

Mudança e continuidade no Pássaro Junino de Belém do Pará

Sâmela Jorge

<https://orcid.org/0009-0009-0575-9300>

(Universidade Federal do Pará, UFPA/ Instituto de Ciências da Arte/ Grupo Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, Belém-Pará, Brasil)

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

<https://orcid.org/0000-0003-2904-670X>

(Universidade do Estado do Pará, UEPa/ Centro de Ciências Sociais e Educação/ Departamento de Artes, Belém-Pará, Brasil)

Resumo: A pesquisa que deu origem a este artigo abrangeu uma manifestação popular típica da cidade de Belém, capital do estado do Pará (norte do Brasil, Amazônia Oriental), denominada Pássaro Junino. Trata-se de um teatro popular secular inspirado na tradição operística da *Belle Époque* cultivada ao longo do século XIX. Já no século seguinte, após período de popularidade, a manifestação vivenciou situações de mudanças culturais e musicais relacionadas à sua pretensa invisibilidade na cena cultural local. Buscou-se compreender quais teriam sido essas mudanças que impactaram o Pássaro Junino e por que ocorreriam, considerando não apenas esse contexto de invisibilidade, mas também políticas e ações culturais relacionadas tanto ao recrudescimento de uma tradição provavelmente silenciada quanto à sua preservação e eternização. O trabalho alinha-se ao campo da etnomusicologia, em especial, assim como dialoga com autores da antropologia, das ciências sociais, da estética, das artes cênicas, da história, da educação e dos estudos culturais. Incluiu extenso trabalho de campo, do tipo observação-participante, de 2017 a 2019.

Palavras-chave: Pássaro Junino. Música. Belém. Mudança Musical. *Belle Époque*.

Change and Continuity in the *Pássaro Junino* of Belém, Pará

Abstract: This article explores the *Pássaro Junino*, a popular manifestation typical of the city of Belém, the capital of Pará State in the Eastern Amazon region of Northern Brazil. It is a secular popular theater inspired by the *Belle Époque* opera tradition cultivated throughout the nineteenth century. In the following century, after a period of popularity, the *Pássaro Junino* experienced cultural and musical changes related to its presumed invisibility in the local cultural scene. We sought to understand these changes that impacted the *Pássaro Junino* and why they occurred, considering not only this context of invisibility but also cultural policies and actions related to both the resurgence of a tradition likely silenced and its preservation and perpetuation. The work aligns with the field of Ethnomusicology, in particular, and also engages with authors from Anthropology, Social Sciences, Aesthetics, Performing Arts, History, Education, and Cultural Studies. It involved extensive fieldwork characterized by participant observation, conducted from 2017 to 2019.

Keywords: *Pássaro Junino*. Music. Belém. Musical Change. *Belle Époque*.

Nossa investigação abordou o Pássaro Junino, “expressão cultural tradicional” (IKEDA, 2013)¹ peculiar de Belém do Pará e caracterizada como um tipo de teatro musicado correlato à ópera, sendo que de natureza popular e regionalista. Conforme Charone (2010, p. 121), possui “raízes bem fincadas na cultura popular amazônica”, apesar do diálogo que estabelece com a cultura erudita.

O termo “Junino” corresponde ao mês preferencial das encenações de Pássaro que acontecem ao longo da quadra junina. Já o “Pássaro” diz respeito às aves de incidência na região amazônica, cujos nomes identificam cada grupo de expressão cultural tradicional, a exemplo do Pássaro Tucano, que foi objeto deste estudo. Outros grupos de Pássaros Juninos são o Uirapuru, o Tem-Tem e o Colibri, para citar alguns.

O Pássaro Junino reúne gêneros melodramáticos, comédias e operetas que integram diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, a poesia e a música. Trata-se de “uma bricolagem das mais disparatadas linguagens: o melodrama, que ali chegou através do repertório encenado pelo teatro de prosa, a partir do século XIX; a comédia de costumes; [...] a opereta e a dança” (Moura, 1997, p. 20).

As encenações exploram a perseguição a um pássaro da floresta, personificado no ato dramático, sendo ferido ou morto por um caçador. Independentemente de seu destino, o “animal” sempre é salvo por personalidades místicas ou reais investidas de poder de cura, a exemplo de feiticeiras e pajés. Em caso de morte, o pássaro ressuscita.

De acordo com Ribeiro (2015), o teatro dos Pássaros Juninos surgiu a partir de hibridismos e recriações culturais no curso de um período de pujança econômico-cultural da Amazônia, o da *Belle Époque*. Nesse período, que vai do último terço do século XIX até meados dos anos dez do seguinte (Bezerra, 2016, p. 44-45), grandes companhias artísticas, inclusive internacionais, passaram por Belém e dinamizaram a vida cultural da localidade. No ano de 1874, foi inaugurado, na cidade, o Theatro da Paz (*sic*), uma das mais imponentes e suntuosas casas de espetáculos “clássicos” [aspas nossas] erguidas no Brasil e símbolo da cultura local (Bezerra, 2016, p. 46). “Na relação dos espetáculos exibidos no Teatro da Paz, podem-se extrair alguns exemplos de modalidades do estilo trágico-operístico que continuou exercendo uma espécie de pedagogia do gosto que influenciou no estilo do Pássaro Junino” (Loureiro, 2000, p. 310-311).

O vigor da *Belle Époque* impactou não apenas a arte erudita, fortalecendo-a, mas também, de modo *sui generis*, manifestações populares seculares como o Cordão de Pássaro, que consiste em uma expressão cênica da qual teria se originado o Pássaro Junino. Enquanto o Cordão corresponde a um tipo de teatro popular regional mais “genuíno”, incorporando tão somente referenciais culturais da

¹ Acatamos a sugestão de Alberto Ikeda de evitar o uso do consagrado termo “folclore”, substituindo-o por “expressões culturais tradicionais” ou “patrimônio imaterial” (Ikeda, 2013, p. 174-175). “Há anos o termo folclore tem sido evitado por muitos estudiosos, por seu desgaste semântico. Um dos motivos dessa deterioração se deu pela maneira como os fatos culturais populares, tradicionais, foram concebidos, estudados e divulgados por muitos folcloristas: de modo descontextualizado, considerados apenas em espaços fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam. Nesse viés, acabavam servindo como alegoria e representação da cultura nacional da brasilidade ou das regionalidades ou como manifestações da arte para o usufruto estético e de entretenimento. Tais enfoques provocaram, nas pessoas, visão negativa a respeito desses fatos, como se fossem expressões curiosas, rústicas, anedóticas, exóticas diante da vida moderna, vinculados aos ignorantes e à pobreza. O folclore se prestava a exaltação romântica e reconhecimento do ‘povo’ brasileiro, como referência da identidade da nação” (Ikeda, 2013, p. 186).



Amazônia, o Pássaro Junino ou Pássaro Melodrama Fantasia articula aspectos de regionalidade com influências cosmopolitas (da ópera, em especial) expressas em enredos, na caracterização de personagens, na música, entre outros elementos. Para Bezerra (2016, p. 76), o Pássaro Junino inter-relaciona “saberes populares e eruditos”.

Entre referências cosmopolitas e regionais observadas no Pássaro Junino, o hibridismo fica muito bem caracterizado por meio de suas personagens: o porta-pássaro, representado por uma criança trajada com uma fantasia colorida e exuberante alusiva ao tucano; os nobres (príncipe, princesa[s], marquês e marquesa), retratando o poder social; coronéis ou fazendeiros, aludindo à classe econômica dominante (colonizador); o caçador, responsável pela caçada ao pássaro e pelas principais cantorias – demandando, portanto, um ator bastante afinado (Silva, 2004, p. 27); a fada, responsável por revelações e reflexões sobre as histórias encenadas; o índio guerreiro, que é o chefe da maloca (determinado povo indígena), responsável por reunir a comunidade em busca do pássaro capturado; a índia favorita, que estabelece ligação entre o homem branco e o nativo; os matutos, representando, comicamente, o caipira paraense ou cearense; o fidalgo, que pode ser um aproveitador fingindo se interessar por uma nobre; e a feiticeira, com poder de cura ou de maldição. Moura (1997) acrescenta:

Quanto aos personagens, a humanidade [...] se caracteriza por uma dupla divisão: de um lado, os maus; de outro, os bons, e, entre eles, não há compromisso possível. Nos melodramas dos autores do pássaro junino, o mau, por vezes, um tirano sanguinário, é personificado por um fidalgo transplantado para a Amazônia, um fazendeiro ou um seringalista [...]. A feiticeira sempre acaba castigada pela fada, cuja varinha de condão, acionada nos momentos mais adequados, opera milagres de reequilíbrio [...]. Outro personagem presente no melodrama clássico é o cômico [...]. Esses personagens [os cômicos], no pássaro, são os matutos paraenses, o matuto cearense, um cabo ou soldado. [...] Os quadros em que tomam parte os matutos têm por objetivo provocar na platéia outro tipo de catarse: o riso e o gozo (Moura, 1997, p. 151-152).

As pessoas que participam da manifestação – na encenação das peças, sobretudo – são denominadas brincantes, sendo o “próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo” (Lewinsohn, 2008, p. 26) da cultura popular. O termo “brincante” advém de brincadeira, que se adequa ao fazer de quem nela atua, pois, mais do que representar, os brincantes criam uma relação com o público, divertem-se com ele e, a partir de um “acordo sobre uma estrutura, vivem outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente” (Barroso, 2004, p. 84-85 *apud* Oliveira, 2005, p. 133). No Pássaro Tucano, é possível perceber as conexões entre público e brincantes, principalmente no quadro da “matutagem” (comentado adiante), que requer improviso cômico e poder interativo.

Alguns integrantes do Pássaro Junino assumem funções específicas no espetáculo, como o ensaiador, que passa o texto com os brincantes; o figurinista, responsável pela vestimenta do elenco; o coreógrafo, que cria e ensina as danças para os grupos; os músicos, que acompanham os grupos nas apresentações (Silva, 2004, p. 25). Existe ainda a figura central do guardião:

Em geral, os proprietários [ou guardiões] são pessoas de liderança na sua comunidade e de um apurado sentido de organização, conseguindo manter reunidos, durante anos, elencos numerosos que recebem como pagamento apenas o prazer de participar dessas representações. [...] Na maioria dos casos, os proprietários coordenam todas as etapas do processo, desde a montagem da criação à produção do espetáculo. Escrevem o texto ou encomendam-no de uma outra pessoa ou fazem as devidas adaptações de



textos mais antigos [...]. Durante as encenações, contam com o apoio de outros integrantes da diretoria do grupo, que desempenham papéis de contrarregra ou outras funções exigidas pelas apresentações (Refkalefsky, 2001, p. 56-57).

Não é raro, porém, que o líder ainda assuma as funções de figurinista, ensaiador e/ou diretor da peça (Sanchez, 2015, p. 48), atuando também como regente do grupo musical (Silva, 2004, p. 25). Iracema Oliveira, guardiã do grupo Tucano, por exemplo, exerce quase todas essas funções, além de participar de outras manifestações da cultura regional, a exemplo de Pastorinhas.²

É possível considerarmos três marcos temporais no curso da história desta cultura expressiva. O primeiro corresponde a um período de apogeu do Pássaro Junino, que se iniciou com o declínio do ciclo econômico da borracha e se estendeu até por volta de meados do século XX. Nessa fase, o Pássaro viveu intensa popularidade em Belém. O período em questão foi caracterizado por muitos “teatrinhos improvisados”, que aconteciam no adro da Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré (Bezerra, 2016, p. 86), assim como em teatros convencionais ou improvisados, respectivamente no centro da cidade e em parques de diversão espalhados em periferias (Moura, 1997, p. 109).

A partir da década de sessenta, entretanto, a manifestação teria vivenciado uma fase de declínio (Sandim, 2018), marcada por sua pretensa invisibilidade na cena cultural e musical de Belém. No caso do Pássaro Tucano, as atividades do grupo silenciaram, completamente, por mais de três décadas (Oliveira, 2018), a partir dos anos 1940.

Já nos anos oitenta, após o mencionado período de invisibilidade, a tradição dos Pássaros Juninos passou a vivenciar novas situações de mudança cultural e musical, agora relacionadas ao recrudescimento de grupos como o Tucano. Mudança emblemática para o Pássaro Junino decorreu da preocupação de guardiões e brincantes com a preservação da tradição dos Pássaros, que continuaria a correr riscos de perecimento, apesar do apoio do poder público, como no festival Preamar, o qual abordaremos adiante. Buscaram-se, portanto, variados mecanismos de reinserção do Pássaro Junino na vida cultural da cidade de Belém. Esse período, que constitui o terceiro marco temporal (após ápice e declínio do Pássaro), ressalta o ressurgimento do Tucano em festividades da quadra junina local.

Tomando como base os referidos marcos temporais, questiona-se: no tocante ao problema da pretensa invisibilidade do Pássaro Junino Tucano, quais mudanças musicais e culturais estariam relacionadas aos momentos de declínio/silenciamento e ressurgimento desta tradição?

² A Pastorinha é um auto natalino que encena o nascimento de Jesus Cristo.

1. Descrição da encenação

A encenação divide-se em três grandes momentos envolvendo aspectos como a música, o texto e a própria ação dramática: introdução, desenvolvimento e final apoteótico (Loureiro, 2000, p. 328).

No Pássaro Tucano, a introdução apresenta uma marcha de entrada (Silva, 2004, p. 44), cantada pela guardiã dona Iracema. O canto anuncia, pelo nome, as personagens da encenação, que se posicionam no fundo do palco, uma a uma, após cumprimentarem o público. Uma vez posicionadas, adentra o palco o porta-pássaro, que simboliza a ave perseguida e alvejada pelo caçador. Diferentemente do que ocorre no Tucano, em outros grupos, as performances têm início não com as marchas de entrada, mas com a cantoria de seus respectivos hinos no momento do ingresso, no palco, de todos os brincantes, ao mesmo tempo, sem anúncio prévio.

Quando finda a marcha de entrada, os brincantes do Pássaro Tucano espalham-se no palco e entoam o hino do grupo (Silva, 2004, p. 45), também chamado de marcha de apresentação (Silva, 2013, p. 55). Essa marcha faz parte dos cantos que antecedem a peça em si e tem o objetivo de apresentá-la à plateia. A letra do hino narra passagens da história do grupo (Silva, 2004, p. 45), assim como, de acordo com nossas observações, incita sentimentos de rivalidade entre Pássaros distintos. Tal rivalidade é menos intensa atualmente, ao que nos parece.

A peça desenvolve-se por quadros, os quais consistem em episódios autônomos na totalidade da encenação. Os quadros quebram um esperado encadeamento do enredo, de modo a forçar uma apreensão/reflexão ao fim de cada um (Charone, 2010, p. 126). Com base no trabalho de campo que realizamos, as histórias se passam na cidade de Belém ou na floresta amazônica, assim como exploram enredos e põem em confronto o colonizador e o colonizado. A partir dos anos 1980, vem ocorrendo maior preocupação do Pássaro Tucano em explicitar, ao mesmo tempo, apoio à preservação da fauna da Amazônia e repulsa em relação à exploração predatória da natureza.

Como já foi mencionado, os enredos abrangem a caçada a um pássaro da floresta. No caso do grupo estudado, o pássaro perseguido e ferido (ou morto) é o tucano. Se, por um lado, o porta-pássaro (que carrega sobre a cabeça a imagem da ave correspondente ao nome de cada grupo de Pássaro Junino, similarmente à porta-bandeira de uma escola de samba, que carrega o brasão de sua agremiação carnavalesca) constitui elemento de centralidade nesta tradição, por outro, não se envolve em diversos dramas que se desenrolam por meio de diálogos e cantorias. Silva, Silveira e Serra Netto (2010, p. 283) apontam para a multiplicidade de narrativas que se somam à do desfecho da ave. O porta-pássaro do Tucano possui um quadro próprio em que canta para os corações entristecidos. Apesar da tragédia com o pássaro, sempre aparece, na cena da emboscada (que sucede o canto solista do porta-pássaro), uma personagem xamânica ou entidade investida de poder de cura (Loureiro, 2000, p. 319).

À exceção do quadro da caçada, os demais apresentam um “conjunto de diversas temáticas, como questões amorosas, dramas familiares, preservação da natureza, costumes tradicionais, religiosidade, entre outras” (Silva; Silveira; Serra Netto, 2010, p. 275). A pesquisa de campo apontou que as temáticas sempre giram em torno do cenário amazônico, remontando-se à relação colonizador-colonizado e dialogando com contextos atuais, especificamente no quadro da “matutagem”, dentro do



qual caipiras e matutos conversam, comicamente, sobre assuntos cotidianos, como sexo, infidelidade, eleições, copa do mundo e tecnologia.

A encenação do Pássaro Tucano atinge seu clímax nos momentos finais do quadro da nobreza. Neste quadro derradeiro, construído ao longo de toda a peça sobre diversas passagens em que interagem nativos e famílias de nobres, os dramas são representados por traições, amores impossíveis, rivalidades, incestos ou sumiço de um filho. Conectam-se esses dramas, quase sempre, à história do estimado pássaro de uma princesa que se encontra perdido na floresta. De outros dramas emergem personagens aborígenes e seres místicos ou lendários da Amazônia: o pajé, a feiticeira, o curupira (protetor da floresta – indígena anão de cabelos vermelhos, com calcanhares voltados para frente e dedos para trás) e o mapinguari (criatura lendária selvagem, antropomorfa e coberta de pelos).

Percebemos que o desfecho de uma peça de Pássaro Junino é sempre heroico, com a punição para os maus e a reparação ou esclarecimento de mistérios para os bons. A fada também pode aparecer, nesse instante, para esclarecer o público em relação ao destino de cada personagem, usando frases de efeito em favor do bem para mostrar que, invariavelmente, o bem vence o mal.

Se, por um lado, as histórias encenadas são baseadas em textos antigos (Oliveira, 2017b) que constituem elemento estruturante do Pássaro (como são, para a ópera, os libretos) e centram-se na pretensa morte e ressurreição de pássaros da floresta, por outro, podem se desenrolar de diferentes maneiras. Entendemos, no caso do Tucano, que variam conforme a escolha da peça e das adaptações que dona Iracema Oliveira faz nos textos. Nos demais grupos observados, em especial o Uirapuru e o Tem-Tem, a escrita de novas peças, tanto pelos seus respectivos guardiões quanto por outros dramaturgos, é recorrente, sendo mantidas, porém, as personagens alusivas à colonização e as referências lendárias e/ou místicas.

Após o término de cada encenação do Tucano, adentra o palco o grupo parafolclórico³ Frutos do Pará, também coordenado por dona Iracema Oliveira, juntamente com o elenco, para apresentação musical e coreográfica da marcha de despedida, cuja finalidade é de agradecimento e também de despedida, como a expressão sugere.

³ De acordo com Reis (2012), o termo “parafolclórico(s)” é atribuído a grupos culturais cujas performances destinam-se ao espetáculo, especialmente, não havendo necessária preocupação dos artistas envolvidos em retratar aspectos simbólicos, entre outros, das manifestações [“autênticas”] que representam. Grupos parafolclóricos “têm nos grupos folclóricos uma fonte de inspiração e pesquisa e utilizam para a criação dos seus trabalhos artísticos os ritmos, os trajes e os passos de dança das manifestações folclóricas ou tradicionais da cultura popular brasileira” (Reis, 2012, p. 2). Por exemplo, os “balés folclóricos são grupos de projeção estética, identificados como parafolclóricos, que mimetizam uma grande quantidade de danças e músicas dos grupos tradicionais, reproduzindo alguns dos seus aspectos apenas” (Ikeda, 2013, p. 178).

2. O papel da música na encenação

A música está marcadamente presente em passagens da ação dramática, como na abertura e na performance de personagens. Ainda, pode identificar essas personagens, assim como ambienta entreatos, cenas diversas, entradas e saídas de quadros e contextos coreográficos. Conforme Loureiro (2000), a música possui papel visível na encenação do Pássaro Junino e se presta a:

[...] informar os estados de espírito dos personagens, antecipar dúvidas, preencher os tempos vazios narrativos, intervir dramaticamente no clima dos acontecimentos, dialogar com o público informando momentos-chave da representação (Loureiro, 2000, p. 328).

“Existe, juntamente com o desenrolar dos acontecimentos, um considerável número de músicas, cantos e danças [como a valsa e a marcha, entre outros] executadas em cena, por um pequeno conjunto de instrumentistas” (Refkalefsky, 2001, p. 45). A peça é precedida por um canto de entrada que consiste em uma espécie de anúncio da brincadeira popular. Em seu curso, outras músicas vão compondo o repertório. Inspirada na divisão ternária da estrutura de folguedos feita por Mário de Andrade, Silva (2004, p. 44) classifica o repertório do Pássaro em: 1) músicas de abertura, 2) músicas da parte dramática e 3) músicas de despedida. Dentro dessas categorias, parece-nos possível observar a existência dos seguintes momentos: cantos de apresentação e músicas de enredo, de dança, de fundo, de personagens e de ritual. Segundo Silva (2004, p. 44-45), as primeiras músicas de abertura são marchas cantadas em cortejo antes da encenação, anunciando o teatro popular; as demais constituem o repertório cantado durante a peça, em cada quadro; por fim, as músicas de despedida, de cunho saudosista, cantam os agradecimentos finais.

3. Marcos temporais em “mudança”

O referencial teórico desta pesquisa, ao abranger a ideia de “mudança” (mencionada adiante), pode ser aplicado a três contextos que passamos a chamar de marcos temporais. Estes, por sua vez, sublinham a trajetória do Pássaro Junino Tucano, ou mesmo a trajetória da manifestação como um todo, de modo mais amplo, encampando outros grupos. Embora já comentados, esses marcos são novamente destacados neste item, considerando alguma possível discrepância temporal entre cada um, por um lado, e acréscimo de informações oriundas de trabalho de campo e de textos anteriores que abordam o Tucano, por outro.

O primeiro marco corresponde a um período de auge do Pássaro Junino, em Belém do Pará, compreendendo os primeiros quarenta anos do século XX (Moura, 1997, p. 109), aproximadamente, em que grupos de expressão cultural tradicional se apresentavam em espaços cênicos adequados, privilegiadamente os teatros (Oliveira, 2017b), a exemplo do São Cristóvão, já extinto. Com a cobrança de ingressos, os coordenadores desses grupos podiam contratar músicos para as orquestras e pagar os seus respectivos cachês (Silva, 2012, p. 18. Oliveira, 2017a, p. 82. Oliveira, 2018). O apogeu do Pássaro está relacionado a uma fase gloriosa da quadra junina em Belém, de 1910 até meados dos anos 1950

(Moura, 1997, p. 109). A quadra reunia, nessa época, mais de quarenta grupos de Pássaro (Sandim, 2018, p. 24), apresentando-se em teatros improvisados e convencionais localizados em vários bairros da cidade (Moura, 1997, p. 109. Bezerra, 2016, p. 49).

O mais interessante é que todos esses espaços funcionavam simultaneamente. Então tinha Pássaro de um lado a outro da cidade. Era lindo, lindo! Os grupos saíam sete horas da noite para se apresentar e só voltavam na madrugada do outro dia. Eu [dona Iracema Oliveira] lá, morta de sono, mas feliz! [...] Uma vez eu me lembro que cheguei por volta de três horas da manhã no teatro São Cristóvão, e o público ainda estava lá, aguardando... Os ingressos para assistir aos grupos eram pagos. Então o povo guarda dinheiro para o mês de junho. Naquele tempo já havia quadrilhas, mas não eram como é hoje. A coqueluche eram os Pássaros, e tinha plateia para todos (Oliveira, 2017a, p. 82).

Já o segundo marco, entre os anos 1940/1950 e 1980, corresponde ao período que consideramos como o de silenciamento das atividades do Tucano. Deu-se em virtude do fechamento de teatros e outros espaços de performance (Moura, 1997, p. 385), da ampliação de opções de entretenimento da sociedade local conectadas ao avanço tecnológico e à gradativa popularização de meios massivos de difusão cultural – a exemplo da TV (Moura, 1997, p. 111) –, da inviabilidade de pagamento de músicos e da redução/extinção de orquestras em consequência da ausência ou diminuição de públicos pagantes (Oliveira, 2017b).

Por fim, o terceiro marco, a partir dos anos oitenta, diz respeito ao retorno das atividades do Pássaro Junino Tucano, coordenado por dona Iracema Oliveira, aguerrida senhora octogenária que, desde jovem, vem acompanhando situações de mudanças culturais e musicais vividas pelo grupo em questão. Em virtude da perda de autonomia do Tucano em diferentes âmbitos, conforme dito no parágrafo anterior, a guardiã passou a construir uma trajetória de protagonismo cultural (Guerreiro do Amaral *et al.*, 2017), no sentido da luta pela preservação dos Pássaros. Vale considerarmos que a ideia de preservar integra duas concepções aparentemente antagônicas: mudança e continuidade. Enquanto mudança diz respeito a regularidades que sofrem alterações, continuidade pode ser compreendida como a manutenção dessas regularidades, mesmo em contextos de mudança.

Se, de um lado, no que concerne a saberes e práticas culturais-musicais, mudanças podem ser encaradas como descaracterização e consequentes perecimento, perda de identidade ou mesmo desaparecimento, de outro, encontram-se conectadas à transformação de sujeitos e comunidades implicados. Ao entendermos que a cultura deve acompanhar a dinâmica social, parece-nos natural que também deva se transformar, exatamente para que se mantenha “viva”.

Mas nem tudo se transforma, mesmo em contextos de mudança. Há aspectos que, em tese, se mantêm como sempre foram, de modo a corroborar a estabilidade/continuidade de suas expressões correspondentes – isto a ponto de serem reconhecidas como tais, apesar de suas descontinuidades e desestabilidades. Nesta perspectiva é que o etnomusicólogo Bruno Nettl relaciona mudança à continuidade, na medida em que “mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade” (Nettl, 2006, p. 16).

4. Inserção no campo: método

Após acompanharmos um ensaio do Pássaro Tucano durante a quadra junina de 2017, a primeira autora deste artigo, à época bolsista de pesquisa, foi convidada por dona Iracema Oliveira para atuar na montagem escolhida para aquele ano. A guardiã esclareceu-nos que o seu papel, na peça intitulada *Marta, a repudiada*, seria de uma indígena. Mesmo estando a investigação em fase embrionária, já nos foi possível, com essa participação, garantir alguma contrapartida aos colaboradores da pesquisa, em particular à dona Iracema, com quem dialogamos intensamente ao longo do trabalho de campo desenvolvido tanto em sua residência, onde os ensaios aconteceram, quanto em apresentações diversas, em Belém.

Os primeiros ensaios observados foram difíceis de acompanhar. Nesse tempo, em que ainda tínhamos pouca inserção no contexto da pesquisa, as histórias e a forma como eram encenadas não nos pareciam ter muito sentido. Por exemplo, percebíamos a falta de conexão entre a trama e as aparições do porta-pássaro em dada peça. Mas, com o passar do tempo, entendemos que não havia a mais remota intenção de integrar esta personagem ao enredo. Sua performance desenrola-se de forma autônoma, sempre.

Os brincantes, em sua maioria, já eram veteranos no grupo. Mas, com a convivência que tivemos no universo do Pássaro (de 2017 a 2019), foi-nos possível, de certo modo, conhecer a trajetória do Tucano e também nos aproximar de alguns de seus integrantes. Vários brincantes, inclusive, são parentes de dona Iracema e/ou residem na vizinhança do bairro do Telégrafo Sem Fio, onde fica a casa da guardiã. Muitos ali, desde pouca idade, já eram criados dentro da cultura do Pássaro Junino, de modo que a participação no grupo de cada um era dada, provavelmente, como algo líquido e certo – como se a vivência com o Pássaro fizesse parte da educação cultural daqueles jovens. Citamos o caso da neta de dona Iracema, que iniciou sua trajetória no Tucano como porta-pássaro ainda em idade tenra. Os porta-pássaros são sempre crianças. Hoje em dia, o seu papel é de princesa.

Entre outras observações, notamos que, majoritariamente, os brincantes do Pássaro Tucano permanecem no grupo por longo período, apesar de faltarem a ensaios com frequência. Dona Iracema considera que, em situações adversas, sempre aparecem pessoas “enviadas por Deus” para encorpar o elenco. Quer dizer, apesar da manutenção, no grupo, de membros antigos, o Tucano também se renova com novos participantes, com ou sem experiência. Durante o tempo da investigação, parte deles cursava alguma graduação ou o nível técnico em teatro, enquanto outra parte trabalhava com cultura popular em vários segmentos.

Ensaios e apresentações constituíam um laboratório formado por experientes e inexperientes unidos e embalados pelo objetivo comum de manter viva a tradição do Pássaro. No dia de sua estreia no Tucano, a primeira autora deste artigo percebeu que a encenação iniciou, como treino e/ou preparação emocional, no ônibus que transportava o grupo da casa de dona Iracema até um importante teatro da cidade de Belém do Pará. Brincantes mais antigos animavam a viagem, pedindo a todos que cantassem a “marcha de rua” do Tucano. Após a execução musical, a referida autora perguntou ao brincante que iniciou o canto sobre o seu significado. Respondeu-lhe que a marcha retratava uma rivalidade entre os grupos, antigamente. Mas, como tal rivalidade não faz mais sentido nos dias de hoje, os brincantes cantam-na somente entre si (Barbosa, 2017).



Ao longo da preparação do Tucano para as apresentações do ano de 2018, percebemos a dificuldade de dona Iracema em conseguir uma brincante que desempenhasse o papel da índia favorita, que era de protagonista – e não de coadjuvante, como no caso da índia de *Marta, a repudiada*, em 2017. Foi quando a primeira autora deste texto se colocou à disposição da guardiã para assumir essa personagem. A inserção que teve no Tucano, como brincante, foi diferencial para a pesquisa. Afinal de contas, foi possível que exercitasse, ao mesmo tempo, o olhar do *outsider* e a experiência de alguém “de dentro”.

Aspecto interessante relacionado a mudanças culturais no Pássaro diz respeito ao *script* das personagens com as falas de cada uma. Em virtude de roubos de peças ocorridos em tempos pretéritos, hoje em dia, os libretos ficam sob a responsabilidade única dos guardiões. Cada personagem recebe apenas o que lhe cabe. Nos primeiros ensaios, os textos são lidos, na íntegra e em voz alta, por dona Iracema. Nesses momentos, ela costuma instruir os atores sobre como devem interpretar os papéis. Adiante, pede a cada brincante que leia sua fala, intervindo, quando necessário, para corrigir pronúncia, postura, respiração, expressão e marcação de palco. Nos ensaios, muitos brincantes não conseguem assistir a todos os quadros, uma vez que são passados em separado. Dessa maneira, acabam por incorporar o sentido das peças somente nas ocasiões dos espetáculos.

No decorrer dos ensaios, uma experiência particularmente marcante, para a autora-brincante, foi a de protagonizar uma das cenas mais dramáticas da peça encenada em 2018, em que boa parte do envolvimento emocional esperado dependeria de sua competência performática em palco. Em dado momento, dona Iracema disse-lhe, convicta, para não esquecer sua fala e que deveria se entregar à personagem.

Apesar de não ser um teatro profissional, a guardiã preza pela boa qualidade da encenação. Orienta os atores a jamais ficarem de costas para o público, assim como a prestarem atenção às “deixas” para as entradas em cena, entre outras dicas. Todo o cuidado expresso por dona Iracema e partilhado por toda sua equipe deságua em forte envolvimento emocional durante a encenação, incluindo a plateia.

Outro momento significativo do trabalho de campo foi uma conversa da então bolsista com um brincante do grupo que estudava teatro e atuava no Pássaro há alguns anos. Após ter sido apresentado à pesquisa, o brincante disse-lhe, em tom de euforia, que gostaria de criar um grupo de Pássaro e tê-la na equipe como compositora. Em relação a essa mudança musical (já que, no Pássaro, tradicionalmente, as músicas do passado deveriam ser as mesmas dos dias atuais), o brincante em questão comentou que apoia a ideia de renovar alguns aspectos do Pássaro. Apesar de ter aberto possibilidades para mudanças nos âmbitos musical e dramático, esse colaborador expressou cuidado no sentido de defender a continuidade da manifestação, ou seja, mantendo-a imune a descaracterizações. Tais mudanças, em sua visão, configurariam uma estratégia de tornar o Pássaro mais atrativo.

Este trabalho teve como método privilegiado de investigação a observação participante, que consiste, conforme White (2005), em uma intensa aproximação e diálogo com os universos investigados. Esse acercamento com o campo pesquisado é crucial para o entendimento aprofundado da realidade estudada, uma vez que se participa das práticas socioculturais do grupo observado. Para o autor, “as ideias crescem, em parte, como resultado de nossa imersão nos dados e do processo total de viver” (White, 2005, p. 284), isto porque

[...] um pesquisador se coloca como observador de uma situação social com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador, no caso, fica em relação direta com seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de compreender o contexto da pesquisa. Por isso, o observador faz parte do contexto sob sua observação e, sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente (Minayo, 2013, p. 70 *apud* Marques, 2016, p. 277).

Em relação ao trabalho de campo, foi somente com a observação de vários ensaios e apresentações de diferentes grupos que passamos a reconhecer processos que configuram a manifestação, incluindo recorrências e especificidades que não encontramos em leituras especializadas sobre o Pássaro Junino ou teatro popular no Pará. Por exemplo, a ausência da marcha de apresentação no grupo Uirapuru, assim como o fato de ser notada em outros grupos observados, indica-nos a existência de processos evidentes de mudança ou de continuidade na tradição, a depender de cada caso. Esses processos serão abordados, a seguir, em relação ao Tucano e ao Pássaro, de modo geral.

5. Discussão: sobre mudanças e continuidades no Pássaro Junino

Em momento de declínio e consequente silenciamento do Pássaro na cena cultural de Belém do Pará, mudanças pelas quais teria passado esta manifestação popular relacionam-se a questões variadas que impactaram a Amazônia como um todo. O advento de novas formas urbanas de lazer, mediadas ou não por mídias de difusão massiva, corroboraram o nascimento de uma região gradativamente distanciada de um estigma bastante forte que carrega: o de ser um *lócus* selvagem, primitivo e atrasado. Ao capitanearem descolamentos da região com o que lhe é peculiar e identitário, a radiodifusão, as “festas de aparelhagens” (Guerreiro do Amaral, 2009) e a televisão revelam uma Amazônia e uma Belém conectadas ao mundo e à contemporaneidade.

A televisão chegou a Belém no início da década de 1960. Não se pode deixar de levar em conta o papel dissolvente que ela exerce, ao impor visões de mundo e padrões éticos e estéticos que pouco têm a ver com as culturas regionais e descaracterizam as identidades. Neste sentido, ela pode ter afetado uma parte do público e dos artistas que participavam dos espetáculos populares e passaram a encará-los com certo estranhamento (Moura, 1997, p. 111).

Em face dessas e de outras mudanças, grupos de Pássaros, como o Tucano, já não mais dispunham de suficientes recursos que garantissem sua sustentabilidade, não apenas financeiros, mas também humanos. A despeito do Pássaro Junino, potenciais brincantes se expunham a opções culturais cada vez mais diversificadas, desde grupos de quadrilhas até a simples audiência, em casa, de programas televisivos de entretenimento (Moura, 1997, p. 385. Oliveira, 2017b).

Em se tratando do Tucano, esse período de pretensa invisibilidade progrediu até o seu desaparecimento. Em obra referencial abrangendo também o Pássaro Junino, Moura (1997) não afirma em que data o grupo teria encerrado suas atividades, embora considere que isto ocorreu depois de 1942 e após o falecimento de seu fundador (Moura, 1997, p. 115). Adicionalmente a essa aproximação



de data, dona Iracema considera que, quando começou a brincar o Pássaro como porta-pássaro, em 1945, o Tucano já não estava mais atuando. Disse-nos a guardiã:

Eu, Iracema, comecei a sair como porta-pássaro em quarenta e cinco [1945]. Aí, daí, ainda tinha os espaços, né, físicos. E, quando eu comecei, o Tucano já não estava mais, né? Porque eu já comecei na Cigarra. Eu era menina. Eu não ouvi nem falar no Tucano. Então, acredito que ele deve ter parado, assim, na década de quarenta, mais ou menos (Oliveira, 2018).

Aspectos ligados à música também se relacionam ao contexto da invisibilidade, bem como ao recrudescimento do Tucano no início dos anos 1980. Durante o apogeu do Pássaro Junino, as orquestras eram pagas com parte do dinheiro das bilheterias dos locais de apresentações. De acordo com Moura (1997, p. 314), essas orquestras eram compostas, principalmente, por dois violinos, um contrabaixo, dois saxofones, um pistão, um trombone, uma bateria e um ou dois cavaquinhos, assim como por instrumentos percussivos: tarol, zabumba, surdo, reco-reco, maracá, pandeiro e atabaque, que eram indispensáveis, em especial, no quadro da “macumba”⁴.

Quando retornou aos palcos de Belém, após 1980, o Pássaro Tucano já não contava com as orquestras originais. Dona Iracema Oliveira, que assumiu o grupo em 1981, relatou-nos que, atualmente, o Tucano conta com a ajuda de músicos do grupo de dança Frutos do Pará, criado por ela e por seu filho Paulinho Oliveira, em 1992, e que, antes disso, a ajuda vinha somente dele, que é músico e sempre conseguia reunir pessoas para tocar (Oliveira, 2018).

O fato do “Frutos do Pará” ser nosso, de certo modo beneficia a presença da música nas apresentações do Tucano, exceto quando temos apresentações simultâneas. Sempre que possível, nós ajudamos a mamãe. Eu levo dois ou três músicos do Frutos, um flautista, um violonista e um percussionista. E eu também acompanho tocando o banjo (Souza⁵ *apud* Sandim, 2018, p. 28).

De acordo com nossas observações, os instrumentos que o Tucano vem utilizando são: banjo, atabaque, violão, flauta transversal e carrilhão. É possível afirmarmos que grupos como o Tucano, que ainda se apresentam com a parte musical ao vivo (há grupos que enveredaram pela música tocada mecanicamente), lançam mão, em média, de quatro instrumentos. Ainda sobre o instrumental, dona Iracema considera que o ideal para o Pássaro são os instrumentos de sopro.

Eu tenho a felicidade de ter um grupo, o Frutos do Pará, que é um grupo de carimbó⁶. Quer dizer, não são os instrumentos apropriados para acompanhar [o Pássaro]. Mas eu não tenho outro. Então, eu tenho que pegar [...]. O ideal é o de sopro: saxofone, pistão, clarinete, trombone. Mas a gente não pode pagar (Oliveira, 2018).

⁴ O quadro da “macumba” apresenta uma paródia de rituais de religiões de matriz africana. A finalidade do rito varia de acordo com o enredo da peça.

⁵ Trata-se de Paulinho Oliveira, filho de dona Iracema, em entrevista concedida a Anderson Sandim.

⁶ Expressão popular dançante e percussiva típica do Pará.

O grupo Tucano não precisa remunerar os músicos em virtude do suporte oferecido pelo Frutos do Pará. De todo modo, dona Iracema retribui-lhes com um “agrado” sempre que possível.

No que concerne ao repertório, as canções sobrevivem ao tempo, em certo sentido. Por um lado, as músicas tocadas/cantadas no passado são as mesmas tocadas/cantadas hoje em dia. Vale mencionar, nessa esteira, que as músicas do Pássaro possuem registro em partitura. Por outro lado, apesar desse aspecto de continuidade favorecido pelo registro gráfico, alterações na grade instrumental acarretaram à música mudanças de timbre. Melodias e ritmos mantêm-se inalterados, no caso específico do Pássaro Junino Tucano.

Dona Iracema não insere, no repertório, músicas da atualidade ou canções que não estejam vinculadas às histórias, assim como não faz uso de música mecânica, tendo em vista que quaisquer dessas mudanças afetariam a feição tradicional que o grupo busca preservar. Contudo, a guardiã admite a troca de uma canção por outra, sendo ambas antigas, ou mesmo alterações em letras dessas canções.

Conforme dona Iracema (Oliveira, 2018), no tempo das orquestras, era comum a execução de rumbas e mambos durante o balé – que é um entreato dançante bastante comum em óperas, aliás. Mas, em virtude da ausência de músicos de instrumentos de sopro, esses ritmos foram suprimidos do repertório. No caso do Tucano, dona Iracema complementou que o balé foi substituído por um carimbó do grupo Frutos do Pará ou por algum quadro adicional por ela criado – por exemplo, o das vendedoras de cheiro, em 2017. Esse novo quadro aponta para outra mudança no grupo: a canção entoada por essas vendedoras não pertence à tradição do Pássaro. Disse-nos que se trata de uma melodia que ouvia quando criança e para a qual compôs a letra.

Outro aspecto de mudança no Tucano refere-se à considerável diminuição do quantitativo de cantores. De acordo com a guardiã, “quando começaram os Pássaros, todo mundo cantava. Eram umas vozes maravilhosas, bonitas. Mas hoje... com raras exceções...” (Oliveira, 2018).

Em relação ao tempo de espetáculo, as encenações de Pássaros costumavam durar cerca de duas horas e meia. Hoje em dia, não passam de uma hora e dez minutos. Essa mudança ocorreu não apenas com o Tucano, mas também com outros grupos de Pássaros. Todos devem adequar suas peças aos tempos de apresentação que lhes são oferecidos em festivais geridos por órgãos estaduais e municipais de cultura. A adequação de tempo dos espetáculos também pode provocar, segundo dona Iracema, pequenas adaptações nas tramas, para fins de maior satisfação por parte do público e sem qualquer tipo de descontinuidade nos enredos (Oliveira, 2018).

Das mudanças mais emblemáticas na tradição dos Pássaros Juninos, consideramos o fato de a ave ter deixado de morrer e ressuscitar. Ou seja, o pássaro perseguido é apenas ferido pelo caçador. Em vez de renascer do mundo dos mortos, o pássaro é simplesmente curado de seus ferimentos. De acordo com dona Iracema, essa mudança deu-se por duas razões: primeiramente, porque as crianças de hoje, ao contrário das de antigamente, já não mais acreditam em fantasias; e, em segundo lugar, porque matar um animal significa atentar contra a natureza em vez de preservá-la (Oliveira, 2017b).

Além da preservação da natureza representada pela manutenção da vida do pássaro, o tema do racismo também pode ser destacado em relação à “índia branca”, que passou a ser denominada “índia favorita”. Nas palavras da “guardiã”,

Chamavam de “índia branca” por quê? Porque ela não era indígena [...]. Mas aí começou o negócio de racismo, não sei o quê. Começou a dizer: “ah, por que branca?” [...] Mudaram para índia favorita [...]. São essas coisas, assim, que nós tivemos que trocar por causa da situação como tá, né? (Oliveira, 2018).

Por fim, outro aspecto de mudança diz respeito à possibilidade de o Pássaro Tucano apresentar-se em espaços locais variados, e não apenas em teatros, incluindo escolas, instituições sociais, ruas fechadas, ou mesmo boates. Esse tipo de abertura vem oportunizando maior visibilidade da manifestação em diferentes nichos socioculturais, o que fortalece seus processos de reconhecimento como símbolo identitário, bem como corrobora o entendimento sobre o Pássaro como manifestação por meio da qual se pode contar, ao menos parcialmente, fragmentos da história da dramaturgia no Pará, e também da música, conforme sustentou Sandim (2018) em sua pesquisa.

6. Manter vivo o Pássaro

Políticas diversas voltadas à preservação da atividade de grupos de Pássaros vêm sendo fomentadas desde a década de 1980, quando o poeta João de Jesus Paes Loureiro assumiu a Secretaria do Estado de Cultura do Pará. A essas políticas, nascidas não no âmbito desses grupos, e sim graças a iniciativas de poderes públicos ligados à cultura, chamaremos de políticas exógenas. Já aquelas originadas no “ventre” dos grupos implicados, passaremos a denominar políticas endógenas.

No campo das políticas exógenas, destacamos a criação do projeto Preamar, pelo Governo do Estado, já durante a fase de recrudescimento dos Pássaros Juninos. Idealizado e institucionalizado por Paes Loureiro, o projeto em questão proporcionou a realização de grandes festivais de Pássaros e outras expressões populares em toda Belém, o que oportunizou importante divulgação de tradições regionais e locais. Um dos desdobramentos do Preamar foi-nos relatado por dona Iracema (Oliveira, 2018), que lembrou ter partilhado seus saberes com os discentes de escolas públicas de Belém. Nessa experiência, ocorrida em meados da década de oitenta, guardiões foram enviados a escolas (um por escola) para ministrarem, durante trinta dias, um curso abrangendo a manifestação. Ao final, cada escola apresentou algum quadro do Pássaro Junino, de modo a revelar, portanto, aspectos eminentemente práticos da difusão deste saber-fazer.

Posteriormente, em 2002, Paes Loureiro idealizou a *Revoada*, um projeto cultural criado no intuito de divulgar a manifestação e abrir a temporada junina na cidade. Esse evento consiste em um desfile de grupos de Pássaros por algumas ruas do centro de Belém. Em matéria jornalística publicada em 7 de junho de 2014 no portal *G1 Pará*, Paes Loureiro considera que “a revoada é uma valorização da cultura, não apenas para a população, que tem a possibilidade de ver a manifestação nas ruas, mas também para o artista, o brincante, que sente o reconhecimento [...]”.⁷

Há ainda apresentações oficiais de Pássaros organizadas e apoiadas pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) e pelo Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR) no período da quadra

⁷ Para informações mais detalhadas, sugerimos leitura da referida matéria jornalística (Revoada [...], 2014).

junina. Vinculado ao Governo do Estado, o CENTUR também apoia, desde meados da década de 1990, oficinas de bordados para guardiões. Cada guardião pode ser acompanhado por até dois brincantes. Essas oficinas visam facilitar a troca de experiências e técnicas de criação de figurinos entre grupos de Pássaros.

No tocante às políticas endógenas, Laurene Ataíde, guardiã do Pássaro Colibri e coordenadora da Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro⁸ (AFCCO), desenvolveu, no ano de 2016, o projeto *Resgate aos Cordões de Pássaros*, com os objetivos de recuperar grupos de Pássaros extintos e de oportunizar a criação de novos grupos. Ainda ativo, o projeto iniciou suas atividades com o patrocínio do Banco da Amazônia. Atualmente segue com apoio, sendo que via edital do Instituto Cultural Vale (da Companhia Vale do Rio Doce), vinculado à Lei de Incentivo à Cultura. Propostas são submetidas a partir de editais de fomento, anualmente, visando o deslocamento de grupos até diferentes localidades, particularmente do interior do Pará, e consequente divulgação do Pássaro Junino (Ataíde, 2017).

No mesmo ano de 2016, a citada Associação criou o Festival de Pássaros e Outros Bichos, com suporte institucional e financeiro da Caixa Econômica Federal e do Governo Federal por meio do Edital CAIXA. O Festival proporcionava maior visibilidade ao Pássaro, pelo menos localmente, assim como aconteceu no âmbito do Preamar. Contudo, desde 2018, o Festival passou a não mais receber esse apoio.

Vale mencionar, ainda, um projeto vinculado ao Centro Cultural SESC Boulevard, em Belém, que teria cedido logística e espaço físico, provavelmente de 2012 a 2019, para apresentações públicas de alguns grupos de Pássaros.

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

Recentemente, o Tucano criou o Museu do Pássaro Junino Tucano, que funciona no Ponto de Cultura Herança do Velho Chico, onde hoje são realizados os ensaios do grupo. Decorreu de projeto aprovado pela Lei Aldir Blanc, em 2021, voltado à socialização do acervo que documenta a trajetória desse Pássaro Junino.

Questão de identidade: considerações finais

Os Pássaros Juninos remetem à formação identitária regional paraense e de Belém, bem como representam um exemplar de costumes, vocabulários, lendas e histórias típicas da região com os quais a sociedade local se vê reconhecida. No Pássaro, é possível perceber uma formação/construção identitária abrangendo aspectos histórico-sociais/político-culturais e remontando passados/memórias coletivas ligados aos desafios dos dias de hoje. Ademais, essa tradição popular vem, ao mesmo tempo,

⁸ Região balneária distante de Belém cerca de 25 quilômetros, Outeiro é um dos vários distritos administrativos da capital do Pará.

reafirmar o hibridismo histórico de costumes e traços da cultura brasileira, principalmente a amazônica, projetando-o em direção a universos mais amplos, desde tempos coloniais até a atualidade.

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

Podemos compreender essa multifacetada face com base no pensamento sobre formação identitária de Stuart Hall (2006), segundo o qual o sujeito assume, ao longo de sua formação, e no bojo de um processo socialmente interativo, identidades distintas e múltiplas.

A atenção sobre a continuidade dos Pássaros perpassa questões de identidade, particularmente daquelas preservadas no curso do tempo, tendo em vista que, em uma medida, e, entre outros aspectos, mudanças ocorridas e ocorrentes na manifestação não descaracterizam o seu imaginado núcleo identitário. Em outra medida, porém, manifestações da cultura, quaisquer que sejam, parecem depender de mudanças, e não apenas de continuidades, para continuarem vivas, já que não se encontram cristalizadas no tempo. Estão inseridas em contextos dinâmicos que se modificam a todo instante, por um lado impulsionando a geração de novos demarcadores identitários, assim como, por outro, reafirmando traços culturais antepassados.

Indivíduos identificam-se com suas respectivas culturas graças à articulação entre memória popular coletiva e vivências da atualidade, considerando a ideia de que toda memória é retomada em razão de necessidades identitárias do presente (Candau, 2011). Iracema Oliveira afirmou, em entrevista, que a “tradição não se muda; se lapida” (Oliveira, 2018). Nessa esteira de raciocínio, portanto, dão-se a formação e a acomodação de identidades no Pássaro Junino, ambas conectadas com saberes historicamente acumulados e também com mudanças socioculturais, incluindo as de cunho musical, pelas quais essa expressão, seus sujeitos e coletividades vêm passando no tempo-espço.

Referências

- ATAÍDE, Laurene. Entrevista concedida a Anderson Sandim em 7 set. 2017. Telégrafo Sem Fio, Belém-PA. Áudio.
- BARBOSA, Adrielson Acácio de Lima. Entrevista concedida a Sâmela Jorge em 21 jul. 2017. Telégrafo Sem Fio, Belém-PA. Áudio.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CHARONE, Olinda Margareth. Uma escuta sobre as canções do espetáculo: o sofrimento de Camila, do grupo melodrama fantasia Tem-Tem de Belém do Pará. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 2, n. 3, p. 121-131, 2010.
- GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese (Doutorado em Música: Musicologia e Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.



GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo; SANDIM, Anderson; BARRA, Paulo Roberto da Costa; OLIVEIRA, Erick Gabriel Leão. Considerações sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará (Brasil): mudança, preservação, sustentabilidade e o protagonismo cultural de Dona Iracema Oliveira. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 27., 2017, Campinas. *Anais*. Atualidade e impactos sociais da pesquisa, das práticas e da docência em música. Campinas: [s. n.], 2017. p. 1-8.

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

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710/71290>. Acesso em: 4 fev. 2024.

LEWINSOHN, Ana Caldas. *O ator brincante*: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UNICAMP, Campinas, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*: cultura amazônica uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2000.

MARQUES, Janote Pires. A “observação participante” na pesquisa de campo em Educação. *Educação em Foco*, Belo Horizonte, v. 19, n. 28, p. 263-284, 2016.

MAUÉS, Marton. Breve voo sobre o universo imagético do Pássaro Junino paraense. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/99/2. Acesso em: 21 ago. 2017.

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

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Anthropológicas*, Recife, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/6>. Acesso em: 22 nov. 2017.

OLIVEIRA, Iracema. Chorar e rir ao mesmo tempo. *In: SILVA, Eliane Suelen Oliveira da (org.). Pássaros*. Belém: SESC, 2017a. p. 81-84.

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista concedida a Anderson Sandim em 29 mar. 2017b. Telégrafo Sem Fio, Belém-PA. Áudio.

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista concedida a Sâmela Jorge em 18 jul. 2018. Belém. Telégrafo Sem Fio, Belém-PA. Áudio.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. Tradição e contemporaneidade: elementos em diálogo no fazer do brincante. *CoMA – Coletivo do Mestrado em Arte*, v. 2, p. 132-141, 2005.

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

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

REVOADA dos Pássaros Juninos 2014 é neste sábado, em Belém. *G1 Pará – Rede Liberal*, Belém, 7 jun. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2014/06/revoada-dos-passaros-juninos-2014-e-neste-sabado-em-belem.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

RIBEIRO, Inês. Entrevista concedida a Anderson Sandim em 13 jun. 2015. Telégrafo Sem Fio, Belém-PA. Áudio.

SANCHEZ, Rodolfo. Todas as coisas têm nome: a pesquisa testemunhal do vocabulário dos pássaros. *In: FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ. Escola de Pássaros*: reflexões sobre o teatro popular do Pará. Belém: FCP, 2015. p. 42-51.

SANDIM, Anderson Clayton Gonçalves. *O papel da música no Pássaro Junino*. Monografia (Licenciatura Plena em Música). Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2018.

SILVA, Eliane Suelen Oliveira da; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; SERRA NETTO, Helio Figueiredo da. A potência das imagens em uma miscelânea amazônica: sociabilidade e estilo de vida nos Pássaros Juninos de Belém-Pará. *Amazônica*. Revista de Antropologia, Belém, v. 2, n. 2, p. 268-296, 2010.



SILVA, Eliane Suelen Oliveira da. Apresentação. *In*: SILVA, Eliane Suelen Oliveira da (org.). *Pássaros*. Belém: SESC, 2017. p. 5.

SILVA, Rodolfo Silva da. *Introdução ao vocabulário dos pássaros*. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro). Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

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

SILVA, Rosa Maria Mota da. *O Cordão de Pássaro Corrupião: uma prática musical bragantina*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

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

Sâmela Jorge é Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Integrante do Grupo de PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Brincante do Pássaro Junino Tucano. samelasing@gmail.com

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral é Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto no Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará. Docente permanente, na mesma Instituição, do PPGELL – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas. Coordenador do GEMAM – Grupo de Estudos Musicais da Amazônia e do PPGMUSA – Programa de Pós-graduação em Música na Amazônia, também na Universidade do Estado do Pará. guerreirodoamaral@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

