupo que teria as feições do *boi de máscara* tal qual como se conhece hoje. Na pesquisa de Fernandes (2007) encontramos informações de que o pai de Seu Zé Lode, juntamente com Seu Zito fundaram em 1937 o Boi Tinga, que está em atividade até os dias atuais. Estas datas assinaladas pela pesquisadora e o pesquisador foram recolhidas por meio dos relatos das pessoas que moram em São Caetano e convivem com a brincadeira, não havendo um registro escrito que comprove, são recordações da memória e da convivência com estas práticas culturais. Mas as duas pesquisas concordam no que se refere ao período de surgimento da tradição do *boi de máscara* em São Caetano, durante a década 1930. Os dois grupos mais famosos são o Boi Tinga e o Boi Faceiro que dividem as ruas com outros “bois” como o Alce, a Zebra, o Dinossauro, o Bode Montês e o Mascote. (Fernandes, 2007).

Diferente do Boi-bumbá em Belém, o *Boi de Máscara* não possui enredo, uma comédia a ser narrada durante a apresentação. E desta maneira também não encontramos as personagens como Nego Chico e Catirina, embora num tempo anterior houvesse comédia, restou apenas a personagem do Vaqueiro. Os *bois* de São Caetano adotaram um formato de apresentação em cortejo com apresentações pelas ruas da cidade. As personagens encontradas nesta manifestação são: O Vaqueiro, o Pierrô, o Cabeçudo e o Buchudo. Diferente das personagens do Boi-bumbá estes trazem como característica a mascarada. Durante o cortejo os grupos fazem paradas em frente das casas de contratantes e eles executam músicas e danças nestes momentos, depois seguem adiante pelas ruas. O acompanhamento musical é feito por uma pequena banda formado por instrumentos de sopro como: trompetes, trombones, saxofones alto e tenor, além de percussão composta por tambores, maracas, xeque-xeque e cuíca. O repertório é composto de marchas carnavalescas em andamento mais ritmado executadas no cortejo pelas ruas e o “samba de boi”, tocado em andamento mais lento quando o grupo faz uma parada em frente alguma casa. As músicas não possuem letras, sendo

¹⁵⁰ DA SILVA, Silvia Sueli. *O Boi e a Máscara. Imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas-Pará*. 2011. 244f. (Tese) Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, 2011.

¹⁵¹ FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *O Boi de Máscaras. Festa, Trabalho e Memória na cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará*. Belém, EDUFPA, 2007.

apenas instrumental, pois com o aumento do público participante não foi mais possível ensinar as letras a tantas pessoas, então por conveniência os grupos as retiraram. A/os instrumentistas que tocam nos grupos são provenientes das escolas e das bandas de músicas, em destaque as duas mais antigas da cidade: a Rodrigues dos Santos e Milícia Odivelense. Em São Caetano encontramos um número significativo de instrumentistas e compositores devido a forte tradição musical da mesma por meio de suas bandas de músicas e grupos de carimbó.

Voltando as personagens do *boi de máscara*, Da Silva (2011) traz a discussão o gosto popular pelo boneco e as bincadeiras feitas com ele. No *boi de máscara* ela chama atenção atenção para o Cabeçudo, conforme sua descrição:

É um “boneco de vestir”, pois usa forma sobre o corpo todo do brincante, de modo a ocultá-lo dentro do boneco. Os movimentos de ambos são partilhados e sua dimensão, quando visto por fora, não representa uma grande estatura, mas sim, o tamanho aproximado ao do corpo de seu manipulador. (DA SILVA, 2011.p. 55)

O Cabeçudo é um boneco feito com uma cabeça enorme feita de talas e papel marchê onde por um pequeno furo entre os olhos do boneco, o/a brincante pode olhar por onde anda e dança. O Buchudo é caracterizado com qualquer roupa que o/a brincantes deseja vestir e no rosto traz uma máscara para ocultar quem está por trás dela. Outra personagem interessante é o Pierrô que veste um tipo de macacão colorido até panturrilha, que está coberta por um meião colorido e os pés calçados com tênis. A cabeça é coberta por uma toalha que desce até os ombro ficando somente o rosto de fora que é coberto por uma máscara, num estilo carnaval veneziano, de papel marchê e pintado de branco com desenho para os olhos bocas e um nariz pontudo. Em cima da cabeça um chapéu em forma de funil feito de papel marchê e coberto com tecido de crochê colorido e enfeitado nas pontas com pompons de lã e fitas coloridas. E temos o próprio Boi que é coberto de veludo na cor marrom ou preta, possuindo somente uma fita envolta ao pescoço como adorno. E debaixo dele duas pessoas que as carregam chamadas de *pernas*, diferente do Boi-bumbá que possui somente o *tripa*, os bois de São Caetano são quadrúpedes, ironicamente eles chamam os bois de Belém de *boi galinha* e você leitor/a já deve imaginar qual o motivo desta alcunha.

Quanto as pessoas que participam da tradição do *boi de máscara* em São Caetano, Da Silva (2011) relata em sua pesquisa que somente nos últimos 20 anos que as mulheres tem participado ativamente da brincadeira, geralmente como pierrôs e buchudos, que são personagens de figurinos mais leves e mais seguros para elas, posto que os cabeçudos travam

disputas entre eles durante o cortejo e algumas vezes esta contenda é bem violenta e machuca. Além de que o cabeçudo traça uma fantasia pesada, quente, difícil de manejar, o que pode afastar o interesse das mulheres nesta personagem. Assim como a participação como *pernas* do Boi é ainda exclusiva de homens. Mas apesar de raro ainda, a pesquisadora verificou a presença de mulheres dançando como cabeçudos, embora não tenha percebido máscaras de cabeçudos representando figuras femininas. Antes as mulheres só participavam como espectadoras do *boi de máscara*, acompanhando os grupos ou levando a/os filha/os para assistir e hoje já até desafiam o cansaço e a força física saindo como cabeçudas, ainda não observamos uma mulher como liderança de grupo, mas eu creio que seja somente uma questão de tempo, talvez na cidade do interior algumas mudanças sejam mais demoradas.

A partir deste breve relato vocês puderam perceber que o *boi de máscara* é uma tradição única no município de São Caetano de Odivelas e de um vigor tal que continua sendo praticada pelos diversos grupos espalhados na cidade, atraindo visitantes de outros locais para conhecer esta festiva, animada e rica manifestação. Mas se você não puder ir à São Caetano conhecer o *boi de máscara*, não se preocupe, pois em Belém encontramos dois grupos que divulgam a tradição odivelense para quem não tem acesso *in loco*. São eles, o Boi de Máscaras Rei do Campo coordenado pelo sr. Nivaldo Viegas e o Boi de Máscara Veludinho Mirim da sra. Maria do Socorro Viegas. Os grupos possuem sede na casa do casal no bairro do Guamá, conforme eu já relatei no capítulo anterior e dada sua origem como cidadão odivelense, Seu Nivaldo juntamente com outros odivelenses resididos em Belém decidiram montar um grupo para lembrar sua cidade natal. Mestre Maria do Socorro, embora oriunda de outra cidade se sentiu atraída pela manifestação e resolveu também criar um grupo mas com foco nas crianças e adolescentes do bairro, já que no grupo do Seu Nivaldo não era permitido. É claro que não foi fácil a aceitação do seu grupo, pois havia a desconfiança por parte dos integrantes do Rei do Campo se a Mestre saberia seguir a tradição, pois afinal ela não era de São Caetano, mas de Abaetetuba, “que só entende de cachaça”, mas não de *boi*, conforme as críticas que faziam a ela. Mas Mestre Socorro superou estes julgamentos iniciais e está com seu grupo há mais de 20 anos em atividade realizando apresentações pela cidade, outros municípios e até fora do estado, divulgando uma tradição que embora não esteja ligada a sua experiência de vida possui um vínculo familiar e de amizade para com os praticantes desta manifestação. Além de ser a primeira mulher a liderar um grupo de *boi de máscara*, que é algo significativo considerando que esta ainda é uma

manifestação eminentemente produzida e coordenada por homens. Mestra Socorro superou estas dificuldades e é um exemplo para as demais.

Figura 28 – Cabeçudos em cortejo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 29 – Pierrôs dançando



Fonte: arquivo pessoal

Neste breve relato eu pude apresentar a vocês um pouco sobre a manifestação do *boi de máscara* tradição típica da cidade de São Caetano de Odivelas que ganhou bastante notoriedade nos últimos 10 anos. Antes de tanta popularidade, os grupos Rei do Campo e Veludinho Mirim trouxeram para Belém esta manifestação por meio das atividades dos seus grupos, sendo Mestra Socorro sua maior divulgadora para além da fronteira da capital paraense. Apesar das dificuldades, já relatadas no capítulo anterior, ela mantém seu grupo em atividades porque vê a importância da divulgação desta prática tão bonita, festiva e importante para a identidade do povo odivelense e paraense. Porque onde o Veludinho Mirim passa é sempre festa e alegria com seus pierrôs e cabeçudos dançando e brincando pra lá e pra cá atraindo sempre a atenção de quem contempla sempre ao som animado das marchas. E para finalizar este passeio pelas tradições do Pará vamos sair de junho e ir para dezembro com a próxima manifestação da cultura popular belenense.

5.4 PASTORINHA

De acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro de Câmara Cascudo (2012), o verbete *Pastorinhas* tem o mesmo significado que *Pastoril* cuja definição é:

Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de benção. Os grupos que cantavam vestiam de pastores, e ocorria a presença de elementos para uma nota de comicidade, o velho, o vilão, o saloio, o soldado, o marujo, etc. Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de “jornadas” e ainda a mantêm no nordeste do Brasil. (CASCUDO, 2012, p. 536)

A definição de Cascudo é abrangente e descreve também o que vem a ser a tradição do *Pastoril* ou, como chamado em Belém da *Pastorinha*. Diferente do *Pastoril* de algumas cidades do nordeste que tem como característica a indumentária da/os participantes a divisão nas cores vermelha e azul, aqui a tradição tomou um formato mais de teatro popular. Tendo como semelhança algumas personagens fundamentais a narrativa natalina, como as pastoras, pastores, reis magos, José, Maria e a apresentação um pouco antes do Natal até o dia de Santo Reis.

Vicente Salles (1994) em sua pesquisa sobre teatro popular em Belém relata que a partir da segunda metade do século XIX, os folguedos populares passam por uma modificação

do espaço para as apresentações em particular no período de fim de ano, no chamado “inverno amazônico”, quando as chuvas acompanham os dias e as noites belenenses. Desta maneira, uma estrutura chamada de *ramada* no formato de galpão e coberto de palha, sem paredes e chão de terra batida será a origem dos tablados e pequenos teatros que surgem em Belém ocupados pelos grupos de cultura popular já relatados anteriormente. Embora com a presença das *ramadas* e pequenos teatros, o *pastoril* teve como seus primeiros locais de apresentação as igrejas ou casas de família em frente a presépios e lapinhas com exibição representações curtas e bailados. Para as famílias mais abastadas as apresentações eram montadas com os próprios familiares exibidas em suas residências. Já para as demais, suas casas eram somente locais de acolhida para os *Cordões* que saiam pelas ruas fazendo paradas conforme a/os contratantes.

Salles aponta como primeiro registro de grupo natalino em Belém o ano de 1854, que noticiava as apresentações de um auto natalino na sede da Sociedade Pastoril. Para o pesquisador, somente em 1902 é que o teatro pastoril vai se estabilizar como teatro convencional com a construção do prédio Alegria para as apresentações da Filhas de Jafé. E a partir deste teatro outros foram construídos sendo espaços importantes para a atuação de libretistas e compositores eruditos que por sua formação ofereciam espetáculos que remetiam a pequenas operetas. Já os grupos com recursos financeiros restritos mantiveram seu formato tradicional com alguns empréstimos de melodias de óperas que chegavam aos “ouvidos” nos bairros da periferia. Os teatros eram famosos pelas suas luxuosas apresentações e também por uma cobertura nos jornais da cidade que davam destaque a estes espaços. Já os *Cordões* ambulantes que visitam as casas não tinham a mesma divulgação e por este motivo pouca ou quase nenhuma notícia se tem deles registradas. Salles apontam que estes grupos mais humildes não ultrapassaram os limites das apresentações domésticas para membros da família e vizinhança nunca estiveram nos palcos de Teatro da Paz ou outro local importante e talvez por isso não receberam alguma atenção da imprensa. Apesar desta restrição, estes grupos marginalizados pela mídia da época eram espaços importantes para a atuação de musicistas, compositores e escritores de talento que podiam apresentar suas obras e terem mais liberdades para inovações, como adotar elementos de comicidade no enredo do pastoril.

Ainda para Salles, a tradição da *Pastorinha* é “fruto da iniciativa feminina, quase sempre, o pastoril teve cultuores ilustres entre poetas e músicos do Pará, contando-se dezenas de compositores e libretistas que se dedicaram ao gênero”. (SALLES, 1994, p. 340). O pesquisador relata que esta tradição eminentemente feminina proporcionava uma maior

participação de mulheres nos grupos independente de sua classe, raça, geração, a exemplo do grupo Estrelas do Oriente localizado na zona de meretrício da cidade que agregava as várias pessoas que ali viviam, como ele nos revela neste trecho “não direi que era o pastoril das putas, mas que por estas era animado, dirigido pelo Marcos de Brito” (IDEM, 1994, p. 327). Sobre a participação de mulheres marginalizadas socialmente e racialmente, em especial no grupo Estrelas do Oriente, o cronista Eustachio de Azevedo também relatou a fama proporcionada pelo grupo por sua atuação brilhante e também pelo local de ensaios que atraía a boemia da cidade, pela comida, bebida e as *mulatas da terra* que na suas horas livres do trabalho extenuante iam ensaiar para se divertir. Mulheres e moças de pele escura, pobres e que tinham nesta atividade sua lúdica libertadora, conforme observamos neste trecho relatado por Salles: “Havia, no gênero, de tudo: desde a mestiça de pele de marfim velho à crioula cor de canela, à mameluca sedutora, à carafusa cor de café-com-leite, e à negra retinta”. (Op. cit, 1994, p. 327). A partir destes relatos, percebemos a forte presença de mulheres nos grupos de *Pastorinha* seja como liderança assim como participantes, prática esta que se estende até os dias atuais onde a maioria da coordenação é realizada por elas. Esta informação foi confirmada a partir da pesquisa de mestrado do jornalista Luiz Morais¹⁵², cujo tema foi o ritual e a socialização da *Pastorinha* em Belém e a partir do levantamento feito na AFBE (Associação Folclórica de Belém) detectou que dos oito grupos de *Pastorinha*, somente dois eram liderados por homens em 2007. O número de grupos levantados por Morais é quase o mesmo que eu pude encontrar nos registros da FCP cujo último registro foi em 2014, como você pode visualizar no quadro abaixo:

Quadro 08 – Grupo de Pastorinha

Nome do Grupo	Coordenador/a
Pastorinha Filhas do Oriente	Agentos del Vale
Pastorinha Filhas de Judá	Isabel Melo
Pastorinha Filhas de Maria	Rose Moura Cabral
Pastorinha Filhas de Sion	Iracema de Oliveira
Pastorinha Filhas de Jerusalém	Maria Eliete Ferreira
Pastorinha Filhas de Belém	Sulamita Ferreira da Rocha
Peça Teatral Ano Velho*	Graciete
Presépio Vivo Estrela Matutina*	Rosângela de Nazaré

Os dois grupos assinalados com * aparecem com uma denominação diferente de *Pastorinha*.

¹⁵² MORAIS, Luiz Sabaa Srur. *No Natal tem Pastorinha: Ritual e Socialização*. 2007. 175f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Pará. 2007.

Embora na FCP estivessem registrados 07 grupos no período em que pude assistir as apresentações em dezembro de 2015 e 2016 alguns deles não se apresentaram, como é o caso de Filhas de Judá, Filhas de Belém, Ano Velho e Estrela Matutina. E dois grupos não citados no quadro realizaram apresentações nestes dois anos como é o caso de Filhas de Santana, coordenado por Mestra Gilda Amador e um grupo da Paróquia de São Francisco de Assis, Capuchinhos. Ao entrarmos em contato com os escritos de Vicente Salles sobre o teatro popular em Belém e os registros levantados por ele, eu pude constatar a quantidade expressiva de grupos natalinos na cidade de Belém desde meados do século XIX, talvez uma prática muito difundida por não haver implicações com a polícia e pelo tema abordado nas encenações, o nascimento de Jesus que me parece ter sido mais aceito pela teor religioso e menos constetatório, como o do *Boi-bumbá* por exemplo. Para você poder visualizar e dimensionar a divulgação desta tradição natalina apresento o quadro abaixo dos grupos relatados por Vicente Salles em sua pesquisa.

Quadro 09 – Grupos Natalinos em Belém de outrora

Sociedade Pastoril	Filhas de São José
Filhas de Jafé	Estrelas do Oriente
Filhas de Paschoal	Samaritanas
Grupo Israelinas	Jovens Moreninhas
Filhas de Davi	Gentis Sionistas
Filhas de Jessé	Gruta Infantil
Filhas de Lourdes	Filhas do Oriente
Pastoras Brilhantinas	Filhas do Horizonte
Filhas do Oriente	Filhas de Belém
Filhas de Nazaré	Grupo Esperança
Filhas de Judá	Querubinas de Jesus
Filhas do Egito	Estalagem de Jesus
Filhas de Cezarea	Estrelas do Natal
Aldeanas da Síria	Montanhesas
Belemenses	Cabana de Nair
Camponesas	Linda Cabana de Nair
Devotas de Jesus	Filhas de Israel
Estrelas do Sul	Filhas de Jseus
Gentis Pastoras e Pastoras Juvenis (mesmo endereço)	Melindrosas
Grupo Pastoril	Cabana de Lígia
Lindas Camponesas	Brilhantinas
As Rosas Meninas	Jovens Infantis
Violetas	Horto da Inocência
Cordão das Briosas ou Briosinhas	Monte das Oliveiras
Romeiros de Belém	Gruta Mignon
Pastoril Belemitas	Estrelas Natalinas (vila operária de Marituba)
Filhas de Flora	Natalinas (Icoaraci)
Esmeraldinas*	Nazarethnas
Moabitas	Redentoras
Moreninhas da Cidade Velha*	Grupo Ceciliano

Israelitas	Estrelas Matutinas
Diamantinas	Filhas de Thalma
Phalenas do Azul	Belemitas*
Natalinas	Mozarinas
Jovens Primaveras	Indianas

Os grupos assinalados com * eram liderados por mulheres.

A quantidade é impressionante e nos dá uma dimensão do quanto esta manifestação era difundida e vários teatros de Belém, inclusive o portentoso Teatro da Paz que abrigavam os grupos para exhibir suas peças a um público de faixa etária variada, provenientes de classe social alta e média. Para Vicente Salles, estes grupos tinham grande atrativo por apresentarem peças em estilo lírico com repertório composto de enxertos de óperas, executados por orquestras, com solos vocais e coro, além de cenário luxuoso e bailados. É claro que além dos grupos mais abastados e com teatros disponíveis para suas apresentações existiam os grupos menos visibilizados pela mídia, que se apresentavam nas ruas, nas casas de moradores/as, em bares, currais de boi, enfim onde houvesse espaço para tal fim, mas sem o *glamour* do Teatro da Paz. Embora Salles não revele os nomes de toda/os coordenadores destes grupos, eu destaquei àqueles coordenados por mulheres, que revela um número bem pequeno, embora a presença feminina sempre esteve presente nesta tradição, a verificar pelos nomes dos grupos, eu acredito que a participação das mulheres não estivesse na liderança dos mesmos, mas em outras funções como atrizes, compositoras de peças e músicas, confecção de figurinos, cenários, etc, também revelantes para a manutenção das atividades dos grupos.

Salles (1994) informa que a partir da década de 1950, o *Pastoril* desaparece dos teatros da cidade ressitindo somente aqueles grupos na periferia, por se manterem ainda fiel a tradição, conforme o autor. Neste período de decadência dos grandes espetáculos *pastoris*, uma nova tendência ganha espaço na cidade que são os grupos de *pastoril* formado em escolas, em particular as religiosas. Moraes (2007) constatou esta novo tipo de formação de *pastorinha* a partir das entrevistas realizadas em sua pesquisa, onde a própria Mestra Iracema relata que estes grupos eram reconhecidos pelo nome da escola, “o do Colégio São Vicente, do Santa Catarina, da Obra Operária” (2007, p. 73). Os ensaios eram coordenados pelas freiras e as apresentações realizadas na própria escola ou em outro ambiente religioso se houvesse convite, o público pagava um valor de entrada para ajudar nas obras da congregação. Desta maneira muitas jovens tiveram esta experiência com *pastorinha* nas encenações escolares, a exemplo de Mestra Iracema que escreve as peças da Filhas de Sion baseado na encenação dos tempos em que estudou em escola religiosa. Mas ao longo dos anos

estes espaços também foram reduzindo suas encenações que atualmente não se encontra em Belém nenhuma escola que tenha um grupo de *Pastorinha*. Atualmente são bem poucos os grupos que ainda praticam esta tradição, desconhecida de grande parte da população belenense, que não pode imaginar o quão vívida foi em tempos passados e marca de uma tradição da cultura popular paraense. Para você ter uma noção da quantidade dos grupos que ainda resistem aos dias atuais, apresento o quadro abaixo conforme o último cadastramento feito pela FCP em 2014.

Quadro 10- Grupos de Pastorinha em Belém atualmente

Grupos	Observações
Pastorinha Filhas do Oriente	Somente este grupo é liderado por um homem
Pastorinha Filhas de Judá	
Pastorinha Filhas de Maria	
Pastorinha Filhas de Sion	
Pastorinha Filhas de Jerusalém	
Pastorinha Filhas de Belém	
Peça Teatral Ano Velho	Não sei se o referido grupo não possui formato de Pastorinha
Presépio Vivo Estrela Matutina	Mesma observação acima
Pastorinha Filhas de Santana (Mosqueiro)	Apesar de não constar no cadastro da FCP, eu inseri o grupo por ter se apresentado em 2015 e 2016

Mas como se estrutura esta *Pastorinha* que é diferente daquela encontrada na região nordeste? Ficou curioso/a leitor/a? Então vamos desvendar este “mistério glorioso”. A encenação da *Pastorinha* lembra a estrutura teatral do *Pássaro Junino*, onde uma narrativa sobre o nascimento do menino Jesus é encenada, sendo dividida em *quadros* ou cenas. A peça é parte falada e parte cantada pelas personagens. Algumas músicas são executadas no formato, solo, solo e coro e coro, além das músicas de entrada e saída em palco, onde todos cantam. Os gêneros musicais executados são canções ou valsas de andamentos lentos ou moderados que de certa maneira combinam com a temática abordada. O acompanhamento musical depende da disponibilidade do/a coordenador/a do grupo. Há grupos que conseguem um violão ou banjo e instrumentos de percussão como surdo, caixa e pandeiro. Outros grupos trazem CDs com a trilha musical gravada para a apresentação. Dentre as personagens estão alguns das escrituras bíblicas, como José, Maria, Rei Herodes, Lúcifer, Anjo Gabriel, os três Reis Magos, os pastores. Já outras personagens fora da narrativa bíblica como a Cigana, Camponesa, Pastora perdida, Florista, Casal de Galegos e às vezes até casal de matutos também. Quando se tenta encenar narrativas bíblicas as roupas das personagens são bem

características do que seria as vestes daquele período, a exemplo das túnicas tanto para homens como mulheres, sendo um tecido transpassado do ombro a cintura nas vestes masculinas e um véu cobrindo a cabeça nas vestes femininas. Os pastores se veste com roupas imitando couro de animais com cajados nas mãos e as pastoras com túnicas mais curtas. Os reis magos são vestidos com túnicas de tecido mais luxuosos com brilhos e trazem turbantes à cabeça além dos presentes representando ouro, incenso e mirra nas mãos. O menino Jesus pode ser representado por um bebê ou um boneco o imitando, a depender da vontade da/o coordenador do grupo. As demais personagens são caracterizados de acordo com esteriótipos e imaginário sobre as mesmas, a exemplo da Cigana que traja uma saia rodada até os joelhos com fendas, lenço na cabeça enfeitada por pequenas medalhas, colares no pescoço, sem sapatos e com um objeto na mão que pode ser um pequeno pandeiro ou cartas. O casal de galegos vestidos de forma tradicional e calçados de tamancos além do forte sotaque português. E a personagem de Lúcifer que sempre vem vestido todo de preto com uma capa negra, rosto pintado de vermelho com chifres e tridente na mão. Devido a falta de recursos material, não há cenário, mas objetos que compõe o *quadro* e indica o ambiente que está sendo representado, a exemplo de cântaros de barro, cajados, flores, a manjedoura, presentes dos reis magos. O grupo Filhas de Sion de Mestra Iracema traz também ao cenário o genuflexório de Maria e três camelos confeccionados em papel marchê de quase um metro e meio de altura. A tentativa de fazer o cenário o mais “fiel” possível referente à narrativa bíblica é motivo de preocupação para a Mestra que eu pude perceber quando em uma visita a vi chateada por não encontrar palha pra enfeitar a manjedoura. Eu disse que tinha em casa guardada e ofereci pra doar, o que causou grande alívio pois agora sim ela teria uma manjedoura “igual a do menino Jesus”. No período da pesquisa de campo acompanhando as apresentações dos grupo de *pastorinha* eu tive oportunidade de assistir a Filhas de Sion de Mestra Iracema, A Filhas de Santana de Mestra Gilda e a Filhas de Jerusalém de Mestra Eliete e constatar a tentativa de manter em prática desta tradição secular na cidade de Belém tão difundida em tempos idos, mas que hoje conta com a resistência e ativismos destas Mestras para sua manutenção e divulgação.

Figura 30- Entrada em cena da *Pastorinha* (Filhas de Santana)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 31- Entrada dos Reis Magos (Grupo Filhas de Sion)



Fonte: arquivo pessoal

Figura 32 – Apoteose da *Pastorinha* (Filhas de Jerusalém)



Fonte: arquivo pessoal

As descrições acima sobre as manifestações abordadas nesta tese demonstram a riqueza e diversidade da cultura popular paraense difundida ao longo dos séculos XIX e XX, onde estas manifestações foram se estruturando e se desenvolvendo até as práticas mais atuais no século XXI por meio das atividades dos grupos aqui abordados. Desde seus primeiros relatos apontados por Vicente Salles em sua rica pesquisa histórica e documental revelam que em Belém os grupos de cultura popular passaram por um momento perseguição, valorização, eruditização e decadência, quando do encerramento de suas atividades a principalmente a partir de meados da década de 1950 e 1960, que coincide com a chegada da televisão à Belém. O encerramento de muitos grupos não ocasionou o desaparecimento das tradições que se encontram em plena atividade praticadas pelas Mestras apontadas nesta pesquisa e que por meio de seus grupos mantém, renovam e reiventam estas tradições, apesar de várias dificuldades já apontadas em capítulos anteriores. Ao destacar a participação das mulheres mesmo que de forma muito pontual e sem realizar o debate sobre o tema, dada a ausência de maiores informações sobre o históricos dos grupos esta foi uma tentativa minha em evidenciar a importância das mulheres nos mesmos.

Na segunda parte deste capítulo a partir das apresentações do Pássaro Junino Tucano, eu pretendo fazer uma análise considerando as categorias de gênero, raça e classe demonstrar como Mestra Iracema apresenta e representa cada personagem deste drama, considerando principalmente os aspectos relacionados ao figurino e a/ao brincante que representa a personagem. Me acompanhe nesta viagem.

5.5 UM LEMBRETE SOBRE *PERFORMANCE* E GÊNERO

Na primeira parte deste capítulo eu apresentei quais as manifestações culturais praticadas pelos grupos abordados nesta pesquisa. O meu objetivo foi apresentar informações sobre as mesmas no sentido de vocês compreenderem como se estrutura cada uma e quais elementos as constituem, assim como qual sua relevância como patrimônio cultural da cidade de Belém e seu desenvolvimento ao longo das décadas até os dias atuais. Diante deste breve panorama histórico foi possível comparar informações passadas e atuais e concluir que estas manifestações tradicionais estão profundamente arraigadas na cultura paraense, mesmo nem sempre sendo valorizadas como tais, lembram do caso do Boi-bumbá?. Os primeiros registros sobre os grupos de cultura popular revelam sua saída pelas ruas da cidade, mas por força do racismo e preconceito, são retirados da área central juntamente com a população negra e pobre e passam a se limitar aos *currais* e pequenos tablados na periferia da cidade. Este cerceamento por parte do poder público possibilitou um aumento significativo do quantitativo de grupos, assim como de locais de apresentação, situação diferente do que uma elite dominante esperava, que era o fim destas brincadeiras.

Em meados da década de 1950 há uma diminuição do número de grupos de cultura popular em atuação assim como a falta de maior interesse por parte da população e apoio do poder público. Tal desinteresse provocado pela chegada da televisão e também o processo de urbanização de Belém, que exigiu remanejamento de várias pessoas saindo de seus bairros de origem. E como resultados destas mudanças houve uma redução importante dos grupos de cultura popular. Aqueles que ainda resistem lidam com diversas dificuldades, sendo a principal, a ausência de brincantes. Juntamente a este empecilho encontra-se a falta de apoio do poder público, poucos recursos financeiros para cobrir as despesas e indisponibilidade de locais para as apresentações que resulta no desconhecimento da população sobre os mesmos. Os obstáculos são muitos, mas como vocês puderam ler nos capítulos anteriores pela persistência e ativismo destas pessoas, e em especial as Mestras aqui mencionadas somos

presentada/os com seu espetáculo de alegria, animação, risos, cores, música e significados para nós paraenses.

E com objetivo em detalhar um pouco mais sobre estas práticas tradicionais, neste caso o *Pássaro Junino*, que eu proponho aqui uma descrição crítica das personagens considerando qual sua função na narrativa e de que forma a Mestra e a/os brincantes representam socialmente estas personagens. Com esta proposta eu tento trazer a *cena* etnomusicológica a utilização dos marcadores sociais gênero, raça e classe como perspectiva de análise, assim como o *standpoint* da pesquisadora que vos escreve a partir das minhas próprias experiências como mulher negra, acadêmica. A descrição e análise da *performance* na área da Etnomusicologia tem sido amplamente utilizada no sentido de compreender de que forma as comunidades e os grupos se comunicam e se expressam por meio de suas práticas musicais. Um pesquisador importante para os estudos da *performance* em Etnomusicologia foi Richard Bauman que em seu artigo *Verbal Art as Performance* (1975) apresentava uma proposta de análise a partir de textos, eventos e da estrutura social. Para ele:

O termo *performance* foi utilizado da mesma maneira como pelos vários contribuidores desta coleção, porque ele carregava um significado duplo de ação artística – o fazer folclórico – e evento artístico – a situação da *performance*, envolve o artista, a forma de arte, público, a estrutura – as quais são centrais para o desenvolvimento da abordagem sobre a *performance* do folclore. (BAUMAN, 1975, p. 290) (tradução nossa)¹⁵³

A proposta de Bauman se mostrou interessante, pois considerou como elementos de análise desde as narrativas mitológicas até as próprias falas das pessoas da comunidade no cotidiano e que todos estes elementos são apresentados na *performance* e que somente pela etnografia é possível descobrir estas diversas maneiras de expressão de cada comunidade ou cultura. (IDEM, 1977, p. 291). Outra ponto interessante de sua proposta é que baseado numa concepção central da *performance* requer uma abordagem exclusiva da mesma. (1975, p. 292). O autor chama atenção dos estudos sobre manifestações folclóricas consideradas como eventos artísticos e que a *performance* é um tipo de comunicação verbal que implica numa responsabilidade para com um público para uma apresentação competente.

¹⁵³ The term performance was employed there, as it was by several of the contributors to the collection, because it conveyed a dual sense of artistic *action* - the doing of folklore- and artistic *event* - the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting - both of which are central to the developing of the performance approach to folklore. (BAUMAN, 1977, p. 290) O termo *performance* foi utilizado da mesma maneira como pelos vários contribuidores desta coleção, porque ele carregava um significado duplo de ação artística – o fazer folclórico – e evento artístico – a situação da *performance*, envolve o artista, a forma de arte, público, a estrutura – as quais são centrais para o desenvolvimento da abordagem sobre a *performance* do folclore. (BAUMAN, 1975, p. 290) (tradução nossa)

Competência esta que consiste em falar de maneira socialmente apropriada. (1975, p. 293). A teoria de Bauman demonstrou sua relevância pela ampla abordagem do que seria os elementos constituintes da *performance* uma contribuição importante para a Etnomusicologia que irá considerar os chamados elementos extra-musicais como fontes importantes também na compreensão das práticas musicais estudadas. Apesar do avanço esta teoria se limitou aos aspectos mais formais de análise da *performance* desconsiderando a questão de gênero e a relação de afetividade entre *performer* e o público. A antropóloga Patricia Sawin (2002) em seu artigo apresenta uma crítica sobre a teoria de Bauman que para ela tem como base a análise objetiva da *performance* e desconsidera a relação emocional entre público e *performers* ao reproduzir uma experiência estética. Para Sawin este tipo de análise não revela os problemas de gênero nem de que forma ela opera na representação de pequenos grupos partindo do ponto de vista da pessoa que se apresenta e do público que a assiste. Para ela:

Tal abordagem deve permitir aos folcloristas contribuir para a compreensão das políticas de gênero e outras dinâmicas de gênero, nos diversos tipos de comunicação estética do que temos estudado e que outros teóricos culturais têm amplamente ignorado, as construções culturais do aspecto do *self* na qual a tradição filosófica ocidental tem tratado como “interior” e individual - emoção, motivação, individual. (SAWAIN, 2002, p. 30) **(tradução nossa)**¹⁵⁴

A partir de um modelo comportamental generalizado, Bauman reforça alguns estereótipos baseados na cultura ocidental burguesa, onde mulheres representam emoção e homens a razão, mesmo que a etnografia revele outra coisa. Se prender a tais generalizações é problemática pois desconsidera as representações que cada grupo atribui a *performance* e a sua própria experiência como sujeito/a naquela ação. Um modelo que desconsidera o elemento da emoção traz duas objeções conforme Sawin:

Primeiro, a emoção é um componente chave das definições de gênero. [...] Em segundo lugar, a maioria dos trabalhos teóricos no campo dos estudos culturais que relacionam a *performance* com a constituição de posições temáticas sobre gênero privilegiam o funcionamento do “desejo” evocado na experiência estética. (IDEM, 2002, p.34) **(tradução nossa)**¹⁵⁵

¹⁵⁴Such an approach should allow folklorists to contribute to an understanding of gender politics and other hegemonic dynamics by examining, in the kinds of esthetic communications that we have studied and other cultural theorists largely ignore, the cultural constructions of aspects of the self which the Western philosophical tradition has treated as “interior” and individual emotion, motivation, and identity. (SAWAIN, 2002, p. 30) Tal abordagem deve permitir aos folcloristas contribuir para a compreensão das políticas de gênero e outras dinâmicas de gênero, nos diversos tipos de comunicação estética do que temos estudado e que outros teóricos culturais têm amplamente ignorado, as construções culturais do aspecto do *self* na qual a tradição filosófica ocidental tem tratado como “interior” e individual - emoção, motivação, individual. (SAWAIN, 2002, p. 30) **(tradução nossa)**

¹⁵⁵ First, emotion is a key component of cultural gender definitions. [...] Second, much of the theoretical work in cultural studies that relates performance to the constitution of gendered subject positions privileges the

Uma abordagem que considere os elementos acima como componentes de análise assim como permita o ponto de vista de mulheres que atuam e produzem a *performance* apresenta outra perspectiva de análise para os estudos do Folclore, Cultura Popular e Etnomusicologia, abordando o ponto de vista de grupos historicamente subalternizados a exemplo das mulheres, mulheres negras, mulheres pobres. Geralmente as mulheres enfrentam uma situação desfavorável, que é a sua atuação na *performance*, embora não seja uma regra. Mas em qualquer circunstância se faz importante considerar o ponto de vista das mulheres considerando os elementos acima já citados, assim como “que não deveríamos mais deixar que teorias imutáveis nas quais temas hegemônicos se tornassem parte integral e camuflada porque um estudioso decidiu manter uma posição objetiva, apolítica e sem emoção”. (SWAIN, 2002, p.40) **(tradução nossa)**.¹⁵⁶ . Outro ponto importante também é considerar as relações emocionais estabelecidas entre o público e a/o *performer* quando o/a espectador/a da *performance* pode ou não articular suas expectativas com aquilo que a/o *performer* está tentando apresentar ou representar. Esta relação com o público pode se dar de várias maneiras não há como generalizar, mas em termos de retorno ela é mais positiva no sentido do/a *performer* ser recompensado/a pela aprovação da audiência que busca uma aproximação com o/a artista. Para Swain, a *performance* transforma o/a *performer* num *objeto de desejo* da platéia. (IDEM, 2002,p.41). É claro que Swain não está se referindo a somente um tipo de desejo, mas a outras aspirações do público que não é único nem homogêneo e que tem expectativas diversas em relação a/o *performer*. No que se refere a atuação das mulheres na *performance* deve-se levar em consideração também a representação social sobre o feminino que cada sociedade estabelece como padrão. E neste sentido, a platéia pode aprovar ou não o desempenho do/a *performer* a partir destes padrões que vão influenciar o/a mesmo/a na forma de atuar, reiterando-os ou subvertendo-os a depender somente da emoção que possa suscitar na platéia. Em conclusão a sua proposta Swain revela:

Eu tomo como axiomático que as emoções estejam envolvidas de forma central nas definições das identidades de gênero e na experiência interpessoal da *performance* estética; este “desejo”, tanto no sentido

operation of “desire” evoked by the esthetic experience. (IDEM, 2002, p. 34) Primeiro, a emoção é um componente chave das definições de gênero. [...] Em segundo lugar, a maioria dos trabalhos teóricos no campo dos estudos culturais que relacionam a *performance* com a constituição de posições temáticas sobre gênero privilegiam o funcionamento do “desejo” evocado na experiência estética. (IDEM, 2002, p.34) **(tradução nossa)**

¹⁵⁶ “that we should no longer leave unchallenged theories in wich hegemonic assumptions become an integral, camouflaged part because the scholar attempt to maintain an objective, apolitical, unemotional stance” (SWAIN, 2002, p.40)

generalizado de “atração profunda” quanto em um sentido sexual mais específico, figura proeminente entre estas duas emoções nos dois casos, embora esteja longe de ser exclusivo; que as próprias definições de emoções e ideias ambas as evoquem e suas motivações conectivas são culturalmente variáveis; e (para completar o círculo) que ambos os gênero e arte são “performances” no sentido de que são eventos em que as ideias sociais são em sua maioria concretas e minuciosamente instanciadas, negociadas, e transformadas. (IDEM, 2002, p. 55) **(tradução nossa)**¹⁵⁷

Patricia Swain apresentou uma proposta de análise da *performance* a partir de uma perspectiva feminista como um passo além do que propôs Bauman para quem a *performance* constituiria o nexos da tradição, da prática e da emergência. Já esta antropóloga chamou atenção para um componente tão presente nas práticas artísticas e musicais, mas que tem estado ausente das investigações mais formalistas, a emoção. E no sentido de avançar na proposta de Bauman e objetivar uma perspectiva feminista ela sugere que compreendamos a *performance* sendo constituída pela ligação do gênero, poder e desejo. (SWAIN, 2002, p. 56). E desta maneira revelar as relações de poder que estabelecem lugares de privilégio ou invisibilização das mulheres, assim como revelar quais táticas utilizadas pelas mesmas na valorização de suas atuações. Acrescido às considerações de Swain eu tomo como referência o quadro apresentado pela etnomusicóloga Laila Rosa (2009) sobre as entidades femininas da prática religiosa da jurema, onde ela descreveu o perfil *performático* destas entidades articuladas com as categorias de gênero, geração, raça e etnia, classe e sexualidade a partir das falas do *povo-de-santo do Xambá*, conforme a justificativa da pesquisadora.

Estas versam sobre as entidades da jurema e os diversos aspectos do culto que envolvem as mesmas, na tentativa de oferecer um panorama geral do discurso êmico sobre as entidades religiosas. Nem sempre estas falas estão relacionadas à música, mesmo assim, oferecem outros aspectos tão valiosos quanto os musicais para compreender as entidades femininas da jurema e de suas *performances*. (ROSA, 2009, p. 250)

A pesquisa de Rosa acrescentou mais um passo a frente na proposta de Swain ao realizar uma análise a partir da teoria *queer* que consiste no rompimento do silêncio sobre a questão da sexualidade e seu papel histórico. Tendo como ponto de partida estes dois trabalhos é que eu proponho aqui uma descrição crítica das personagens do Pássaro Junino

¹⁵⁷ I take it is a axiomatic that emotions are centrally involved both in the definition of gender identities and in the interpersonal experience of esthetic performance; that “desire”, both in the generalized sense of “attraction toward” and in a more specific sexual sense, figures prominently among these emotions in both cases, although it far from exclusive; that the very definitions of emotions and ideas both of what evokes them and of their connection to motivation are culturally variable; and (to complete the circle) that both gender and artistry are “performances” in the sense that they are events wherein social ideas are most concretely and minutely instantiated, negotiated, and transformed. (IDEM, 2002, p. 55)

Tucano com objetivo de traçar um perfil das mesmas considerando as categorias de gênero, raça e classe a partir da fala de Mestra Iracema e das minhas impressões como espectadora das apresentações do grupo. A escolha pela descrição, mas do que análise ocorreu em função de uma limitação metodológica em acompanhar todos os grupos envolvidos nesta pesquisa assim como a realização de entrevistas com a/os brincantes dos mesmos. Apesar da limitação, eu acredito que esta tentativa possa ser um primeiro passo para pesquisas que se aprofundem no tema e que possamos ampliar a produção acadêmica na área de Etnomusicologia no Brasil e além. Então vamos ao palco com Pássaro Tucano.

5.5.1 Marcadores sociais nas personagens no Pássaro Junino Tucano

Na primeira parte deste capítulo apresentei a vocês as manifestações aqui estudadas e dentre elas o *Pássaro Junino*, conhecida pela sua peculiaridade e reconhecida e sempre proclamada pela/os seus/suas coordenadores/as como *genuinamente paraense*, pois não se encontra em outros estados do Brasil. Embora os primeiros registros sobre a manifestação tenha sido no estado do Amazonas eu não consegui encontrar dados sobre grupos de *Pássaros* em atividade atualmente, talvez tenham perdido espaço para os famosos *Bois* de Parintins. Além do Pará não encontramos informações sobre a manifestação nos demais estados da região norte. Por falta de evidências, por enquanto ficamos com o título e assim eu não contrariao as Mestras e Mestres dos grupos, longe de mim! Brincadeira à parte, esta declaração não é sem fundamentos conforme as informações obtidas nos estudos de Vicente Salles e João de Jesus Paes Loureiro¹⁵⁸, que têm se dedicado à pesquisa, manutenção e difusão cultura popular paraense nos meios acadêmicos e públicos (governamentais). Salles (1994) afirma que o *Pássaro Junino* é um tipo de teatro *sui generis* resultante de uma produção local que colocou elementos do imaginário amazônico num formato de óperas, burletas e vaudevilles. Conforme vocês puderam constatar na primeira parte deste capítulo.

Nesta segunda parte, eu vou apresentar as personagens divididas em grupos, chamados de *quadros* e assim permitir um entendimento sobre o perfil e a função das mesmas na narrativa

¹⁵⁸ João de Jesus Paes Loureiro é escritor, poeta e professor na Universidade Federal do Pará. Já exerceu cargo de secretário de Educação do Estado do Pará, secretário de educação do município de Belém e também foi superintendente da Fundação Cultural do estado do Pará (FCPTN) e presidente do Instituto de Artes do Pará (IAP), atualmente Casa das Artes. Paes Loureiro foi responsável por muitos projetos públicos importantes voltados para a cultura popular no Pará e em Belém sua capital. Além de ter uma produção literária, poética, teatral e acadêmica relevante tendo como tema o imaginário e a cultura popular amazônica.

do *Pássaro Junino*. Eu faço um alerta a você leitor e leitora que me acompanhou até aqui, que estes perfis são exclusivos das personagens construídas a partir da intenção da Mestre, neste caso a Iracema, e do que ela pretende apresentar ao público. Na produção destas personagens estão articuladas as colaborações dadas pela/os brincantes sempre com o aval da Mestre, que escolhe quais brincantes são mais adequada/os a exercer determinado papel. Nesta escolha, requisitos como postura, extroversão, voz e até mesmo aparência física são considerados pela Mestre no momento de distribuir o papel das personagens.

O perfil das personagens não estão desvinculadas das representações sociais, que conforme a educadora Guacira Louro: “não são meras descrições que ‘refletem’ as práticas desses sujeitos; elas são de fato, descrições que os ‘constituem’, que os ‘produzem’”. (LOURO, 2003. p.99). Esta definição parte da premissa teórica da representação social como constituidora de uma realidade e não seu reflexo. Algumas representações sociais adquirem a autoridade de óbvia, do senso comum que às vezes passam do *status* de representação para *realidade*, fazendo com que a aceitemos como verdade. De que forma as representações sociais de gênero, raça e classe são apresentadas pelas personagens do *Pássaro Junino Tucano* é a pergunta que eu tento responder por meio dos perfis que apresentarei a seguir.

5.5.1.1 *Quadro da Nobreza*

Na sua pesquisa, a etnomusicóloga Rosa Silva (2012) apresenta a *nobreza* como núcleo da narrativa do *Pássaro e Cordão* e não como *quadro*, a autora não explica o motivo, mas para fins de coesão na divisão das personagens eu vou agrupar a *nobreza* como as demais personagens, o que não trará nenhum prejuízo para o perfil que pretendo apresentar. O *quadro da nobreza* é composto por personagens pertencentes a uma elite, sejam nobres, fazendeiros, coronéis, sendo estes últimos personagens mais raras nas encenações recentes. A nobreza é formada por uma família ou duas, onde aparece a figura do pai, da mãe e o/as filho/as. Dentre a/os nobres geralmente se encontram marquês e marquesas, duques e duquesas, príncipes e princesas que num deslocamento de tempo e espaço, não me perguntem o motivo? Vivem com seu séquito em plena região amazônica. Geralmente o antagonista da narrativa está entre a nobreza e é um homem, que envolto por um desejo de vingança ou ganância trama contra a vida de alguém para conseguir seus objetivos. Em contraponto a este vilão encontra-se um nobre de bom caráter e valente, que se apaixona por uma plebéia ou indígena e luta contra as convenções sociais para viver seu amor com ela. Romântico, não? Na família dos nobres há

sempre um segredo a ser revelado seja uma filha ou filho fora do casamento ou a origem de uma criança que foi perdida na floresta e depois de anos encontrada.

Basicamente a trama que envolve as personagens no *quadro da nobreza* está relacionada a dramas familiares com a revelação dos segredos para a família retornar ao equilíbrio de um lar feliz. No Pássaro Junino Tucano conforme a apresentação de 2015 a família de nobres era menor, com o casal marquês e marquesa e duas princesas, sua filha e uma prima que veio visitá-la. O Marquês representa um pai amoroso preocupado com sua família e a Marquesa modelo de mãe e esposa. A Princesa e sua prima gentis e obedientes a pai e mãe. Neste *quadro* você pode perceber leitor e leitora que se apresenta um cenário de contos de fadas, onde a nobreza demonstra uma retidão de caráter, o Marquês exerce sua autoridade, mas com justiça sendo apoiado pela sua esposa Marquesa, filha e sobrinha, as princesas gentis e a espera de um amor verdadeiro. Ou seja um exemplo da fidalguia. Em particular nesta encenação do Pássaro Tucano, o Marquês reconhece um filho gerado fora do casamento e admite que *são erros da juventude e só depois se vê as consequências*. A Marquesa acolhe este filho para apoiar seu o esposo demonstrando sua personalidade generosa. O *quadro dos nobres* é a representação de uma família patriarcal com decisões tomadas pelo pai, que ao cometer um erro na juventude se arrepende e é perdoado pelas familiares. Pelo título se conclui que pertencem a um estrato social de elite, se vestem com roupas vistosas, moram em castelo e possuem vários empregados, inclusive um cabo e um soldado a seu serviço. A/os brincantes que representam estas personagens são jovens, branco/as, dicção clara, boa projeção de voz e com compostura. Mestre Iracema não me informou sobre como se dá a escolha da/os brincantes para determinados papéis, mas assistindo as apresentações do grupo eu pude perceber que há um certo perfil pré-estabelecido que deve se encaixar com a personagem desejada pela Mestre, sendo que ao longo dos ensaios ela também vai burilando a/o brincante conforme seu objetivo. Embora Mestre Iracema não tenha falado sobre a questão eu acredito que ela tenha em mente a representação social almejada para cada personagem assim como a escolha de qual brincante é mais adequado/a aquele papel. E neste sentido eu pude perceber no *quadro da nobreza* que as representações do marquês, da marquesa e das princesas são coerentes com discursos normativos de gênero, raça e classe sem modificá-los na encenação. Mas se é a classe dominante, sexista e branca que produz e difunde tais discursos, talvez Mestre Iracema não esteja sendo incoerente ao representar esta normatização no *quadro da nobreza* em seu grupo, demonstrando que ela as

reconhece e demonstra em palco, como um situação particular na elite. Como para toda regra há exceção sigamos com um contraponto a nobreza.

5.5.1.2 *Quadro da Matutagem*

Diferente da nobreza, o/as matuto/as trazem a comicidade, a irreverência, a ousadia e quebra das convenções para a narrativa do *Pássaro Junino*. Para o pesquisador Carlos de Moura: “o matuto é o camponês, que trabalha nas terras dos nobres, fazendeiros e seringalistas e a ele cabe conduzir toda a comicidade que se contrapõe à densa carga dramática das burletas e melodramas juninos” (MOURA, 1997. p. 223). O grupo é geralmente formado por duas famílias, que corresponde ao matuto paraense e cearense. Há dois casais com sua prole geralmente uma menina e um menino. Nesta família o homem não possui autoridade sobre ninguém e a esposa embora demonstre seu amor e carinho e se necessário *sai no braço* pra não perder seu *homi*, ela não é submissa a ele e reivindica a sua liberdade e direitos de dispor do seu tempo, seu corpo, seu desejo quando lhe interessa. A menina e o menino matuto não demonstram uma candura nem ingenuidade como as personagens da nobreza. Sua sagacidade e esperteza são qualidades de quem é jovem, mas já sabe muito da vida. Experiência adquirida no enfretamento das dificuldades e na luta pela sobrevivência.

Os matutos adultos paraense e cearense são apresentados como ingênuos, medrosos, submissos a nobreza e sempre obedientes as suas esposas. Já elas são apresentadas como briguentas, voluntariosas e exercem sua sensualidade sem os pudores da nobreza. Tais características da *matutagem* nos remete aos esteriótipos racistas que estabeleciam padrões comportamentais para cada raça, sendo a branca considerada superior e virtuosa. O/as matuto/as representam o resultado da miscigenação racial processo presente na formação do povo brasileiro e de outros países latinos e sobre a qual muito tem se discutido até hoje. Teorias raciais foram absorvidas por intelectuais brasileiros que no intuito de entrar na modernidade e no cenário internacional justificaram a mestiçagem como possibilidade de desenvolvimento conforme justifica o sociólogo Richard Miskolci: “ o desejo da nação conduzia um projeto de hegemonia política que encarava a sociedade como uma realidade política que encarava a sociedade como uma realidade biológica, racialmente classificável e cuja harmonia dependia do seu embranquecimento.” (MISKOLCI, 2012, p. 39). Às raças consideradas inferiores, como a negra e a indígena restaram os atributos mais inferiorizados e alguns esteriótipos foram se consolidando como padrões de identificação dos indivíduos que

trouxessem em sua fenotipia as *marcas* da raça, assim como as características psicológicas que resultaram numa *fórmula* para a discriminação e subalternização destas raças. Neste sentido, outra discussão intrigante para nós amazônidas é da figura do *caboclo* que aparece no *quadro da matutagem* com outra designação, *matuto*, mas com mesmo sentido. Já discuti este termo anteriormente e ele retorna aqui mais uma vez como representação da dita *mistura racial* entre a raça branca e indígena, mistura que também ocorreu em outras regiões do Brasil, mas que aqui na Amazônia ganhou uma atribuição particular, como você pode constatar na afirmação da antropóloga Deborah Lima: “Embora a associação entre os conceitos coloquiais de raça e classe não seja sempre real ou precisa, ela é usada numa representação de classe superior na Amazônia como *branca*, enquanto se faz referência à classe baixa rural como *cabocla*.” (LIMA, 1999, p. 7). Apesar do que já foi discutido adiante e que Lima reforça é o fato de o termo *caboclo* ser atribuído por estranhos que acreditam que as populações rurais na Amazônia compartilham características comuns a partir de alguns comportamentos e modos de viver e se relacionar com a natureza. O que é um equívoco, posto que para muitas comunidades amazônicas outros referenciais vão constituir seu sentido de identidade. Ainda para Lima; “Noções mais fortes de identidade baseiam-se no parentesco, na religião, na ecologia do assentamento e na ocupação econômica do grupo e do indivíduo.” (IDEM, 1999, p.8).

A representação do/a *caboclo* está tão impregnada no nosso imaginário belenense que não causa estranhamento sua apresentação no *Pássaro Junino* acrescido como elemento cômico e não sério da narrativa. Geralmente as personagens do *quadro da matutagem* são representados pela/os brincantes que são mais extrovertidos e engraçados do grupo, pois fazer a platéia rir não é tarefa fácil. As personagens apresentam como características psicológicas as já apontadas acima, vestem-se com roupas simples, coloridas, sem sapatos e apresentam uma linguagem popular *acabocada* de uma musicalidade que só ouvindo muitas vezes você vai entender, mas que para nós paraenses nos remete a fala das pessoas do interior da zona rural. Esta linguagem consiste num modo de falar *incorreto* conforme norma culta e com um estilo repleto de expressões de duplo sentido conforme observou Moura neste trecho:

O sexo constitui, aliás, a divertida preocupação da matutagem, que se refere sem subterfúgios aos temas que empolgam: perda da virgindade, os efeitos da menopausa sobre o desejo da mulher, impotência masculina, sexo anal, adultério, anatomia do pênis e da vagina. Aquilo que a nobreza pensa ou sugere, por meio de imagens românticas, a matutagem explicita realisticamente. (MOURA, 1997, p. 224)

O/as matuto/as são pessoas pobres e vivem nos arredores do castelo da família de nobres próximo a mata e da natureza tira seu sustento e convivem, nem sempre de forma pacífica, com os indígenas que lá habitam. Seu modo de vida é simples e consiste na luta material pela sobrevivência e na luta contra seus medos, principalmente das entidades amazônicas ou as *visagens*¹⁵⁹ que oferecem perigo se desobedecidas. No grupo de Mestra Iracema, a *matutagem* aparece também ligada a modernidade e é comum que a/os brincantes tragam na sua encenação terminologias e acontecimentos do dia-a-dia da cidade grande, mostrando que o/a matuto/a *não é besta e tá de olho* nas novas tecnologias, da moda e das notícias da mídia, quebrando o paradigma do atraso e do anacronismo o que provoca muitos risos na platéia. O que eu pude observar nas apresentações do Pássaro Tucano é que os estereótipos vinculados a figura do matuto ou caboclo se mantém e ao mesmo tempo se subverte na medida em que as personagens apresentam comportamentos, falas e comportamentos inesperados. Depois de nos divertirmos com o *quadro da matutagem* passemos para outro *quadro*.

5.5.1.3 Quadro da Maloca

O nome do *quadro* já indica quais personagens fazem parte do mesmo, você adivinha leitor/a? Isso mesmo são a/os indígenas que estão presentes no *Pássaro Junino* como o representante primevo do povo por serem o/as primeiro/as habitantes do Brasil e conhecedores dos mistérios das matas. O *quadro da maloca* provoca admiração do público pela exuberância dos figurinos com plumas coloridas e vistosos *capacetes* (cocares), como afirma Moura “independente de sua condição econômica, todo pássaro que se preze faz de sua maloca a vitrine graças a qual será aplaudido, admirado ou criticado” (MOURA, 1997, p. 245). O grupo é formado por índios e índias, o Tuxaua, chefe da tribo e a Índia Branca menina branca que foi adotada pela tribo em função de um rapto ou desaparecimento na floresta. Por ter passado um tempo com a civilização ela é bilingue e serve como intérprete nos diálogos entre sua tribo e o *homem branco caraíba*. Geralmente a brincante que interpreta a Índia Branca é uma brincante de pele branca que a representa, uma escolha óbvia. A Índia Branca se apaixona perdidamente por um homem branco da nobreza e ele luta contra a convenção social para ficar com sua amada. Um romance com inspiração Alencariana até mesmo na

¹⁵⁹ As visagens são assombrações que habitam o imaginário de habitantes na parte rural na região amazônica, geralmente são entidades que protegem a floresta e se voltam contra quem a destrói. Por isso se deve respeitar a natureza.

punição, quando a tribo resolve castigá-la por desobedecer aos costumes. A/os brincantes que representam o *quadro da maloca* não possuem necessariamente traços indígenas, há diversidade racial na *maloca* e para Mestra Iracema para encenar este papel basta ter desenvoltura no palco.

O/as integrantes da *maloca* se comunicam por palavras em nheengatu, que era a língua geral falada na Amazônia em tempos da colonização e que ainda é utilizada por alguns habitantes na região do Alto Rio Negro no estado do Amazonas. Como Mestra Iracema utiliza peças escritas por seu pai, onde estas palavras já estavam registradas e talvez ela não saiba qual a tradução das mesmas e repassa a/os brincantes somente a pronúncia. A utilização de palavras em nheengatu dão maior veracidade a encenação da tribo, assim como o impacto visual dos figurinos há o impacto do vocabulário desconhecido. E pra não fugir do senso comum encontramos os famosos gritos de guerra da *maloca*: Uhuhuhuhuhu, que nos recorda aos tempos de escola em comemoração ao dia do índio.

A representação social do/as indígenas é ambígua ao longo da encenação da peça, ora são representado/as como *bon sauvage* quando se mostra amigável e submisso à nobreza, ora como cruéis e selvagens quando atacam quem invade seu território. No Pássaro Tucano, a *maloca* é hostil com os invasores, não importa se são nobres ou matutos e também protegem os animais da floresta são o/as indígenas que protegem o Tucano de ser baleado pelo caçador deixando claro a mensagem de preservação ambiental que a Mestra Iracema sempre faz questão de lembrar nas apresentações. Apesar do *quadro da maloca* não ter um papel definidor na narrativa do *Pássaro Junino* ele indica este elemento étnico presente na Amazônia, mas representado com exotismo se comunicando por meio de uma língua incompreensível para a *civilização* gerando um deslumbramento e estranhamento por parte do público, como conclui Moura:

Por maior que seja a admiração despertada pela maloca, por sua indumentária exuberante, por suas danças e cantos, trata-se de “selvagens”, de um “outro”, de “empenados”, cuja fala só pode ser entendida pela intermediação da Índia Branca e com quem o espectador já não pode ou não quer mais identificar-se profundamente (MOURA, 1997, p. 252)

O *quadro da maloca* aparece para nos lembrar de nossa origem étnica amazônica, mas como uma realidade distante que ficou no passado e com a qual dificilmente nos identificamos, mas imprescindível na manifestação do *Pássaro Junino*. Sigamos então para outro *quadro*.

5.5.1.4 Quadro de Macumba

Devido a diminuição de brincantes nos grupos de *Pássaro* alguns *quadros* também se tornaram menores, a exemplo da macumba, que basicamente hoje se reduz a figura da feiticeira ou o/a pajé. Até alguns anos atrás esta cena trazia várias filhas e filhos de santos para fazer o trabalho de cura do pássaro ferido. Muitos grupos tem apresentado hoje em dia a personagem da feiticeira substituindo a do pajé nas apresentações, sendo o *quadro da macumba* preenchido com a/os matuta/os que auxiliam e participam do ritual de cura.

A personagem da feiticeira é representada como uma mulher misteriosa, solitária e sensual que é temida por todo/as, mas ao mesmo tempo requisitada pelos seus conhecimentos mágicos. Ela também é uma personagem ambígua nem má nem boa, mas uma pessoa que atende aos pedidos de quem lhe procura. A feiticeira do *Pássaro Tucano* ela não se nega a ajudar quem a solicita, embora quem a procure mantenha uma aproximação de temor e respeito. Geralmente esta personagem apresenta um figurino com saias rodadas, torso ou lenços na cabeça, guias no pescoço, além do pano branco ritual dobrado no antebraço e pés descalços, representada por brincantes negras ou como se diz em Belém, *morenas* reforçando a representação racista da negra ligada à macumba.

A feiticeira está presente na manifestação do *Pássaro* revelando um aspecto da religiosidade popular amazônica de matriz afro-indígena onde os rituais de batuque, pajelança ou umbanda se encontram nos rituais apresentados pela mesma na encenação. È no ritual que doutrinas ou cantigas sagradas são cantadas pela feiticeira e participantes do rito, sendo acompanhadas pelo atabaque ou tambor. Algumas destas cantigas são doutrinas conhecidas pela brincante que faz o papel da feiticeira ou mesmo pela pessoa que coordena o grupo. Como é o caso do grupo de Mestra Iracema que junto a sua irmã Flora organizam reuniões de *umbanda mesa branca*¹⁶⁰ numa pequena sala construída nos fundos da casa da Mestra. Conforme, relato da antropóloga Suelem Silva (2011) em sua dissertação de mestrado, as reuniões se realizam às quartas-feiras à tarde quinzenalmente, onde são atendidas pessoas do próprio bairro. Iracema dificilmente marca ensaios nos dias de reunião para não atrapalhar a mesma. Nas conversas com Mestra Iracema ela sempre faz referência a sua religiosidade católica, a exemplo da medalha de Nossa Senhora das Graças, de quem é devota, pendurada num cordão sempre em seu pescoço. E também faz reverência e agradecimentos aos caboclos que lhe protege e abre os caminhos de oportunidades para seus grupos. Moura (1997) também

¹⁶⁰ A umbanda mesa branca tem esta designação por conciliar ensinamentos do Espiritismo.

relata em sua pesquisa a presença da religiosidade afro-indígena presente na dramaturgia do *Pássaro* como extensão da experiência das pessoas que o produz.

Durante a encenação do ritual de cura a seriedade é quebrada quando alguém do *quadro da matutagem* incorpora uma entidade e faz desta situação um momento cômico, com insinuações de *que u cabucu tá entrano!* fazendo meneios com as nádegas e matando a platéia de rir. O *quadro da macumba* é mais uma demonstração da diversidade cultural amazônica presente na manifestação do *Pássaro Junino* e levada ao palco como extensão das vivências das pessoas que fazem parte dela. E ainda tem mais.

5.5.1.5 *Quadro do Balé*

Este quadro na verdade não traz nenhuma personagem que faça parte da narrativa do *Pássaro Junino* ele representa um número coreográfico com função de quebrar um pouco a dramaticidade da cena, apresentado algo completamente diferente. Devido ao custo financeiro de preparar figurinos para mais brincantes, posto que a/os dançarina/os do bailé usam roupas específicas para este quadro, alguns grupos já não o apresentam. No *Pássaro Tucano*, o balé ainda é mantido pois Mestra Iracema, junto com seu filho e nora, que coordenam um grupo parafolclórico chamado Frutos do Pará, que geralmente apresenta uma dança paraense na encenação do Tucano. As danças são de gêneros musicais paraenses e executadas em duplas, como carimbó, lundu, brega que tragam temáticas relacionadas a cultura amazônica.

Como este *quadro* não é formado por personagens, mas por dançarino/as não é possível traçar um perfil, embora seja possível verificar que o bailé é geralmente executado por pessoas jovens que executam coreografias que exigem uma maior habilidade física, como carregar a dançarina e execução de rodopios rápidos. O bailé na verdade é parte acessória da narrativa que pode ou não ser apresentada, não interferindo na mesma, mas sendo ainda mantida por alguns grupos mais antigos como parte da tradição.

5.5.1.6 *Fora dos quadros, outras personagens*

A Fada é uma personagem sempre presente na narrativa do *Pássaro Junino*. Ela é a protetora da floresta e sempre aparece para dissuadir ou impedir com sua varinha de condão que a natureza seja depredada. Também é sua função dar conselhos e encorajar as pessoas

oprimidas sempre pronta a auxiliá-las. Seu figurino é a representação das fadas dos contos infantis com seu vestido longo e branco, brilhoso dando a idéia de luminosidade, um chapéu cônico à cabeça e a famosa varinha de condão em mãos. A Fada é a representação do bem, da luz por isso ela se veste de branco, pratica magia branca e geralmente a brincante que a interpreta também é branca! Não deixando dúvidas sobre qual a cor da pureza. Como bem definiu Moura: “A fada é, pois a mais perfeita representação do bem, da sabedoria, do equilíbrio. Dispensa proteção aos pássaros e à natureza ameaçados e à humanidade sofredora” (IDEM, 1997, p. 190).

Outra personagem que também está sempre presente é a do Caçador, afinal é ele que ameaça o bem estar do *Pássaro*. O *Pássaro* é o troféu almejado por ele que não quer matá-lo, mas somente feri-lo e assim poder vendê-lo ou admirá-lo como sua propriedade. Nem sempre ele consegue seu intento quando é impedido de baleiar o animal. Na encenação do *Pássaro Tucano*, é a Índia Branca que salva o bicho dizendo para o Caçador não feri-lo e logo atrás dele surge a Fada aconselhando que ele mude de atitude. Geralmente é um rapaz que interpreta esta personagem com um figurino que lembra um caçador de safári africano, com botas, chapéu, colete e uma espingarda ao ombro. Seu interesse em capturar o bicho para fins econômicos ou pessoais é a motivação de sua caçada. E sua presença na floresta é vista como ameaça para as personagens da *Maloca* e a da *Matutagem*. A partir dos conselhos da Fada, ele desiste de sua atividade e passa a respeitar a natureza.

E para finalizar o elenco encontram-se as personagens do Soldado e do Cabo, que representam as autoridades policiais na narrativa e estão a serviço de proteção da *Nobreza*. Eles recebem ordens pra recuperar o *Pássaro*, mas com receio de adentrar a floresta recorrem a *Matutagem* para lhes ajudar, pois tem muito medo da *Maloca*. Geralmente, o Cabo e o Soldado são vistos como figuras cômicas pela covardia que demonstram nas situações de perigo na narrativa, sendo sempre socorridos pelos matutos.

A partir das descrições das personagens apresento um quadro para uma melhor visualização e comparação dos perfis observados a partir dos marcadores sociais elencados anteriormente.

Quadro 11 – Representação de gênero nas personagens do *Pássaro Junino*

Quadro	Personagens	Perfil
Nobreza	Marquês, Duque, Príncipe	protetores, fortes, generosos, rigorosos, conquistadores, pais provedores e esposos fiéis.
	Marquesa, Duquesa	Submissa, bondosa, acolhedora, mãe afetuosa, esposa fiel,
	Princesa	Submissa, delicada, obediente, assexuada
Matutagem	Matuto paraense e cearense	Ignorantes, rudes, medrosos, maridos fiéis, viris.
	Matuta paraense e cearense	Sensuais, voluntariosas, briguintas, expressivas, decididas
	Menina e menino matuta/o	Ingenuidade, esperteza, vivência, sexualidade expressa por metáfora
Maloca	Tuxaua	Forte, corajoso, bravo, guerreiro, líder
	Índia Branca	Romântica, honrada, valente, bondosa
	Indígenas	Não é possível traçar o perfil
Macumba	Feiticeira	Misteriosa, sensual, poderosa
Outros personagens	Fada	Bondosa, gentil, assexuada, pura.
	Caçador	Valente, ganancioso, forte
	Cabo e soldado	Medrosos, submissos, fracos

Quadro 12 – Representação de raça nas personagens do *Pássaro Junino*

Quadro	Personagens	Perfil
Nobreza	Marquês, Duque, Príncipe	Branco de origem européia, observado no sobrenome
	Marquesa, Duquesa	Branca de origem européia, observado no sobrenome
	Princesa	Branca de origem nobre, mas nascida na região amazônica
Matutagem	Matuto paraense e cearense	Mulato ou cabloco, pele escura com traços afro-indígenas, linguagem peculiar
	Matuta paraense e cearense	Mulata ou cabocla, pele escura com traços afro-indígenas, linguagem peculiar
	Menina e menino matuta/o	Mesma observação acima
Maloca	Tuxaua	Pele escura, cabelos lisos, olhos puxados, forte, alto, fala em nheengatu
	Índia Branca	Pele clara, cabelos lisos, esguia, bilingue é intérprete da tribo
	Indígenas	Pele escura, cabelos lisos, vestem tangas com plumas e cocares
Macumba	Feiticeira	Negra, conhecedoras da

		feitiçaria, entoam doutrinas
Outras personagens	Fada	Branca, pura, alva
	Caçador	Branco ou negro
	Cabo e Soldado	Branco ou negro

Quadro 13 – Representações de classe nas personagens do *Pássaro Junino*

Quadro	Personagem	Perfil
Nobreza	Marquês, Duque, Príncipe Marquesa, Duquesa Princesa	classe alta, elite, vivem em castelos, possuem grandes propriedades
Matutagem	Matuto paraense e cearense Matuta paraense e cearense Menina e menino matuta/o	Pobres, arrendatários nas terras do nobres, ignorantes, linguagem popular <i>acabocado</i>
Maloca	Tuxaua Índia Branca Indígenas	Não há divisão por classe social
Macumba	Feitiçeira	Pobre, mora na floresta, nem sempre cobra pelos seus trabalhos, vive de maneira simples
Outras personagens	Fada	Não se aplica
	Caçador	Classe média, não é nobre, nem matuto
	Cabo e Soldado	Pobre, profissões de baixo rendimento salarial, submissos a nobreza

Os quadros acima são uma tentativa de descrição das personagens a partir das representações de gênero, raça e classe encenadas pela/os brincantes do grupo de *Pássaro Junino Tucano* e elaboradas a partir do objetivo estabelecido por Mestra Iracema, que ao longo dos anos e considerando sua vasta experiência como brincante e Mestra nesta manifestação popular foi elaborando o perfil das personagens. A representação de algumas personagens pode nos parecer marcadamente estereotipadas e que reforçam padrões sexistas, racistas e classistas ainda presentes na sociedade. Eu compreendo que a força de padrões dominantes possuem efeitos nas manifestações populares, mas estes não são absorvidos sem nenhum critério, sem enfrentamento, sem uma percepção das pessoas que a reproduzem nas suas práticas artísticas. As matrizes de dominação e preconceito em relação a mulher pobre e negra são vivenciadas por estas Mestras que reconhecem as dificuldades que lhe são impostas. É nas atividades dos seus grupos que estes enfrentamentos são colocados em pauta por meio das encenações de personagens que num primeiro olhar parecem estereotipadas, mas estão ali

s que seguem um fio condutor que trata da morte e ressurreição do animal patrono do grupo, que pode ser um pássaro ou bicho	um grupo de matuto/as ou caboclo/as; Eventualmente aparece /o médica/o, Curupira, Mapinguari e Deusas da natureza	amazônica, etc.	lua, todas as personagens ficam em cena durante a apresentação.	presentes são carimbó, marcha, valsa. Mais recente gêneros como Calypso, Toadas de Parintins, entre músicas comerciais gravadas em CDs tem sido utilizadas também Os instrumentos musicais utilizados são tambor, tarol ou caixa, atabaque e sopros como trompete, flauta, saxofone, trombone. Cordas violão.	manifestações; Dramaturgas responsáveis pela escrita e a construção das narrativas apresentadas na encenação. Compositoras de parte do repertório. Estilistas dos figurinos, algumas costumam também.
---	--	-----------------	---	---	---

Quadro 15 – Resumo da estrutura do Pássaro Junino

Enredo e gênero teatral	Personagens principais	Temas presentes na encenação	Performance	Repertório musical e instrumentos de acompanhamento	Protagonismos musicais das Mestras
Comédia é um tipo encenação teatral de um texto ou drama intercalado com falas e músicas apresentadas pelas personagens que seguem um fio condutor que trata da morte e ressurreição do Pássaro, patrono do	O Pássaro homenageado (Porta-Pássaro); O/as Nobres; O/as Nobres (Marqueses/as, príncipe/princesas; duque/as) Caçador; Fada; Pajé; Feiticeira; Matuto/as; Tuxaua; Índia Branca. Índio/as e Um grupo de matuto/as ou caboclo/as	Ferimento e cura do Pássaro, já não se mata mais. Vingança, traição, adultério, ódio, problemas familiares, revelação de segredos,	Palavras em tupi guarani; gritos de guerra Uhuhuhuhuhuh u (som produzido ao se emitir a letra U e bater os dedos contra os lábios); Feiticeira - fala é misteriosa. No quadro da macumba são cantados pontos rituais Apresentação coreográfica, chamada de Balé - que são dançados aos pares ou mesmo somente por mulheres com	A música tem função de marcar a entrada e saída do grupo no lugar de apresentação. Solo de algumas personagens Trocar a cena, e acompanhar alguma dança Gêneros musicais presentes são carimbó, marcha, valsa. Os instrumentos utilizados são tambor, tarol ou caixa, atabaque e sopros como trompete, flauta, saxofone,	Produtoras culturais, que lideram toda a logística dos ensaios e apresentações; Diretoras artísticas responsáveis pelas escolhas e condução das encenações das manifestações ; Responsáveis pela adaptação, atualização e divulgação de peças de

grupo			saias rodadas, blusas brancas e os homens vestidos com calças curtas e blusas coloridas.	trombone. Cordas violão.	outrora. Estilistas dos figurinos, algumas costuram também.
-------	--	--	--	--------------------------	---

Quadro 16 – Resumo da estrutura do Boi-bumbá

Enredo e gênero teatral	Personagens principais	Temas presentes na encenação	Performance	Repertório musical e instrumentos de acompanhamento	Protagonismos musicais das Mestras
<p>Comédia: encenação teatral de um texto cômico intercalado com falas e músicas executadas pelas personagens e coro de brincantes.</p> <p>A narrativa se dá o fio condutor do ferimento e cura do animal principal, o Boi ou uma Vaca, grupo Mestra Bernadete</p>	<p>Amo (dono do Boi), Mãe Maria (esposa do Amo), Rapaz (capataz da fazenda), Vaqueiros, Nego Chico, Catirina (esposa de Chico), Mãe Guimá (comadre de Catirina), Cazumbá (compadre de Chico), Tuxaua (liderança indígena), Maloca (indígenas), Pajé (pai ou mãe de santo), Doutor, Soldado e Cabo, Barriqueiros (músicos).</p>	<p>Desejo de Catirina de comer alguma parte do Boi que é o animal favorito do Fazendeiro.</p> <p>Nego Chico é negro e pobre, mas vai se arrisca para satisfazer o desejo de sua esposa Catirina, negra valente e que não leva desaforo pra casa.</p> <p>Luta entre ricos e pobres, subserviências da/os indígenas para com o fazendeiro.</p> <p>Luta entre negros e índios.</p> <p>Paz restaurada somente com a cura do animal.</p> <p>Apelo a</p>	<p>Fazendeiro vestido com roupas típicas e luxuosas.</p> <p>Mãe Maria vestida como Sinhazinha da Fazenda boa de coração para com Nego Chico e sua turma.</p> <p>Os índios fazem alianças com o branco Faendeiro e captura Nego Chico e sua família.</p> <p>Pajé é sempre um homem, adepto da macumba e que por meio de cantos e danças faz seu ritual de cura do Boi</p> <p>Nego Chico, Catirina, Cazumbá e</p>	<p>Os instrumentos musicais são todos de percussão são eles: barrica, xeque-xeque, surdo, tambor-onça, um pandeiro, apito que fica com a personagem do Amo ou a pessoa que conduz a execução musical.</p> <p>Gêneros musicais presentes são: a toada, o <i>valseado</i> (de andamento cadenciado e em compasso ternário) o <i>corrido</i> (tipo de marcha de rua) executado como música de entrada e saída da apresentação.</p>	<p>Produtoras culturais, que lideram toda a logística dos ensaios e apresentações;</p> <p>Diretoras artísticas responsáveis pelas escolhas e condução das encenações das manifestações;</p> <p>Dramaturgas escrevem as peças encenadas.</p> <p>Ensaíadoras das músicas cantadas e do acompanhamento instrumental.</p> <p>Compositoras das músicas executadas</p> <p>Estilistas dos figurinos, algumas costuram também.</p>

		magia do pajé, pois a medicina tradicional não funciona.	Mãe Guimá são os negros caboclos que moram agregados a fazenda. Roupas simples, linguagem “acabocladã” fazem parte da representação		
--	--	--	---	--	--

Quadro 17 – Resumo da Estrutura do Boi de Máscara

Enredo e gênero teatral	Personagens principais	Temas presentes na encenação	Performance	Repertório musical e instrumentos de acompanhamento	Protagonismos musicais das Mestras
Não há narrativa	Boi, Pierrôs, Cabeçudos, Buchudos (este último não existente em nos grupos em Belém)	Não há temas	As personagens se apresentam no formato de cortejo, dançando e brincando com o público não utilizam diálogos, pois usam máscaras.	O acompanhamento musical é feito por uma pequena banda formado por instrumentos de sopro como: trompetes, trombones, saxofones alto e tenor, além de percussão composta por tambores, maracas, xeque-xeque e cuíca. O repertório é composto de marchas carnavalescas em andamento mais ritmado executadas no cortejo pelas ruas. As músicas não possuem letras, sendo apenas instrumental.	Única Mestre a liderar um grupo desta manifestação em Belém. Fundou o grupo, organiza as apresentações e ensaios, faz encomenda de músicas para o mesmo. Divulgadora da manifestação do Boi de Máscaras em Belém e outras cidades do Brasil

Quadro 18 – Resumo da estrutura da Pastorinha

Enredo e gênero teatral	Personagens principais	Temas presentes na encenação	Performance	Repertório musical e instrumentos de acompanhamento	Protagonismos musicais das Mestras
Encenação de narrativa bíblica sobre a anunciação e nascimento do Menino Jesus.	José, Maria, Rei Herodes, Lúcifer, Anjo Gabriel, os três Reis Magos, os pastores. Já outras personagens fora da narrativa bíblica como a Cigana, Camponesa, Pastora perdida, Florista, Casal de Galegos e às vezes até de casais matutos também	Temática refere-se principalmente e a narrativa bíblica sobre o nascimento do Menino Jesus desde a anunciação à Maria até a cena na manjedoura, simbolizada pelo presépio. Alguns grupos durante narrativa apresentam alguns ensinamentos morais como desobediência, luxúria, ganância, etc.	Diferente do Pastoril da região Nordeste, a Pastorinha compreende uma encenação teatral com falas intercaladas com músicas, mas do que somente loas e louvações. Em década anteriores a Pastorinha era encenada toda em versos, formato em desuso atualmente	Repertório formado por canções e algumas valsas, executadas por algumas personagens e coro de brincantes. Instrumento que acompanham são geralmente um violão e pandeiro. Alguns grupos trazem trilha sonora gravada em CD ou <i>pen drive</i>	Produtoras culturais, que lideram toda a logística dos ensaios e apresentações; Diretoras artísticas responsáveis pelas escolhas e condução das encenações das manifestações; Dramaturgas escrevem as peças encenadas. Ensaiadoras das músicas cantadas e do acompanhamento instrumental. Compositoras das músicas executadas Estilistas dos figurinos, algumas costuram também.

Como você pode observar e comparar nos quadros acima, no que tange os aspectos musicais, há uma semelhança e recorrência da estrutura cênico-musical na manifestação do *Cordão de Pássaro e Bicho e Pássaro Junino*, pois são assemelhadas. Já as manifestações do *Boi-bumbá* e *Boi de Máscara* são completamente diferentes em toda sua estrutura e até mesmo no Boi (boneco), lembra? A *Pastorinha* apresenta uma temática totalmente diferente das demais e tem sua encenação no período natalino. Em relação aos gêneros musicais, com exceção da *Pastorinha* todas as manifestações apresentam gêneros musicais regionais locais, como carimbó, toadas, marchas de ruas que configuram uma identidade sonora paraense ao

repertório dos grupos. Os instrumentos musicais utilizados são característicos de repertório de música popular brasileira com a utilização de trompetes, trombones, saxofone, flauta, surdo, caixa à exceção do *Boi-bumbá* que utiliza um instrumental diferenciado como as barricas, ganzás e xeque-xeque, produzidos localmente. Os protagonismos das Mestras se dão de várias maneiras desde a produção em si, como adaptação ou divulgação destas manifestações por meio de suas iniciativas, sendo que cada uma colabora conforme sua habilidade e produção, não desmerecendo a contribuição das mesmas para a divulgação destas práticas tradicionais.

Os quadros apresentados acima são na verdade um panorama geral da *performance*, mas sem uma análise mais detalhada de todos os elementos apontados por BAUMANN (1975) e SAWIN (2002) nem representa uma etnogafia musical como proposta pelo etnomusicólogo Anthony Seeger (1980) dada a inviabilidade de acompanhamento de tantos grupos neste momento. Nossa proposta era apresentar uma nova perspectiva de estudos de produção e protagonismo musical de mulheres na cultura popular inseridas nos debates sobre gênero, raça e classe. Espero que esta iniciativa seja propulsora de outros estudos e pesquisas nesta direção e que venha a contribuir para uma maior inserção destes debates na área de estudos de músicas no Brasil.



6 CONCLUSÃO FINALIZANDO POR ORA

A pesquisa ora aqui apresentada é uma finalização e um (re) começo de estudos e convivência com as manifestações populares em na cidade de Belém. Mas, é melhor eu me explicar caro/a leitor/a já que você me acompanhou até aqui. Minha experiência com a música se deu em casa, com a TV e na rua nas brincadeiras de criança onde guardo as lembranças de uma pequena vila no interior do estado do Pará. Na adolescência eu fui estudar sistematicamente música, tendo aulas regulares com o regente da banda de música da escola onde eu estudava e a partir daí meu estudo não cessou, prova disso é esta tese. Na banda de música meu interesse em aprofundar os estudos de clarinete me levou até o Conservatório Carlos Gomes, lugar onde fortaleci meu desejo pela música e ampliei meus conhecimentos sobre vários gêneros musicais, embora a música européia de concerto me “fizessem a cabeça”, não resisitia a Mozart, Beethoven, Bach, Brahms entre outros. E continuo apreciando este tipo de música até hoje, meus anos conservatoriais, não foram traumáticos a tal ponto de eu abandoná-la. Ainda no Conservatório troquei o clarinete pelo piano e finalizei com o curso de regência coral, outra prática musical com a qual me identifiquei.

Ainda finalizando o curso, eu ingressei na licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música, o mundo da Arte ainda era polivalente na formação docente. Na graduação mais uma vez tive oportunidade de ampliar minha experiência e conhecimentos sobre o universo da música de concerto européia, além da popular brasileira e paraense também. A convite do professor Luiz Carlos Morais, eu e um amigo do curso fomos auxiliá-lo na montagem de um Boi-bumbá em uma escola estadual em um bairro de médio *status* social da cidade. Esta aventura já narrei pra você no primeiro capítulo e foi fundamental para minha inserção nos estudos sobre as manifestações populares tradicionais em Belém, naquele tempo ainda Folclore e tendo como ponto de partida o próprio Boi. Na minha participação com o Boi-bumbá Alvorada da Hortinha existia algo que me instigava naquela escola, na comunidade ao redor, na/os aluna/os que ali estudavam algo me parecia fora de lugar, hoje revendo este incômodo e percebo que era EU que estava fora de lugar. Embora negra e pobre não estava nas mesma situação de vulnerabilidade do que as crianças e adolescentes daquela comunidade escolar. Mas naquele momento não era assim que eu pensava, e a situação incômoda cessou quando me formei e voltei minha atenção para a manifestação do Boi-bumbá que era o tema que me interessava.

Após o término da licenciatura me vi insistindo ainda um pouco no estudo da regência, mas agora eu queria mais e tentei vestibular para a Universidade de São Paulo no curso de bacharelado em Regência. As diferenças regionais e desiguais, revelaram um conteúdo de estudos diferente do que havia estudado na região Norte e mesmo com muito esforço eu passei, mas não consegui classificação para as vagas ofertadas. Voltei a Belém e fui procurar trabalho, e nesta busca me vi fazendo concurso e passando para o cargo de professora de Ensino da Arte na Secretaria Municipal de Educação de Belém. Tudo o que eu não... queria! Mas resolver o problema do desemprego era questão prioritária e com uma “forcinha” de minha mãe, segui na docência do ensino fundamental até hoje. Enquanto trabalhava fui desenvolvendo as pesquisas com a temática do Boi-bumbá no Brasil e no Pará e pude conhecer também a literatura etnomusicológica por meio de uma amiga que me proporcionou as leituras, fui iniciada em Bruno Nettl, Alan Merriam e John Blacking estudiosos basilares para a área. Neste empreendimento acadêmico eu fui à campo assistir apresentações dos grupos de Boi-bumbá na cidade durante o mês de junho, nas comemorações juninas. E nesta investida elegi o grupo de Boi-bumbá Flor do Guamá com o qual realizei minha pesquisa de mestrado, conforme já narrei pra você, lembra? A sede do grupo se localizava também em um bairro de baixo *status* social em Belém, onde encontrei pessoas vivendo com toda sorte de problemas relacionadas a falta de estrutura de moradia, saneamento básico e precariedade no acesso dos equipamentos públicos, além do renitente problema da violência de toda sorte contra estas pessoas, de novo negras e pobres. Aquele incômodo percebido junto ao Boi Alvorada ressurgiu e já comecei a ensaiar uma explicação sobre o problema do racismo e preconceito para com este público, mas sem maior crítica e ainda me vendo “fora do lugar”.

Finalizei o curso de mestrado e depois de retornar a Belém, me vejo ingressando como docente na Universidade do Estado do Pará (UEPA), cumprindo meu objetivo profissional, que era carreira acadêmica numa universidade pública. Não preciso contar muitos detalhes, pois já narrei anteriormente o quão importante foi esta experiência reforçada pelas aulas ministradas em diversos municípios do Pará, haja diversidade e quilômetros de rodagem! Após alguns de atuação docente decidi realizar o curso de doutorado como parte de minha formação acadêmica e desta maneira cheguei até aqui ao doutorado em Etnomusicologia no PPGMUS da Universidade Federal da Bahia.

Ainda com interesse voltado para as manifestações populares resolvi ampliar meu tema e propus um projeto sobre as atuações de grupos musicais populares no bairro do Guamá, um do mais populosos e reconhecido pela sua riqueza e diversidade musical. Há variedade dos

grupos que ali se situam vão do Boi ao Tecnobrega, há de tudo. Mas este intento foi deixado de lado e o motivo da troca também já expus a vocês. E ainda sem deixar de abordar um campo que desde a graduação atraiu meu intelecto e meu carinho também, principalmente pelas pessoas que produzem e mantêm as tradições em atividade. A participação das reuniões e *performances* do grupo de pesquisa e experimentos sonoros Feminaria Musical, associada as aulas na disciplina Música e Feminismos, me proporcionaram outros olhares sobre este campo que até então não havia atentado. E assim a partir de uma perspectiva feminista racializada eu pude reconhecer o que me incomodava desde aqueles idos tempo na Passagem da Hortinha.

Como pessoa completamente leiga em relação aos estudos e teorias feministas, me vi deslumbrada com a descoberta de ser mulher e mais ainda em ser mulher negra, jornada de auto-descobrimto que detalhei lá atrás. E nessa descoberta eu me voltei para as tradições populares e então percebi o quanto as mulheres eram invisibilizadas na literatura corrente, nas pesquisas acadêmicas, inclusive a minha, e pelo poder público também. A partir desta constatação decidi direcionar a pesquisa neste sentido, onde a atuação das mulheres em grupos e cultura popular fosse a questão principal. E na procura pelas Mestras, qualificação que eu utilizei por serem conhecedoras e divulgadoras de saberes tradicionais, eu encontrei as 12 Mestras aqui abordadas investigando os cadastros das secretarias de cultura articulada a experiência com o Boi-bumbá e que me facilitou este acesso.

A presente tese foi dividida em seis capítulos, sendo o primeiro e último a introdução e conclusão. O capítulo dois eu trago como proposta de abordagem considerando o conhecimento situado (HARAWAY, 1995) como forma de discutir objetivamente a subjetividade da pesquisadora diante de seu tema de pesquisa, assim como propor uma reflexão crítica das suas escolhas e posicionamentos. Neste sentido, eu escrevi uma autobiografia a partir de minha experiência numa tentativa de escrita acadêmica calcada na vivência do cotidiano, exercitando uma *metodologia do coração* (PILEAS, 2004). E para quebrar mais a frieza do formato acadêmico fiz uma pequena alteração no formato de escrita desta narrativa como uma possibilidade criativa, posto que estamos abordar uma linguagem artística que é a música, e por que não ser criativo?! Sem esquecer de refletir criticamente sobre questões que incidiram sobre minhas escolhas e meu corpo de mulher negra numa perspectiva de se pensar sob novas perspectivas, numa proposta racializada e decolonial (KUMAR, 2010; 2011).

No capítulo terceiro eu fiz um convite a você leitor/a para conhecer Belém, seus bairros e ilhas e fazer um passeio comigo pelos lugares que visitei para encontrar com as Mestras e conhecer um pouco das comunidades onde vivem. As pesquisas realizadas com os Bois-bumbás Alvorada da Hortinha e Flor do Guamá me ofereceram uma visão, mesmo que parcial sobre estes bairros e que com base nos estudos de GARCIA (2006) classifiquei como de baixo *status* social pela deficiência no acesso aos equipamentos de uso público e precária infra-estrutura urbana. Apresentei brevemente um panorama histórico sobre a fundação de Belém e seu processo de povoamento iniciado pelas comunidades indígenas que aqui viviam ampliando o volume de pessoas com a chegada de portugueses, franceses e ingleses e posteriormente povo africanos na condição de escravos para trabalharem nas lavouras de açúcar e algodão. Neste processo de povoamento a miscigenação era apoiada pela Coroa Portuguesa e pela Igreja que incentivou o casamento entre portugueses e mulheres indígenas, mas vetando o matrimônio com pessoas negras, sempre desprezadas pelas autoridades (SALLES, 2005; BENTES, 2013). O racismo e o preconceito para com as pessoas negras na região Amazônica e por extensão o Pará e Belém reforçou a idéia de uma identidade cabocla resultado da junção da indígena com o europeu, casamentos mais comuns. Esta idéia reforçada pelas ações e projetos governamentais que por meio de Leis e Decretos expulsaram negro/as, mulato/as e mestiço/as de áreas centrais da cidade, assim como a proibição de suas práticas culturais e religiosas na tentativa de “sanear e embranquecer” a cidade de Belém. Coibidas, estas pessoas foram se agrupando nas áreas periféricas da cidade e lá puderam exercer e desenvolver suas práticas culturais, religiosas seus modos de ser e viver que foi constituindo certas características para cada bairro. Tais bairros, até hoje representam espaços de produção e manutenção de práticas tradicionais oferecendo as comunidades opção de lazer e atividade cultural, já que na sua maioria são locais que sofrem com o descaso do poder público. E neste contexto, estão as Mestras como responsáveis por estas ações culturais e mesmo educativas que buscam nas atividades dos seus grupos oferecer uma melhor qualidade de vida para sua comunidade.

No capítulo quarto apresentei as biografias da Mestras por meio das entrevistas que elas me concederam e que chamei de *narrativas de vida* (KOFES, 1994). Tendo como pergunta inicial “qual seu envolvimento com a cultura popular?” eu estabeleci diálogos onde elas me forneceram informações sobre vida pessoal, infância, juventude, casamento, prole, trabalho e claro, a vivência no campo da cultura popular. Estas narrativas revelaram de que forma estas mulheres reconheciam as diversas situações vivenciadas ao longo dos anos, assim como

momentos de reflexão diante do questionamento sobre os enfrentamentos por ser mulher. O foco nestas narrativas trouxe como perspectiva e modelo a figura da Ialodê, conforme apresentado por Jurema Werneck (WERNECK, 2007) como representação da luta e liderança de mulheres negras em suas comunidades do meio de diversas ações, seja política, cultural, religiosa ou social. Desde o capítulo terceiro, eu busquei apresentar o papel de liderança destas Mestras para além das atividades de seus grupos, mas também atuando junto as associações de bairro como líderes comunitárias.

No capítulo quinto apresentei as manifestações tradicionais aqui estudadas, já que algumas delas só encontramos aqui no Pará. Não me estendi na revisão bibliográfica sobre os estudos de folclore e cultura popular, pois já são informações há bastante tempo divulgadas e disponíveis a todos. Eu me concentrei nos estudos de Vicente Salles, que continuam a ser um referência histórica e documental para conhecermos desde as primeiras informações sobre os grupos de cultura popular em Belém. E eu utilizei pesquisas mais recentes de pesquisadores e pesquisadoras paraenses que se debruçaram sobre tais manifestações trazendo dados mais atualizados que Salles. Nesta parte, eu tentei destacar informações sobre a participação de mulheres nos grupos, seus nomes, o que faziam sempre atentando para questões de gênero, raça e classe, num trabalho de investigação a partir desta perspectiva. Na segunda parte deste capítulo eu propus uma descrição da *performance* utilizando as categorias de gênero, raça e classe para apresentar de que forma as personagens eram apresentadas na encenação (ROSA, 2009). Os estudos de *performance* têm sido bastante explorados no campo da arte pelos estudiosos, e na música e Etnomusicologia não é diferente, embora ainda parta de uma análise mais objetiva e formal da mesma. Embora, ainda não tenha conseguido realizar uma análise mais ampla e profunda das *performances* dos grupos pesquisado, minha tentativa tem como princípio a proposta de SAWIN (2002) em considerar a relação emocional e a experiência estética entre público e *performers* que se revela nas diversas interpretações e representações de gênero apresentadas pelos grupos. Por conta da ampla gama de manifestações e grupos, optei por me deter aos aspectos mais gerais das *performances*, como foi possível verificar nos quadros apresentados, e, no que tange as estruturas sonoras, os gêneros musicais presentes para, por fim, analisar de que modo se dão os protagonismos também musicais e cênicos das mestras da cultura popular de Belém. Nesta pesquisa eu busquei realizar uma descrição geral apontando como padrões sociais de gênero, raça e classe são representados nas encenações dos grupos. O que foi possível na apresentação dos quadros comparativos fazendo com que o objetivo desta tese fosse alcançado.

Pra finalizar por enquanto, esta pesquisa encerrou uma caminhada na minha formação acadêmica, conforme eu havia determinado lá nos tempos de graduação e me alegro muito que ela tenha encerrado com o tema que veio me acompanhando até aqui. A finalização desta etapa estabelece o início de outro caminho a ser trilhado nos estudos sobre práticas musicais populares a partir de uma perspectiva de gênero, racializada e decolonial entre outros marcadores que aqui não foram abordados, como geração, etnia, sexualidade. O meu total desconhecimento sobre a literatura feminista, estudos de gênero, raça, estudos pós ou decoloniais se revelou uma dificuldade que consegui contornar nesta primeira parte desta experiência e estudo acadêmico. E que em projetos e estudos futuros eu possa me aprofundar e ampliar o conhecimento a partir desta perspectiva e referencial teórico e assim contribuir para uma debate mais qualificado nos estudos sobre música.

Eu acredito que a contribuição desta tese seja a visibilização da participação de mulheres no campo da cultura popular, em particular àquelas que exercem função de liderança, mas que não tem seu conhecimento tão valorizado quanto de um homem por exemplo, algumas nem mesmo são qualificadas de Mestras. Na perspectiva da nova história o conceito de gênero já foi apresentado como categoria teórica (SCOTT,1999) assim como a constatação da história oficial, vista do ponto de vista de homens, brancos, da elite, heterossexuais. E abriu espaço para as narrativas daqueles ou daquelas tratado/as como excluído/as da História. Neste sentido, algumas ações tem sido realizadas na proposta de uma história das mulheres (SCOTT, 2011; PINSKY e PEDRO, 2013; DEL PRIORE, 2004). No campo dos estudos da música popular encontramos trabalhos importantes que não só apresentam a produção musical de mulheres negras, mas também trazem o debate sobre sexismo, racismo, classismo e a invisibilização das mesmas (WERNECK, 2007; GOMES, 2011; ALBERNAZ, 2011, ROSA, 2005 e 2009).

Outra contribuição que posso apontar é a conhecimento sobre as manifestações populares em Belém, práticas estas seculares e que nas atividades dos grupos estão representados elementos de um imaginário amazônico articulados com elementos do cotidiano que foram atualizados ao longo dos anos. É nas atividades de seus grupos que as Mestras repassam suas mensagens de proteção ambiental, de crítica social, de valorização cultural e até mesmo de afirmação ou subversão de estereótipos de gênero, raça e classe. Todo este conhecimento e fazer artístico articulados a realidade amazônica paraense, de Belém, do bairro, da comunidade no enfrentamento das dificuldades e superação do racismo, sexismo e classismo.

E com a esperança renovada em busca de uma vida mais igualitária para todas e todos que finalizo esta jornada, tendo como inspiração a Marcha de Despedida¹⁶¹ do Pássaro Junino Tucano da Mestra Iracema Oliveira, com sentimento de missão cumprida e com interesse de retornar.

Adeus, adeus

Vamos embora

Saudades deixamos também

Do Tucano, simpatia de Belém

Partimos deixando alegria

Se Deus quiser vamos voltar

O campeão da simpatia

O Tucano já vai se retirar

¹⁶¹ Música retirada da dissertação de Eliane Suelen da Silva (2011).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gender and Musical Performance in Maracatus (PE) and Bumba Bois (MA). **Vibrant (Virtual Brazilian Anthropology)**. Brasília. Vol.8 no. 1. 2011. P. 323-354

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: editora FGV, 2004.

ANDERSON, Kirla Corina dos Santos. **Lugar de mulher é em casa? Cotidiano, espaço e tempo entre mulheres e famílias de pescadores**. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

ANZÁLDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritores do terceiro mundo. **Estudos Feministas**. Ano 8, 1º semestre. 2000, p. 209-236.

_____. La consciencia de la mestiza. Rumo a uma nova consciência. **Estudos feministas**. Florianópolis: 13(3), 320, setembro/dezembro 2005, p. 704-719.

ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da Etnomusicologia. **Revista de Ciências Sociais da PUC-RIO**. N.4, jan/jul 2009, p. 173-191.

BARBOSA, Marise. **Umamulheres que dão no couro. As caixeiras do divino no Maranhão**. São Paulo: Empório Produções & Comunicação, 2006.

BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. (orgs.). **Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in the ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. **American Anthropologist**. Vol. 77, N. 2. June, 1995, p. 290-311.

BENTES, Nilma. **Aspectos da trajetória da população negra no Pará: aspectos relevantes**. Belém, UFPA/GEAM, 2013.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida (orgs). **Psicologia Social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 25-58.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa ação participativa”. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. In Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o estudo da Música Popular. 5., 2004, **Anais Eletrônicos...** Rio de Janeiro, UFRJ, 2004. Não está mais disponível.

CARDOSO, Claudia Pons. **Outras falas: feminismos na perspectiva das mulheres negras brasileiras**. 2012. 383f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo- Universidade Federal da Bahia, 2012.

CARLSON, Marvin. **Performance.Uma introdução crítica**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

CARVER, M. Heather. Methodology of the heart. A Performative Writing Response. **Liminalities. A Journal of Performance Studies**. Vol. 3.no 1, march, 2007, p. 1-14.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo, Global, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Revista de Antropologia**, Rio de Janeiro, 12 (1), p. 69-104, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought.Knowledge, Consciousness and the politics of empowerment**. 2 ed. New York and London. Routledge, 2000.

CONRADO, Mônica & REBELO, Nazaré. Mulheres negras amazônicas: ação, organização e protagonismo nas práticas políticas. In. RIBEIRO, Matilde (org.). **As políticas de igualdade racial: reflexões e perspectivas**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 219-243.

_____. A juventude negociada entre a vida adulta e adolescência: uma abordagem sobre gênero, cor, violência e sexualidade. In. LEITÃO, W; MAUES, R. (orgs.). **Nortes Antropológicos. Trajetos, Trajetórias**. Belém, Editora UFPA, 2008, p. 171-185.

COSTA, Maria Augusta Freitas. **Rede turística e organização espacial: uma análise da Ilha do Mosqueiro, Belém/PA**. 2007 181 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Geografia. Universidade Federal do Pará. Belém, 2013.

COSTA, Tony Leão Da. **“Música de subúrbio”. Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. 2013. 311 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013

CRENSHAW, Kimberle W. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. VV. AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004.

CURIEL, Ochy. Crítica poscolonial desde las practicas políticas del feminismo antirracistas. **Nômadás**. Colômbia, n.26, 2007. P.92-101.

DA MOTTA, Alda Brito. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. In: **Cadernos Pagu**.(13), 1999, p.191-221.

DA SILVA, Eliane Suelen Oliveira. **É brincando que se voa. Entre imagens e performances do Pássaro Tucano de Belém –PA**. 2011. 128f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém, 2011.

DA SILVA, Laurisabel Maria de Ana. **Os Jazes na Salvador dos anos 50. Uma análise social, cultural e histórica**. 195f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DA SILVA, Rosa Maria Mota. **A música do Pássaro Junino Tucano e o Cordão do Pássaro Tangará em Belém do Pará**. 2003. 232f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **O Cordão do Pássaro Corrupião. Uma prática musical bragantina**. 2012. 232f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música. Universidade Federal da Bahia, 2012.

DA SILVA, Silvia Sueli. **O Boi e a Máscara. Imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas-Pará**. 2011. 244f. (Tese) Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, 2011.

DE BITTENCOURT, Heliana Rodrigues. **Areião: lugar de sociabilidade e pertencimento na Ilha de Outeiro**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura. Universidade da Amazônia. Belém, 2013.

DE MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **O teatro que o povo cria. Cordão de Pássaros, Cordão de Bichos, Pássaros Juninos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo**. Belém, SECULT/PA, 1997.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7ed. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

DIAS Júnior, José do Espírito Santo. **Cultura popular no Guamá: Um estudo sobre o boi-bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém.** 2009. 161f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

DIAS, Benjamim Mário. **Urbanização e Ambiente Urbano no distrito administrativo de Icoaraci, Belém – PA.** 2007. 314 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **O Boi de Máscaras. Festa, Trabalho e Memória na cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará.** Belém, EDUFPA, 2007.

FRANCO, Venegas Paki & CERVERA, Julia Perez. **Manual para o uso não sexista da linguagem.**s.l, UNIFEM, 2006.

GARCIA, Antônia dos Santos. **Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais: Salvador cidade d' Oxum e Rio de Janeiro de Ogum.** 425f. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GOFFMAN, Erving. The Interaction Order. American Sociological Association, 1982 Presidential Address. **American Sociological Review.** Vol. 48, n.1. (Feb., 1983).p. 1-17.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: Transformações nas relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX.** 157f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Música – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em Sociologia?. **Educação e Pesquisa.** São Paulo, vol. 29, n.1. jan/jun, 2003. P. 93-107

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais.**Org. Liv Sovik, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARAWAY, Dona. Saberes localizados a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu.** São Paulo, n. 5, 1995, p.7-41.

HARDING, Sandra. **The feminist standpoint theory reader. Intellectual e political controversies.** New York and London. Routledge, 2004.

KOFES, Suely. Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, possibilidades e limites. **Cadernos Pagu** (3). 1994, p. 117-141.

KOSKOFF, Ellen. **A feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender.** Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2014.

_____. **Women and Music in Cross-Cultural Perspective.** Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Revolution in Poetic Language.** New York : Columbia University Press, 1998.

KUMAR, Hari Stephen. speaking in silences. **International Review of Qualitative Research.** vol. 2, no. 4, February 2010, p. 433-444.

_____. **Decolonizing Texts. A performance autoethnography.** 151f. Dissertation (Master of Arts) – Graduate School of the University of Massachusetts of Amherst, Amherst, 2011

LASSITER, Luke E. **The Power of Kiowa Song.** Arizona: University of Arizona Press, 1998.

_____. **The Chigago Guide to collaborative ethnography.** Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos do NAEA.** Belém, Vol. 2, no. 2. dez. 1999. Disponível em <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/issue/view/14>. Acesso em 28 jul.2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação.** Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

LUBISCO, Lídia Maria Lienert e VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico.** Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e tese. 5ed. Salvador: EDUFBA, 2013

LUCKOW, Fabiane Behling. **Chanteuses e cabarés. A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX.** 150f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LÜHNING, Angela. O papel dos “mitos modernos” na Etnomusicologia. In. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. 5., 2011, Belém, **Anais eletrônicos...** Belém, UFPA, 2011. Disponível em <http://www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads> Acesso em: 20 abr. 2015.

MARQUES, Francisca. Educação comunitária como prática de Etnomusicologia Aplicada. **Revista USP.** São Paulo, n. 78, junho/agosto 2008, p. 130-138.

MELO, Maria Ignez Cruz. **Iamurikuma. Música, mito e Ritual entre os Wauja no Alto Xingu.** 335f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES, Bruno de. **Boi-bumbá: auto popular.** 2ed. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A modernização do carimbó.** 261f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – PPGMUS- Universidade Federal da Bahia, 2014.

MISLKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do século XIX.** São Paulo, Annablume, 2012.

MORAGA, Cherrie y CASTILLO, Ana. **Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundista em los estados unidos.** San Francisco : ISM Press, 1988.

MORAIS, Luiz, Sabaa Srur. **No Natal tem Pastorinha: ritual e socialização.** 2007. 175f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Pará, 2007.

MOREIRA, Thalita Couto. **Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes.** 171f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos. **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.** Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. Disponível em <http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb> Acesso em 08 mar. 2015.

NOLETO, Rafael. **Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas em Belém-PA**. 352f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PALHETA, Cláudia e RODRIGUES, Izabel. Do enredo ao desfile, a campeã de Carnaval. **Ensaio Geral**. Belém, v.2, n.4, ago-dez, 2010.

PATRIARCADO. In: HIRATA, Helena et al. (orgs). **DICIONÁRIO Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

PEREIRA, Eric Hora Fontes. **Falas e sonoridades do blues em Salvador: uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais**. 182f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PILEAS, Ronald J.. **A methodology of the heart. Evoking academic and daily life**. Walnut Creek: Rowan Altamira Press, 2004.

PIMENTEL, Márcia Aparecida da Silva et al. A ocupação das várzeas na cidade de Belém: causas e consequências socioambientais. In. **Revista GEONORTE**, Edição Especial. V.2, n. 4, p.34-35, 2012

PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

POLLOCK, Della. Performing writing. **The ends of performance**, New York: University of New York Press, 1998. p. 73-103

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**. Imprensa Oficial do Estado/Instituto Kuanza, São Paulo, 2006.

RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: identidade na diferença. **Novos Cadernos NAEA**. Belém, NAEA/UFPB, v. 9, n.1, jun. 2006, p. 119-130.

RODRIGUES, Carmen Izabel. **Vem do bairro do Jurunas. Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano**. Belém: NAEA, 2008

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **Epahei Iansã! Música e resistência na Nação Xambá: uma história de mulheres**. 290f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ROSA, Laila; CARDOSO, Laura e SOBRAL, Rebeca. Feminaria Musical o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil. In Encontro Nacional da Associação de Etnomusicologia no Brasil. 7., 2015. Florianópolis. **Anais Eletrônico...** Florianópolis, UFSC, 2015. Disponível em <http://www.abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads> Acesso em 13 jul 2015.

_____. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda/PE). Músicas, performances e relações do feminino e relações de gênero na jurema sagrada.** 359f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Programa de Pós-graduação em Música - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro do Grão-Pará ou apresentação do teatro de época.** Belém, UFPA, 1994. Tomo I e II.

_____. **Vocabulário crioulo. Contribuição do negro ao falar regional amazônico.** Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

_____. **O negro na formação da sociedade paraense.** Belém, Paka-tatu, 2004.

_____. **O negro no Pará sob o regime de escravidão.** 3. Ed. Revista e ampliada. Belém, IAP-Programa Raízes, 2005.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica.** Disponível em www.observem.com Acessado em 27 jan. 2016.

_____. História das mulheres. In. BURKE, Peter (org.). **A escrita da história. Novas perspectivas.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. P. 65-98.

SEEGER, Anthony. **Os índios e nós. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras.** Rio de Janeiro : Editora Campus, 1980.

SWAIN, Patricia E. Performance at the Nexus of Gender, Power and Desire: **Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective Gendered Subjectivity as Performance.** American Folklore Society. Vol. 115, No. 455. Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance. (Winter, 2002).p. 28-61.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. **Identidades musicais de alunas de pedagogia: músicas, memória e mídia.** 176f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. Etnomusicologia aplicada: uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos de pesquisa ação. In Congresso Nacional da ANPPPOM. 15., 2005, **Anais Eletrônicos...** Rio de Janeiro, UFRJ, 2005. Disponível em <http://www.anppom.com.br/publicacoes/anais-da-anppom>. Acesso em 03 nov. 2016.

VELHO, Gilberto. Antropologia Urbana: encontro de tradições e novas perspectivas. **Sociologia, problemas e práticas**. N.59, 2009, p. 11-18.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. 318f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and Difference. **Ethnomusicology**. Vol. 50. N° 2. 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer) 2006, pp. 259-279.

ANEXO A – Roteiro de entrevista

Nome completo:

Data de nascimento:

Estado civil:

Possui filho/as, neto/as?

Escolaridade:

Ocupação/profissão?

Como e quando você iniciou sua vivência na cultura popular?

Quando e como foi fundado seu grupo?

Além da coordenação, que outras funções você exerce no grupo?

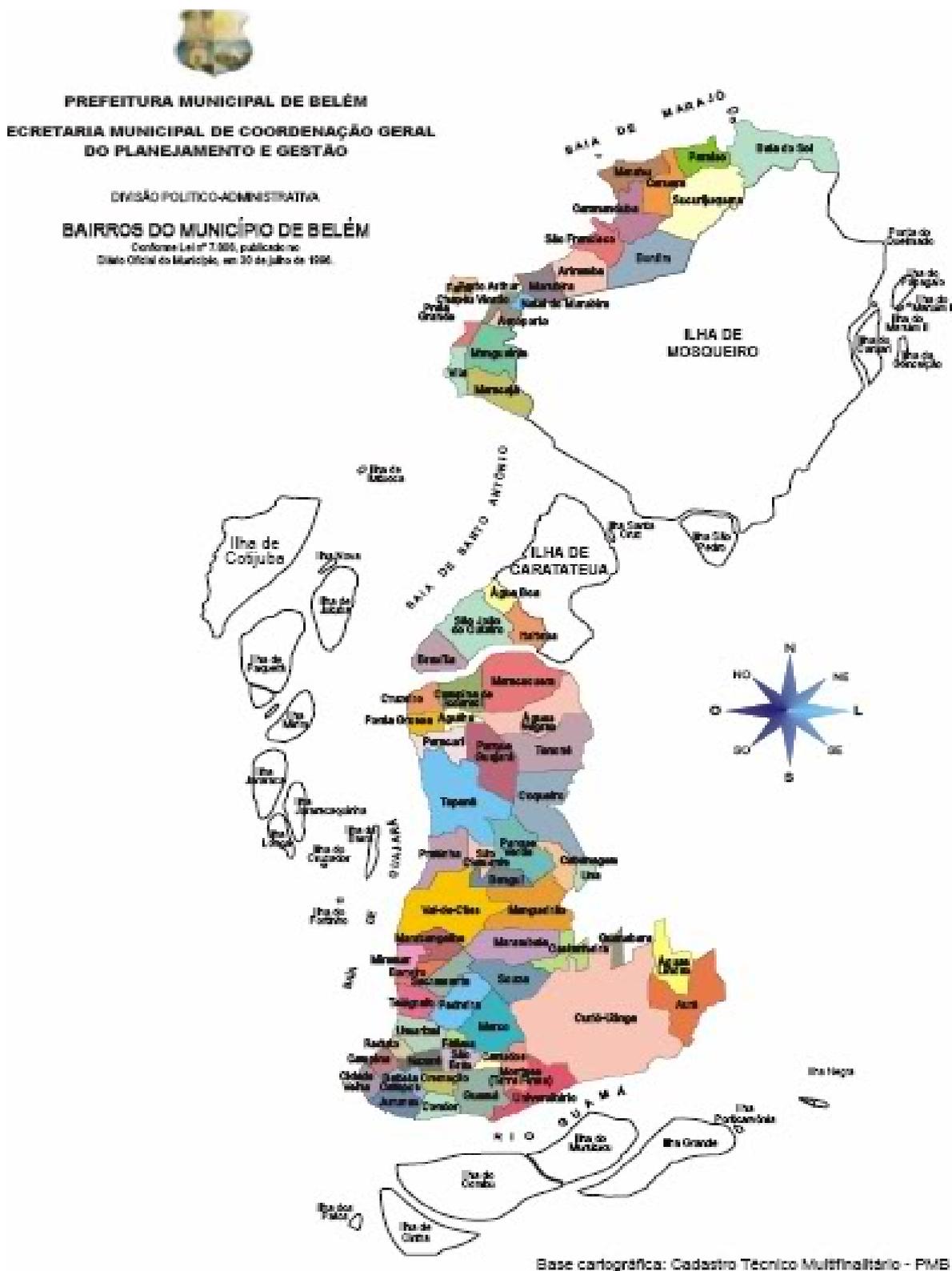
Quem compõe as músicas? Quem as ensina? O acompanhamento instrumental é feito por quais instrumentos? Quem o executa? Você escreve peças para o grupo?

Quais as maiores dificuldades enfrentadas para manter as atividades do grupo?

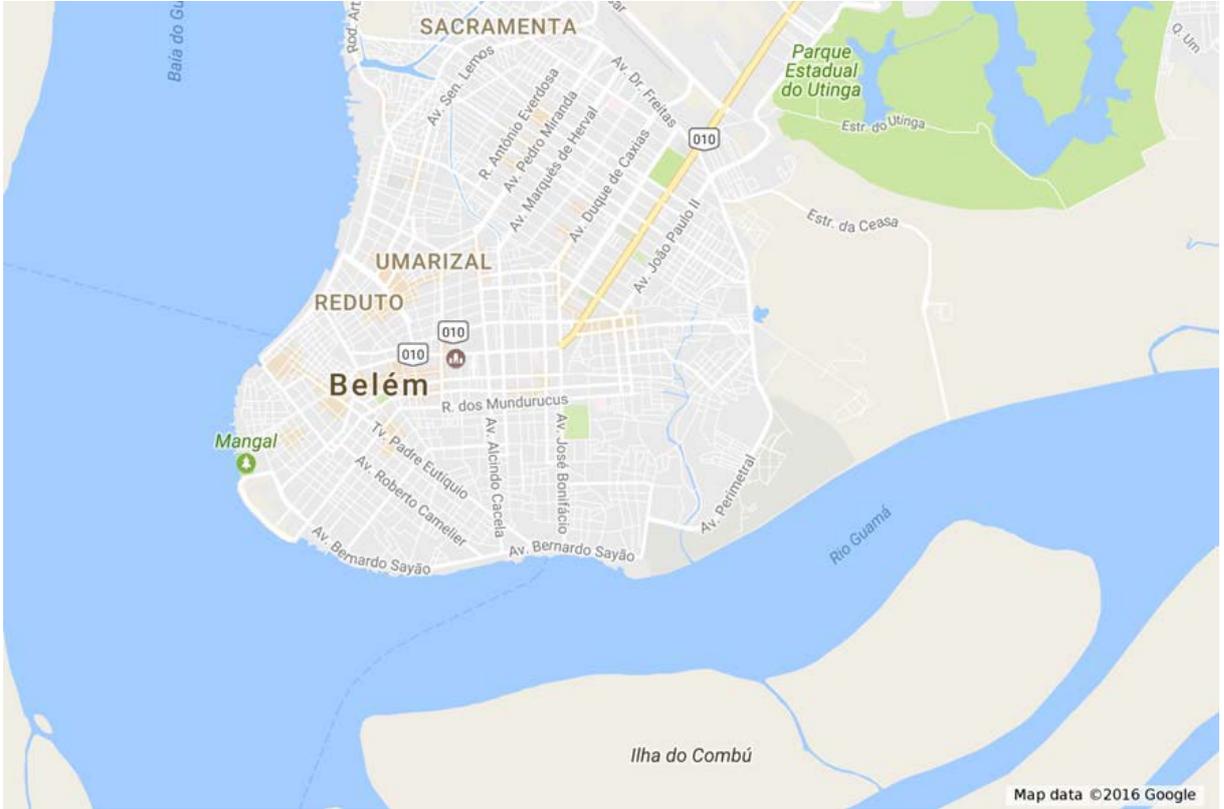
Você se considera uma Mestre da cultura popular?

Obs: Estas foram as perguntas que nortearam as entrevistas conduzidas num formato de conversa. Outras questões e temas surgiram no decorrer das conversas com cada Mestre com abordagem sobre temas como família, questões financeiras, relação com o governo estadual e municipal, comunidade, etc.

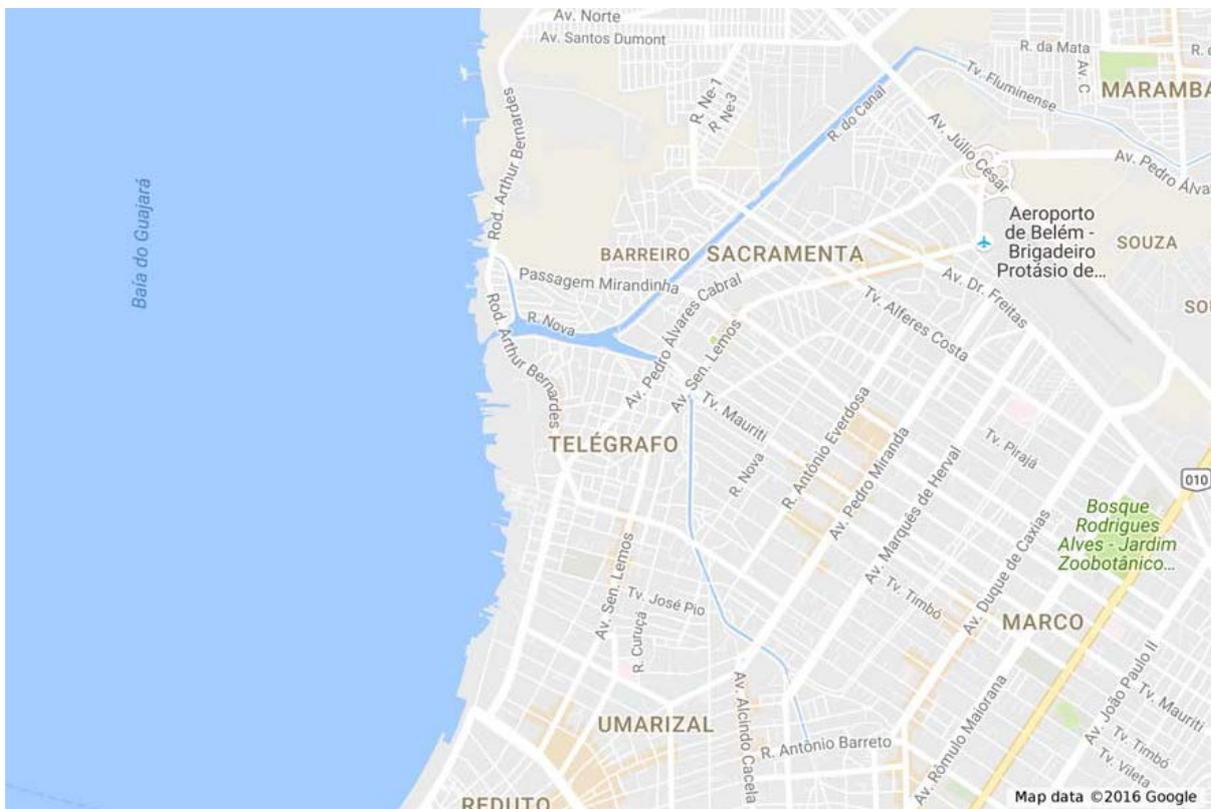
ANEXO B – Mapa administrativo de Belém



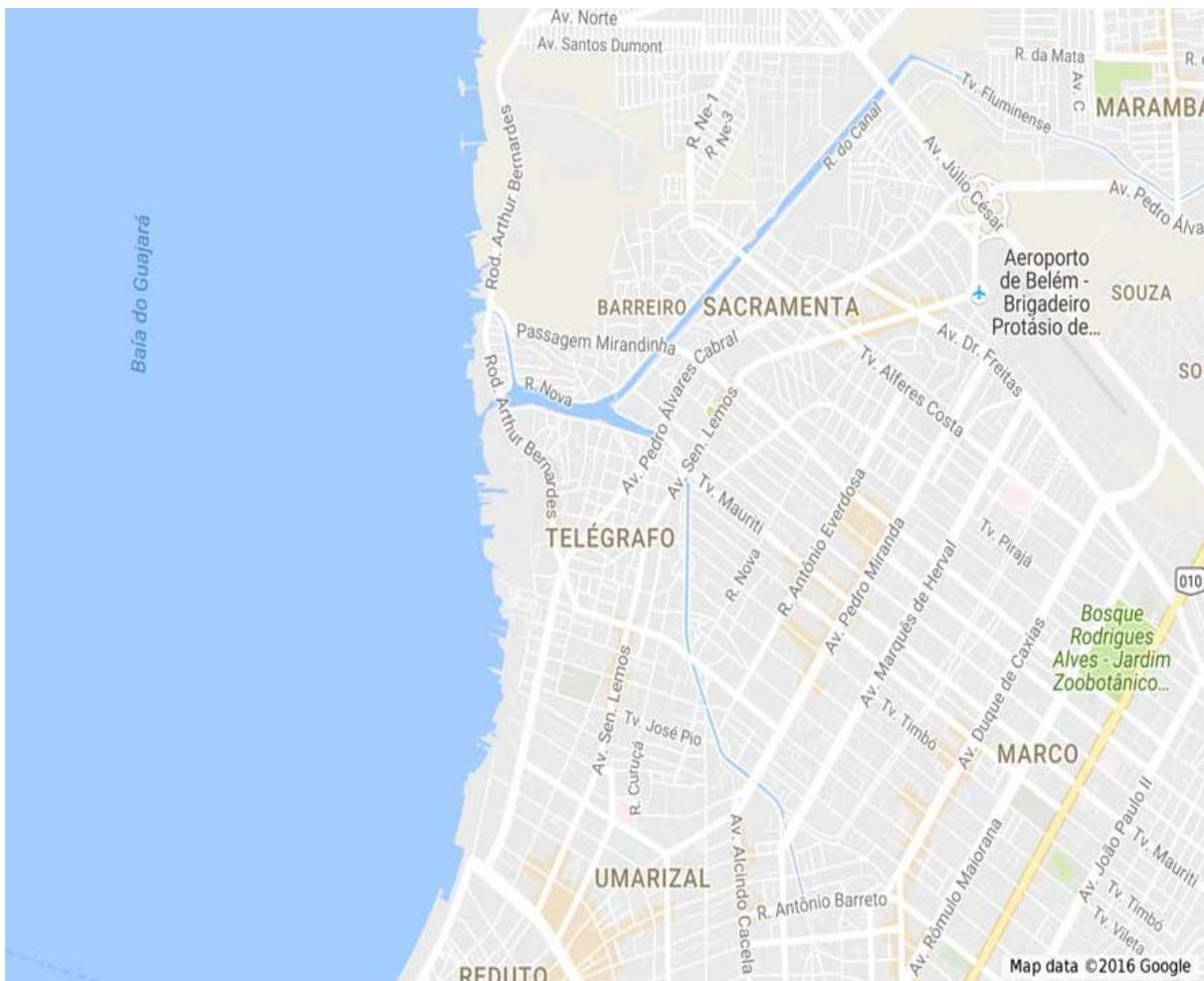
ANEXO C – Mapa do Bairro do Guamá



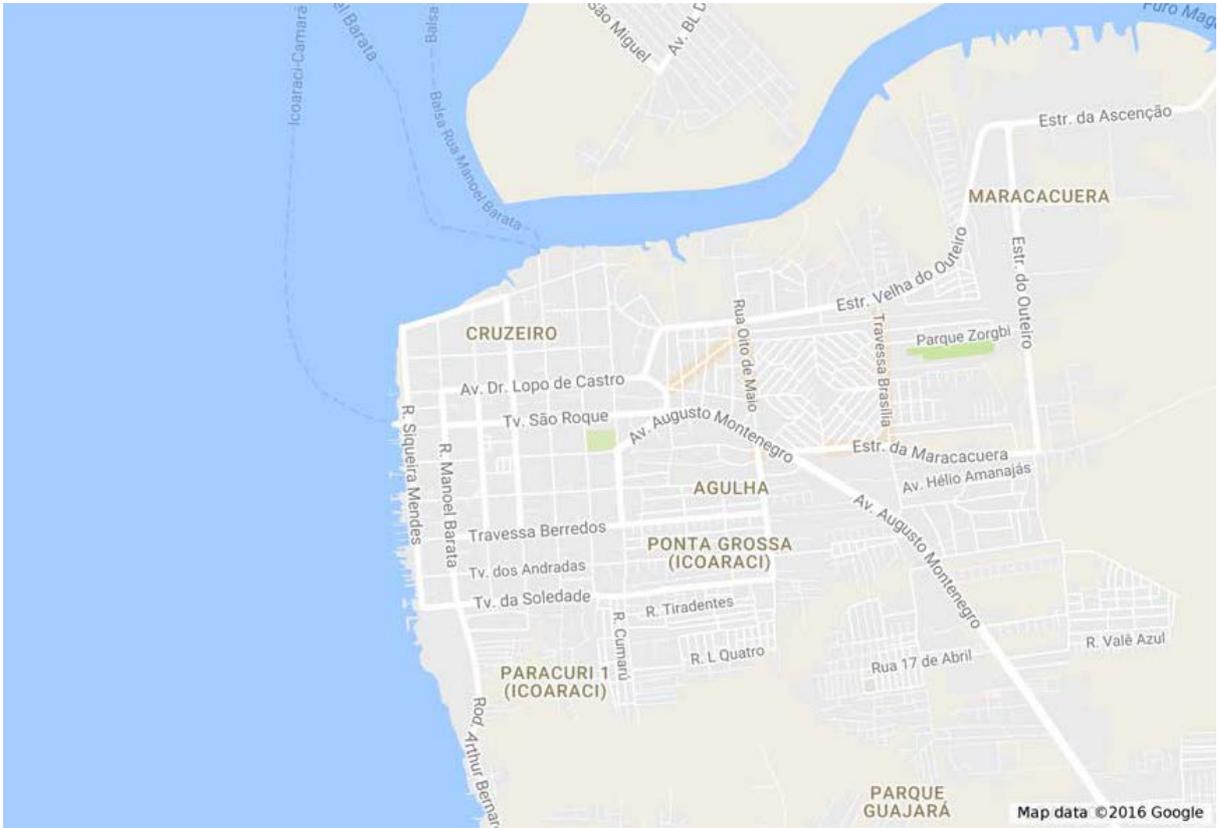
ANEXO D – Mapa do bairro do Telégrafo sem Fio



Anexo E – Mapa do bairro da Pedreira



Anexo F – Mapa do bairro de Icoaraci



Anexo G – Mapa da Ilha do Outeiro



Anexo H – Mapa da Ilha de Mosqueiro

