

O arquivo familiar da mestra Iracema Oliveira, em Belém do Pará: estudo exploratório e uma proposta de tratamento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Acervos Musicais Brasileiros

Sâmela Cristina de Souza Jorge
PPG-Artes, Universidade Federal do Pará
samelasing@gmail.com

Fernando Lacerda Simões Duarte
PPG-Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo. Este trabalho apresenta os resultados do processo de tratamento dos documentos musicográficos que integram o arquivo familiar de Iracema Oliveira, mestra da cultura popular paraense. Busca-se compreender qual o conteúdo do acervo, sua relação com a família da detentora e com a identidade musical local, além de apresentar a situação de acondicionamento encontrada, os desafios e as iniciativas para colaborar com a conservação preventiva do mesmo. Do ponto de vista teórico, recorre-se a Gómez González, Ezquerro Esteban e Castagna. Os resultados apontam para uma estreita vinculação com a família da detentora, uma vez que seu pai, Francisco Oliveira, foi compositor de parte do repertório e Iracema ainda hoje atua na promoção das manifestações culturais de Pastorinha e Pássaro Junino. Trata-se, portanto, de um acervo bastante representativo da cultura paraense, cujo estado de conservação apresentava problemas, dentre os quais, agentes biológicos. Dentre as devoluções à colaboradora, estiveram, então, iniciativas voltadas à conservação das fontes.

Palavras-chave. Acervos musicais no Brasil. Práticas musicais na Amazônia. Pastorinhas. Pássaro junino. Conservação preventiva de acervos.

The Family Archive of Master Iracema Oliveira, in Belém do Pará: Exploratory Study and a Proposal for the Treatment

Abstract. This paper presents the results of the treatment process of the musicographic documents that are part of the family archive of Iracema Oliveira, master of popular culture in Pará. It seeks to understand the contents of the collection, its relationship with the owner's family and with the local musical identity, in addition to presenting the situation of storage found, the challenges and initiatives to collaborate with the preventive conservation of the same. From a theoretical point of view, reference is made to Gómez González, Ezquerro Esteban and Castagna. The results point to a close connection with the owner's family, since her father, Francisco Oliveira, was the composer of part of the repertoire and Iracema still works today in promoting the cultural manifestations of *Pastorinha* and *Pássaro Junino*. It is, therefore, a very representative collection of Pará culture, whose state of conservation presented problems, among which, biological agents. Among the returns to the employee were, then, initiatives for conservation of the sources.

Keywords. Musical collections in Brazil. Musical practices in the Amazon. Pastorinha. Pássaro Junino. Preventive conservation of collections.

Introdução

Décadas atrás, os três ramos de estudos sobre a Música assim se dividiam no estudo das referidas manifestações: a música de tradição europeia de concerto até o século XIX ficava a cargo da Musicologia histórica, a do século XX era estudada pela Teoria Musical e Análise (ou a Musicologia Sistemática), ao passo que o repertório de matriz não-europeia era objeto da Etnomusicologia (KERMAN, 1987). Com pequenas variações, o modelo se repete no Brasil: a música de tradição escrita tem sido estudada pela Musicologia histórica – incluindo-se neste rol também a música religiosa, o repertório para bandas e outros – ao passo que a música de tradição oral, sobretudo a popular e tradicional, outrora denominada "folclórica" recebe a atenção da Etnomusicologia.

Existem, contudo, manifestações culturais com repertórios musicais que se situam na zona de fronteira: a Encomendação de Almas, por exemplo, cuja "face" mais conhecida é a dos penitentes de cabeças cobertas por véus brancos, que saem pelas ruas dos interiores entoando seus "alertas" aos pecadores. Por outro lado, em São João del Rei, as orquestras de música sacra executam as encomendações de almas a partir das muitas partes instrumentais e vocais. Semelhantemente, as ladainhas se transmitem pela oralidade e pela escrita, sendo que as da oralidade geralmente são performadas dentro e fora dos templos, ao passo que as escritas tendem a ser associadas ao "catolicismo oficial". Um interessante estudo para a reconstituição da *Ladainha Pequena*, do compositor maranhense Antonio Rayol, realizado pelo maestro Joaquim Santos em São Luís envolveu a recolha da melodia presente ainda hoje na oralidade a fim de completar as partes instrumentais com a parte vocal faltante (DUARTE, 2019).

O presente trabalho também se encontra na fronteira, com um objeto consolidado nos estudos etnomusicológicos, mas registrado de maneira escrita e que demanda uma abordagem própria da Musicologia histórica, o estudo e o tratamento de acervos. O objeto ou o repertório em questão são os Pássaros Juninos e as Pastorinhas. Pastorinha, também chamado de Pastorinhas, Lapinhas, Presepe e Pastoril, a depender da região do Brasil, é um folguedo natalino que faz a narrativa do nascimento de Jesus Cristo por meio de um teatro com diversas passagens musicais. A manifestação tem em comum com o Pássaro Junino justamente um enredo fixo, no qual são feitas pequenas adaptações pelos autores, bem como o caráter de opereta, ou seja, de teatro musicado:

Existem dois tipos de pássaros hoje. Um mais rural, chamado também Cordão de Pássaro ou Pássaro Meia Lua, por se apresentar em espaços abertos, mantendo seus integrantes o tempo todo em cena, numa estrutura semicircular. Outro mais urbano, característico da capital, chamado Pássaro Melodrama Fantasia, que absorveu elementos das óperas e operetas apresentadas no Theatro da Paz, no período faustoso da borracha, incorporando o que o historiador Vicente Salles chama de comodidades do palco – a cortina, a iluminação, os bastidores, a cena frontal do palco à italiana e até o extinto “ponto” (poucos brincantes decoram todo o texto). Por isso, é muitas vezes chamado também de Ópera Cabocla. (MAUÉS, 2010, p. 37)

São exemplos de grupos de Pássaros que se apresentam em Belém o Tucano, o Tem-Tem, o Tangará e o Bem-te-Vi. Além do cordão de Pássaro, existem no Pará cordões de bichos diversos, que não necessariamente as aves.

A mestra da cultura popular Iracema Oliveira (1937-) custodia em seu espaço cultural, no bairro do Telégrafo, na capital paraense, um arquivo familiar com itens diversos, ligados, sobretudo, às duas manifestações anteriormente citadas. Neste arquivo, mesclam-se teatro e música, com libretos, peças teatrais, muitas de autoria própria, e partes instrumentais avulsas diversas, com diversas composições de seu pai, que foram "postas em música" por músicos “eruditos” atuantes outrora na cidade. Assim, mais que um repertório, o acervo desvela uma teia de relações na qual a divisão tradicionalmente estabelecida entre tradições oral e escrita e entre os repertórios erudito e popular se revela insuficiente para a compreensão do fenômeno.

A própria redação deste trabalho também se encontra em um lugar de fronteira, entre o estudo exploratório e o relato de experiência. Seus objetivos são descrever as condições encontradas quando do início do trabalho com o arquivo familiar da mestra Iracema, relatar as decisões tomadas em tal trabalho, mas também apresentar sucintamente o conteúdo do arquivo e refletir sobre suas potencialidades. Parte-se, então, dos seguintes problemas: qual o conteúdo do acervo? Como ele se relaciona com a família da detentora, com as práticas musicais em Belém e com a cultura paraense? Qual a situação de acondicionamento e conservação encontradas? Quais iniciativas foram tomadas no sentido de colaborar com a salvaguarda desse bem cultural, em retribuição à colaboradora da pesquisa? Para responder a essas questões, foram realizados os seguintes procedimentos: pesquisa arquivística *in loco*, de caráter participativo, uma vez que houve uma intervenção na realidade; estudo biográfico e bibliográfico acerca de Iracema Oliveira e das práticas musicais nas quais a mestra atua, mas também para a constituição de referenciais teóricos sobre estudo e tratamento de acervos. A

primeira autora recorreu ainda à observação participante, uma vez que é brincante no Pássaro Junino Tucano e nas Pastorinhas Filhas de Sion, ambos sob a coordenação de Oliveira. Finalmente, houve um registro da conversa durante o tratamento do acervo, que consistiu na higienização, acondicionamento e tentativa de lidar com agentes biológicos, como se verá mais adiante, mas também na produção de imagens digitais das fontes. Essa gravação captou ainda diversos momentos em que a mestra cantou trechos do repertório ao se deparar com os títulos das composições, já que esta não lê musicografia. Embora seja raro, o contato com detentores de acervos sempre é muito esclarecedor para a compreensão de sua constituição, usos das fontes e das práticas musicais nas quais elas foram empregadas.

O trabalho tem como referenciais teóricos as taxonomias do patrimônio musical, por Antonio Ezquerro Esteban (2016) e das fontes para o estudo da música, por Pedro José Gómez González e colaboradores. Segundo Ezquerro Esteban, o patrimônio musical poderia ser analisado a partir de quatro vieses: um (1) propriamente musical, que envolve as práticas, sendo, portanto, efêmero; (2) um espacial, que se refere aos espaços onde ocorrem as práticas; (3) o documental, que abrange um amplo rol de documentos, para muito além dos musicográficos ou fonográficos; e (4) o organológico, que engloba os instrumentos musicais e outras fontes emissoras de som. Longe de serem categorias isoladas, a integração entre elas foi percebida inclusive na realização do trabalho de campo que deu origem a este paper: o tratamento das fontes e a produção das imagens digitais foram realizados no centro cultural gerido pela mestra Iracema, ou seja, no espaço (patrimônio espacial) onde as práticas musicais efetivamente acontecem (patrimônio propriamente musical), que também abriga instrumentos musicais (patrimônio organológico), além de documentos musicográficos (patrimônio musical documental), peças de teatro, dentre outros.

As fontes para o estudo da música podem ser as mais diversas e abrangem, em parte, o patrimônio organológico e propriamente musical, de Ezquerro Esteban, mas alcançam, sobretudo, o patrimônio documental. Neste âmbito, seria possível citar os programas de concerto, os escritos pessoais de compositores, os fonogramas e registros audiovisuais, os documentos eclesiásticos sobre música, documentos administrativos de agremiações que se dedicam à atividade musical, entrevistas, dentre muitos outros (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008).

Diferentemente de parte razoável da Europa Ocidental, onde grande parte dos acervos já passou por processos de recolha, sistematização, tratamento e catalogação, no

Brasil, Paulo Castagna (2016) apontou a necessidade de avanço no aspecto mais técnico do tratamento – mas também da salvaguarda dos acervos, em sentido mais amplo e até político – para o desenvolvimento da Musicologia. A julgar pelo que foi apontado neste trabalho, do limiar entre a Musicologia histórica e a Etnomusicologia, o trabalho mais "rudimentar" em acervos carrega consigo o potencial de desenvolvimento para ambas.

O desenvolvimento de recursos técnicos e tecnológicos para o tratamento de acervos, que também se desenvolve a partir da pesquisa, é um ponto a ser destacado, já que os invólucros utilizados no acondicionamento das fontes da mestra Iracema foram desenvolvidos pelo segundo autor (DUARTE, 2018) e os demais recursos tecnológicos empregados no trabalho, trazidos a campo por meio do Laboratório de Documentação Musical da Universidade Federal do Pará (DoMus/UFPA), à época sob sua coordenação.

No trabalho será apresentada uma breve biografia de Iracema Oliveira e sua relação com a cultura popular do Pará, a fim de situar o contexto da produção do arquivo familiar. Sintetizar a organização formal do trabalho, o que terá em cada tópico. Em seguida, passa-se à descrição do próprio acervo, para, então, passar-se ao seu tratamento.

1. A mestra Iracema e a cultura popular paraense

Iracema Oliveira é uma Mestra de cultura popular que nasceu em Belém, capital do Estado do Pará, no ano de 1937. Com uma vida dedicada à cultura popular, Iracema começou a participar de grupos de teatro popular aos sete anos de idade, onde cantava, dançava e encenava, incentivada pelo pai, músico, compositor e escritor autodidata Francisco Avelino de Oliveira. O engajamento de Iracema no Teatro Popular tem uma grande influência familiar, além de seu pai Francisco Oliveira, escritor e compositor de peças teatrais e músicas de grupos juninos. Sua mãe também foi brincante de grupos de pastorinhas, e seu padrinho, Orlando Bassú, que foi guardião do primeiro grupo de Pássaro de que Iracema participou. Neste sentido, Iracema construiu uma longa trajetória artística na cidade de Belém do Pará, com raízes bem fincadas na cultura popular local.

Em entrevista, Iracema relatou que iniciou como “porta-pássaro” do cordão de bicho Cigarra-Pintada, no bairro do Telégrafo, onde reside até hoje, “O Cigarra-Pintada era do meu padrinho, Orlando Bassú” (OLIVEIRA, 2017, p. 81). Porta-pássaro é uma personagem do Pássaro Junino representado por uma criança trajada com roupa em alusão à ave que dá nome ao grupo. No mesmo período inicial de sua carreira, a Mestra começou a participar do grupo

de Pastorinha do Colégio São Vicente de Paulo, das religiosas vicentinas, em Belém, onde passou a estudar após a morte de sua mãe, em meados de 1940. Aos quinze anos de idade, Iracema passou em um teste na Rádio Clube, para integrar o *casting* de rádioatrizes, um sonho de artista que cultivava desde mais nova. Assim, Iracema não somente conseguiu seu espaço na rádio, como construiu uma trajetória artística atravessada pelo cinema, rádio, televisão, teatro e música. Considerada “rainha do rádio” desde 1970, a Mestra ainda realiza trabalhos na rádio, porém de forma não obrigatória e sem fins lucrativos.

Quando trabalhou como rádioatriz na Rádio Marajoara, Iracema também realizou apresentações musicais, como cantora, principalmente do ritmo baião – ritmo musical popular nas rádios de Belém na década de 1950 –, chegando a ser considerada a “princesinha do baião” nesse período (OLIVEIRA, 2022). Era comum entre as décadas de 1950 a 1960 as rádioatrizes e radioatores realizarem apresentações como cantores da rádio, ganhando grande prestígio por isso. Nesses casos podiam receber coroações de rainhas do rádio ou títulos, como é o caso da Mestra Iracema. Os títulos de rainha e princesa do rádio, melhor cantor, melhor instrumentista, melhor locutor, melhor rádioatriz, dentre outros, serviam para promover o reconhecimento público destes profissionais e, também, estimular a busca pelo estrelato em escala nacional (COSTA, 2015, p. 75). O título de mestra da cultura popular lhe foi outorgado pelo Ministério da Cultura.

Atualmente, com 85 anos de idade, Iracema coordena três grupos de cultura popular, o Pássaro Junino Tucano, as Pastorinha Filhas de Sion – que são duas práticas de “teatro musicado”, e o grupo parafolclórico de dança Frutos do Pará. Todos os grupos acontecem no Ponto de Cultura “Heranças do Velho Chico” que também já foi residência da Mestra Iracema, hoje, além de Ponto de Cultura, é uma associação cultural e museu do Pássaro Junino Tucano. Encontram-se para ensaiar pessoas da comunidade que circulam por ali, como se fossem da própria família daquela senhora. Iracema conhece cada um. Como guardiã do Pássaro Tucano e coordenadora da Pastorinha e do Grupo Parafolclórico de dança Frutos do Pará, a Mestra encarrega-se de diversas etapas preparatórias e constituintes dos espetáculos, desde os ensaios, com a direção da peça e das músicas até a confecção de roupas e acessórios usados pelos brincantes dos grupos.

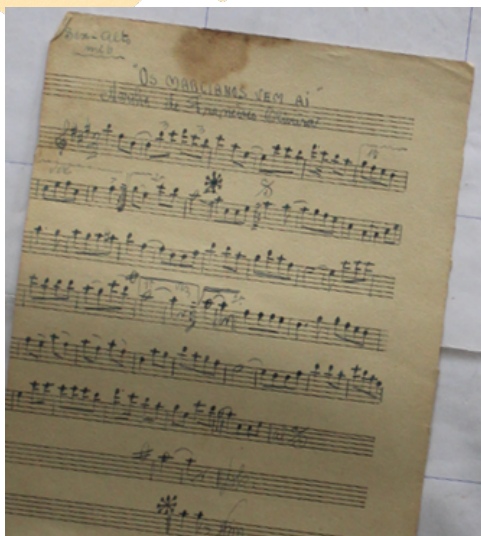
2. Um arquivo paraense

O arquivo familiar de Iracema Oliveira é, conforme já foi comentado, amplo e multifacetado. Para além de documentos musicográficos, peças de teatro musicado – Pássaro Junino e Pastorinhas –, figurinos, objetos religiosos de matriz africana, cartazes, instrumentos musicais, fotografias, dentre outros conservam a memória de práticas musicais amazônidas, especialmente significativas na cidade de Belém do Pará. No que diz respeito especificamente aos documentos musicográficos, integram o acervo partes instrumentais e vocais avulsas, todas manuscritas, produzidas ao longo do século XX. Dentre as partes instrumentais, foram localizados os seguintes instrumentos: Trompete / Piston, Violino, instrumento de teclado em duas claves – pela escrita musical, possivelmente piano – “Tenôr” – saxhorn ou saxofone – Saxofone alto em mi bemol, possíveis transcrições de melodias vocais sem indicação de texto, “C. Basso” – aparentemente, contrabaixo de cordas, dentre outras sem qualquer indicação. Há ainda partes de tessitura permanentemente agudas, sugestivas de escrita para flauta, mas que não têm indicação do instrumento.

Marchas, Sambas, Fox-trots, Fox-canção, Frevo, Baião e outros estilos musicais constantes das fontes, marchas e aberturas instrumentais, solos vocais e passagens a coro, bailados e outros elementos certamente garantiam às apresentações diversidade e interesse musical.

O processo de produção dessas partes envolveu a composição musical, muitas delas pelo mestre Francisco Oliveira, pai de Iracema, mas também a transcrição em notação musical por músicos da região e a produção de arranjos ou instrumentações desse repertório. A etapa do registro musicográfico do repertório ficou a cargo de músicos atuantes no meio "erudito" belenense, a exemplo do instrumentista de sopros e compositor Marcos Quintino Drago, o "Mestre Drago", que atuou em muitas instituições paraenses dedicadas à música, tais como a Orquestra da Universidade Federal do Pará, Orquestra Paraense, tendo sido também ele compositor de música de Pássaros e Pastorinhas, além de valsas e maxixes, e copista de música em rádios locais. Na conversa com a mestra Iracema Oliveira, vieram à tona ainda outros nomes de copistas de música, alguns dos quais, ligados ao Conservatório Carlos Gomes, que é uma referência no ensino de música "erudita" no estado do Pará. Um exemplo de composição de Francisco Oliveira é a marcha *Os Marcianos vem aí [sic]* (Ex. 1).

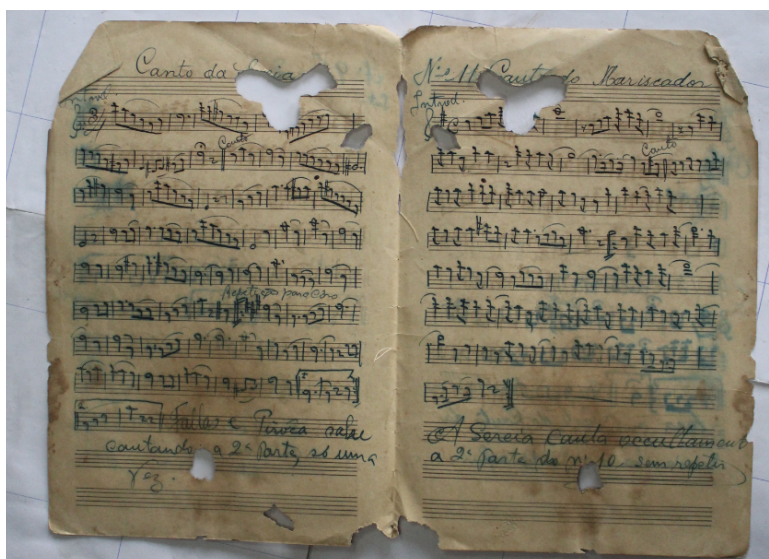
Exemplo 1 – Parte instrumental de *Os marcianos vem aí.*



Fonte: OLIVEIRA, [19--].

A datação do conjunto documental é dificultada pela ausência de datas nas partes, mas o uso de tinta de base metálica em algumas partes possivelmente mais antigas aliado às convenções de escrita – posição das hastes das notas –, levaria a supor se tratarem de cópias da década de 1930 ou anteriores (Ex. 2). Já o termo final da temporalidade das cópias se aproxima do ano 2000. A maior quantidade de documentos parece ser, no entanto, da década de 1940.

Exemplo 2 – Cópia que parece integrar um grupo produzido em 1937. Note-se a presença anterior de agentes biológicos que atacaram o documento.

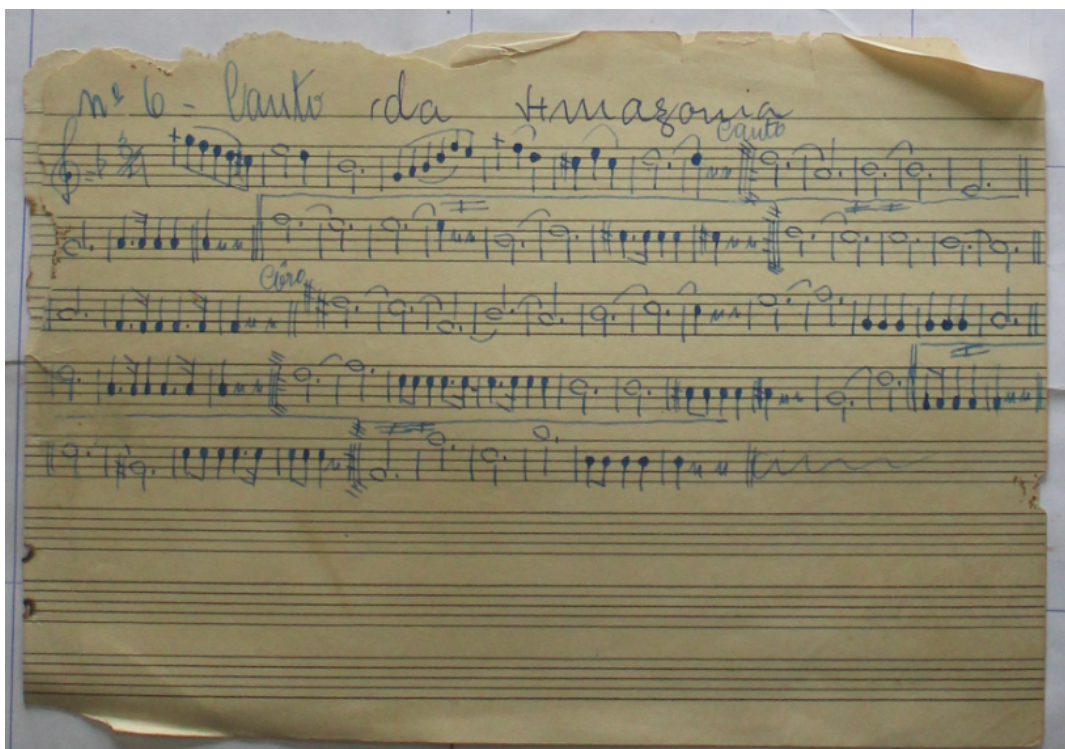


Fonte: CANTO DA [SEREIA], [1937?].

Durante a produção das imagens digitais foi possível identificar de maneira sumária a existência de alguns conjuntos de cópias, em razão das características dos papéis e tintas empregados e da caligrafia dos copistas. Quanto à delimitação em obras, a dificuldade reside no fato de existirem muitas unidades internas em cada manifestação – pequenas árias, duetos etc. Algumas partes trazem, entretanto, elementos que colaboram com a tentativa de sua organização formal, tais como a indicação da sequência das unidades. Do ponto de vista formal, as fontes mais bem organizadas são a de *O Periquito*, composta em 1947 por Joventino Ponce de Leão, e *O Rouxinol*, de 1984, com música de Lourival Souza. Ambas estão apresentadas em forma de caderno de parte instrumental e possuem até mesmo capas.

Finalmente, a presença de várias mãos interagindo com as cópias dá a noção da complexa rede de agentes envolvidos na transcrição, ensaios, montagem cênica e apresentação das obras de uma prática musical profundamente conectada com a identidade cultural amazônica (Ex. 3).

Exemplo 3 – Parte instrumental cujo título da obra remete à identidade local.



Fonte: CANTO DA AMAZÔNIA, [19--].

3. Um acervo em risco de perecimento

A percepção da necessidade de tratamento do acervo surgiu do projeto de mestrado da primeira autora junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Embora sua pesquisa esteja centrada em aspectos biográficos, das sociabilidades e agenciamentos em torno da mestra Iracema Oliveira, a constatação da existência de um acervo documental despertou a pesquisadora para o risco de perecimento de manuscritos musicais únicos.

A partir dessa percepção, foi realizado o contato com o DoMus/UFPA, e seu coordenador transportou os equipamentos para o espaço cultural gerido pela mestra. Foram levadas caixas em papel cartão triplex de alta gramatura e tamanho maior que A4 para o acondicionamento de primeiro nível, sendo que os níveis internos receberam papéis *offset* (DUARTE, 2018) para a separação de grupos e conjuntos, níveis de organização propostos por Castagna (2004) para a música religiosa, mas perfeitamente adaptáveis a outros repertórios.

Em campo, a atividade de organização das partes instrumentais foi dificultada pelo tempo escasso para tal atividade, de modo que, em uma eventual fase futura de produção de inventário, se deverá voltar a esse ponto e revisar as decisões tomadas. Ajudará na tomada de decisões de organização e criação de instrumentos de pesquisa as imagens digitais de todos os documentos musicográficos apresentados pela mestra. A digitalização foi realizada com o uso de câmera DSLR Canon Rebel T100 presa a um suporte metálico que permitiu a produção das imagens de maneira paralela aos documentos. Para facilitar acesso à câmera e evitar tremores, o foco das imagens foi feito por espelhamento do visor da câmera em telefone celular. Graças a este sistema de espelhamento também foi possível disparar as fotos sem precisar do botão físico de disparo. O sistema diminuiu consideravelmente o número de fotos desfocadas se comparado ao uso de câmeras compactas na produção das imagens. Ademais, o uso de um jogo de pequenos *ring lights* que podem ser presos à mesa e de um *ring light* maior, preso ao suporte colaborou para a qualidade dos resultados.

O fato de a mestra conhecer o repertório possibilitou que esta cantasse melodias dos títulos que conhecia, o que foi registrado em áudio pela primeira autora na medida em que o trabalho se desenvolvia. Embora não seja algo inédito no tratamento de acervos, a presença de custodiadores que conhecem o conteúdo e os usos das fontes, bem como o contexto de sua

produção e se disponham a compartilhar tais conhecimentos tornam o estudo do conjunto documental muito mais aprofundado. Na via oposta, a conversa do segundo autor com a mestra sobre o acervo ampliou os dados revelados até então pelas entrevistas realizadas pela primeira autora, por emergirem questões inéditas. Nessa via de mão dupla, as pesquisas foram certamente beneficiadas.

Quanto ao acondicionamento das fontes no início da pesquisa, estas se encontravam em pastas com elástico de tamanho A4. Uma vez que papéis pautados mais antigos excedem muitas vezes tal tamanho, muitos documentos estavam dobrados ou com as laterais amassadas. O novo acondicionamento em caixas de papel cartão veio a colaborar, portanto, com a conservação preventiva. Quanto à higienização, a maior parte dos musicográficos das pastas não demandou grandes cuidados, sendo então utilizada pontualmente uma trincha de cerdas sintéticas.

O que os autores do trabalho, nem a mestra Iracema poderiam supor era que, ao apresentar os documentos referentes à parte teatral das manifestações culturais fosse descoberta, no armário onde tais documentos estavam acondicionados, uma infestação por cupins, que já haviam destruído parte do acervo (Fig. 1). A mestra optou por queimar tais documentos infestados, o que foi dificultado pela umidade que atingia o mesmo. Embora a face externa do móvel não indicasse qualquer presença dos agentes biológicos, a mestra concluiu que uma recente infiltração que o atingiu favoreceu o ambiente para seu desenvolvimento.

Assim, o segundo autor ajudou a mestra na incineração dos agentes biológicos visíveis e sugeriu a substituição do móvel por uma estante de alumínio com pintura esmaltada. Como retribuição à colaboradora da pesquisa, foi doada pelo segundo autor uma estante neste padrão para que os documentos fossem acondicionados.

Uma parte do acervo que parecia ainda sobreviver ao total perecimento foi parcialmente higienizada, dentro das possibilidades daquele momento, separada e encaminhada ao orientador da primeira autora para que este procedesse ao tratamento dos documentos junto a órgãos especializados da UFPA. Acredita-se que, em razão da umidade que atingiu o papel, o meio mais eficiente para o controle imediato dos agentes biológicos vivos seja a desinfestação por anóxia sem congelamento. Existe, entretanto, o risco de desenvolvimento de fungos anaeróbios ou mesmo aeróbios durante parte do processo, sendo, portanto, mais indicado o tratamento por especialistas.

Figura 1 – Situação de parte do acervo cênico após a infestação por agentes bibliófagos.



Fonte: Fotografia dos autores.

Finalmente, registre-se que, além dos invólucros para o acondicionamento dos documentos musicográficos e a estante para a proteção em relação a eventuais agentes biológicos, a devolução à colaboradora, mestra Iracema Oliveira, ocorreu ainda com a entrega de um *pen drive* que contém cópias de todas as imagens digitais dos documentos musicográficos.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar, em resposta aos problemas que lhe deram ensejo, tratar-se, o acervo em questão, de um arquivo familiar que reúne composições musicais do pai de Iracema Oliveira, além de textos de caráter cênico de autoria da própria mestra. Os documentos musicográficos se apresentam em partes instrumentais avulsas e remetem a práticas musicais que caíram gradativamente em desuso nas manifestações locais de Pastorinhas e Pássaro Junino, especialmente do acompanhamento de um pequeno grupo de instrumentos de sopro. Do ponto de vista do repertório musical, o arquivo reflete práticas essencialmente locais, que dialogam com a memória coletiva belenense, razão pela qual sua salvaguarda se torna tão relevante e emergencial.

O acondicionamento e conservação dos documentos em pastas com elásticos causavam danos moderados nos documentos, mas a súbita infestação de parte do arquivo por cupins conduziu à necessidade de decisões rápidas e, quiçá, heterodoxas, mas que visaram

diminuir os riscos aos demais documentos presentes no espaço, bem como para figurinos e outros objetos, inclusive de culto religioso. As contrapartidas dos pesquisadores foram, portanto, a doação das caixas de papel cartão triplex com outros níveis de proteção internos, além da higienização de parte dos documentos, a doação de uma estante metálica e de um pen drive contendo as cópias de todas as fotografias das fontes. Longe de um trabalho exaustivo, este foi apenas um primeiro passo, que deverá prosseguir com o tratamento e estudo das fontes de caráter cênico, além da produção de instrumentos de pesquisa.

Referências

CANTO DA AMAZÔNIA; parte instrumental não identificada. [Belém]: [sem informações de copista], [19--]. Partitura manuscrita. 1 f.

CANTO DA [SEREIA]; parte instrumental não identificada. [Belém]: [sem informações de copista], [1937?]. Partitura manuscrita. 4 p.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da musicologia. In: ROCHA, E. e ZILLE, J. A. B. (org.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana-MG. *Anais...* Mariana: CCA/UNI-BH; SECMG; Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 79-104. Disponível em: <https://archive.org/details/NiveisDeOrganizacaoNaMusicaReligiosaCatolicaDosSeculosXviiiEXix>. Acesso em 2 jul. 2023.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Cidade dos Sonoros e dos Cantores: estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

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

DUARTE, F. L. S. Uma experiência de pesquisa em Alcântara - MA: vivenciando a cidade e suas práticas musicais de função religiosa ao tempo da festa de São Benedito. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6, 2019, Belém. *Anais...* Belém: Ed.UFPA, 2019. p. 16-30.

EZQUERRO ESTEBAN, A. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. (org.). *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

MAUÉS, Marton. Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 14, p. 37-41, 2010.

OLIVEIRA, Francisco de. *Os marcianos vem aí*: marcha; parte instrumental não identificada. [Belém]: [sem informações de copista], [19--]. Partitura manuscrita. 1 f.

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

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA, 26 fev. 2022. Formato de áudio. 20'07". Não publicada.