

## INTRODUÇÃO

O Brasil é um país com diversidade cultural tão abrangente que a mesma se configura como característica nacional. Nesse conjunto diverso de manifestações culturais destacam-se aquelas que congregam elementos musicais, coreográficos e dramáticos como: o Caboclinho, o Catopé, a Cavalhada, a Congada, Cordão de Pássaros, o Bumba-meu-boi e outras. Dentre estas manifestações, o Bumba-meu-boi<sup>1</sup> é representativo por ser encontrado de norte a sul do país, a exemplo do Bumba-meu-boi do Maranhão, Boi-bumbá do Pará e Amazonas, Boi Surubim de Natal, Boi de Reis da Bahia, Reis de Boi do Espírito Santo, Boi da Manta de Minas Gerais e Boi de Mamão de Santa Catarina entre outros.

De acordo com as pesquisas de Vicente Salles (1994), o Bumba-meu-boi teria vindo do Nordeste para a Região Amazônica, configurando-se como um folguedo de escravos e gente de ínfima categoria. Para o autor, o Boi-bumbá seria uma variação do Bumba-meu-boi nordestino, embora sua procedência não seja confirmada por nenhum documento ou estudo. A hipótese de Salles baseia-se na similaridade entre o folguedo das duas regiões apresentando um boi, que morre e ressuscita como personagem principal no desenrolar do enredo. Dentre as características do Boi-Bumbá da Região Amazônica notamos as seguintes: período de apresentação no mês de junho; personagens principais como o Nego Chico, Catirina, Cazumbá, Mãe Guimá, Amo, entre outros; acompanhamento musical constituído somente por instrumentos de percussão como as barricas, os ganzás, as tabuinhas, o surdo e o pandeiro e repertório musical formado basicamente pelas toadas.

Nos estudos realizados sobre o Bumba-meu-boi alguns termos foram sendo elaborados na tentativa de definir a manifestação, tais como: a dança dramática (Mário de Andrade, 1982), o folguedo popular (Rossini Tavares de Lima, 1968), a farsa (Edison Carneiro, 1968) e o auto popular (Bruno de Menezes, 1972). Junto às definições citadas,

---

<sup>1</sup> O termo Bumba-meu-boi será utilizado de maneira genérica ao nos referirmos à manifestação no Brasil. O termo Boi-bumbá será utilizado quando nos referirmos à manifestação na região amazônica.

também encontramos as designações dadas pelos participantes do Bumba-meu-boi, a exemplo do termo “brincadeira” utilizada pelos grupos em Belém.

No presente estudo, o Boi-bumbá em Belém é compreendido como uma manifestação de tradição popular, pois corresponde a uma prática secular realizada por pessoas provenientes dos estratos sociais populares. Embora seja uma prática tradicional, o Boi-bumbá, representado através das atividades dos grupos, não tem merecido uma divulgação mais ampla por parte da mídia local, fazendo com que seja desconhecida por grande parte da população da cidade. O público que acompanha os grupos é formado majoritariamente por pessoas da própria comunidade onde eles estão inseridos, fazendo do Boi-bumbá uma manifestação ainda apreciada pelas mesmas pessoas que a realizam direta e indiretamente.

No presente trabalho, consideramos o Boi-bumbá como uma prática cultural que é permeada por atitudes, crenças, comportamentos e formas de sociabilidade que são construídas socialmente. As mudanças e transformações que ocorrem na sociedade atingem diretamente a prática dos grupos, tornando o Boi-bumbá parte deste processo dinâmico, pois está inserido no cotidiano dos brincantes.

Para melhor compreensão da prática do Boi-bumbá em Belém, utilizamos trabalhos de referência que nos auxiliaram a conhecer as atividades dos grupos em tempos de outrora. Vicente Salles (2005) realizou uma pesquisa histórica através do levantamento de documentos a partir do século XVII sobre a presença do negro no estado do Pará, com objetivo de mostrar quais as contribuições dadas por estas pessoas no processo de formação da sociedade paraense. No seu estudo, Salles aponta a manifestação do Boi-bumbá como umas dessas contribuições ao considerá-la como um “folgado de escravos”. O levantamento histórico feito pelo pesquisador nos ajuda a conhecer parte da trajetória dos grupos de Boi-bumbá em Belém, desde suas primeiras notícias no século XIX. Outro estudo referencial com

informações mais detalhadas sobre a estrutura do Boi-bumbá foi aquele realizado por Bruno de Menezes, “Boi-bumbá: auto-popular” (1972)<sup>2</sup>, que ao apresentar análise do enredo e dos personagens descreveu o que seria para ele um “autêntico” Boi-bumbá. Ao fazer a descrição do “auto” Menezes também destaca algumas das modificações incorporadas na apresentação que foram ocasionadas pelo confinamento dos grupos a determinados locais.

Juntamente a tais estudos, a literatura sobre o Boi-bumbá em Belém consta de outras obras complementares, a exemplo das melodias coletadas por Mário de Andrade quando da sua visita à cidade em 1929, que foram publicadas posteriormente em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982) e *As Melodias do Boi e outras peças* (1987). Como resultado da primeira visita de Mário de Andrade à Belém chega à cidade a Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) em 1938 (Centro Cultural São Paulo, 2000), que fez um vasto registro material em filmes, fotografias, gravações, entrevistas e anotações de campo sobre o grupo Boi-bumbá Pai do Campo.

Também encontramos nesta literatura, o material produzido através de iniciativas governamentais, como o *Cancioneiro Junino* publicado em 1984 pela Secretaria Municipal de Educação. Em 1986, a mesma instituição reuniu a transcrição das músicas e textos encenados pelos grupos de Boi-bumbá, Cordões de Pássaro ou Bicho e Pássaros Juninos<sup>3</sup> de Belém e ilhas adjacentes, que foram publicados em brochuras chamados de *Cadernos de Cultura*. Somente em 1990 foi realizada a primeira gravação de parte do repertório de alguns grupos de Boi-bumbá, Pássaros Juninos e Cordões de Pássaro ou Bicho através da Secretaria de Educação do Estado do Pará que lançou o LP *Folgedos Populares*

---

<sup>2</sup> A primeira edição do livro foi em 1968 e neste trabalho utilizamos a segunda edição de 1972.

<sup>3</sup> O Cordão de Pássaro ou Bicho e Pássaro Junino são manifestações que consistem em uma encenação cujo tema central é a morte e ressurreição de um pássaro ou outro animal que pertence ao protagonista da história. O animal é perseguido por um caçador que o mata ou o fere sendo ressuscitado ou curado por uma fada ou pajé. Os personagens são formados por nobres como marqueses, princesas e príncipes, pela fada, pelo caçador, pelo pajé e pelos matutos. Apresenta acompanhamento musical executado por uma pequena banda com clarinete, trompete, saxofone, caixa e surdo, sendo seu repertório constituído por marchas, valsas e toadas articuladas com os diálogos entre os personagens. Os Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros ou Bichos se apresentam durante o mês de junho, juntamente com os grupos de Bois-bumbás e Quadrilhas Roceiras.

do Pará. O projeto mais recente aconteceu em 2002, quando foram gravadas nos estúdios da Rádio Cultura do Pará – FUNTELPA, as toadas de cerca de vinte grupos de bois-bumbás de Belém e do município de São Caetano de Odivelas resultando no CD *Belém dos Bumbás*. Observamos uma produção significativa na formação de um acervo sobre o Boi-bumbá, embora com um objetivo mais de registro do que análise e discussão sobre esta prática.

Ao iniciar esta pesquisa já apresentávamos alguma experiência com a prática do Boi-bumbá iniciada ainda na graduação com o grupo de Boi-bumbá Alvorada da Hortinha. A convivência com este grupo resultou na monografia de graduação o que estimulou nosso interesse em aprofundar o estudo sobre a manifestação e conhecer as atividades dos demais grupos. Esta intenção foi concretizada quando da participação como jurada no “Concurso de Bois-bumbás da Tradição - Emílio Paixão” promovido pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) no ano 2000. A partir deste evento iniciamos um processo de reflexão sobre a manutenção do Boi-bumbá como prática tradicional. No ano de 2002 participamos de do projeto “Sementes da Arte” promovido pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), parte do qual foi dedicada à manifestação do Boi-bumbá. Na ocasião foram apresentadas comunicações e falas de pessoas que o estudavam, finalizando-se com um “recital de toadas”, onde cada grupo apresentou algumas daquelas que constavam no seu repertório.

Ainda em 2002 participamos do júri no concurso de Bois-bumbás do Projeto “Paixão do Boi Festa da Gente” promovido pela Secretaria Estadual de Cultura (SECULT). Até aquele momento algumas questões estavam começando a ser formuladas com o objetivo de compreender o processo de mudança e continuidade na apresentação do Boi-bumbá, visto que as que assistimos até ali apresentavam elementos musicais, visuais e coreográficos que se diferenciavam daquelas apontadas na literatura existente sobre a manifestação. No intuito de entender o que diferenciava as apresentações mostradas pelos grupos com o que era descrito na literatura, decidimos realizar uma pesquisa neste sentido e escolhemos o grupo de Boi-

bumbá Flor do Guamá, que mostrou uma apresentação diferente dos demais. O grupo nos chamou atenção pela exuberância de seus figurinos, a animação dos brincantes e principalmente, a execução do seu repertório musical.

No ano de 2003 e 2004 passamos a acompanhar os ensaios do grupo, assistir às suas apresentações durante a Quadra Junina e participarmos dos eventos realizados pelo mesmo após o mês de junho. Neste período realizamos gravações de parte do repertório, filmagens dos ensaios e entrevistas com o coordenador, o compositor e o artesão do grupo. A escolha que fizemos em entrevistar tais pessoas, embora nem todas estas falas estejam presentes neste estudo, foi em virtude da posição privilegiada que elas ocupavam e das informações mais precisas que poderiam nos dar sobre sua prática. Admitimos que tal escolha ainda se mostrou bastante ortodoxa em relação à atual prática etnográfica que vem sendo desenvolvida na área da Etnomusicologia, e que oportuniza a presença de várias perspectivas apresentadas na pesquisa.

Apresentar os pontos de vista dos brincantes em um trabalho, com todas as suas variantes e divergências, é sempre enriquecedor. Não houve, no entanto condições de neste trabalho incluir tal metodologia. Um estudo que atenda a um objetivo mais baseado no diálogo entre as várias vozes e na análise das mesmas demanda um tempo maior de pesquisa e embasamento teórico e metodológico mais aprofundado. Mas, apesar das dificuldades e limitações conseguimos realizar esta pesquisa, pois nossa intenção primordial foi contribuir para a literatura sobre as manifestações populares paraenses, a partir de uma atualização de estudos sobre o Boi-bumbá em Belém.

Nos últimos anos encontramos um número significativo de pesquisas sobre o Bumba-meu-boi do Maranhão, tendo como trabalhos mais recentes, os de Maria Michol de Carvalho (1995), André Curiatti Bueno (1999), Luciana Gonçalves Carvalho (2005) e do Boi-bumbá de Parintins, a exemplo dos trabalhos de Sérgio Gil Braga (2002) e Andreas Valentim

(2005). Tais trabalhos demonstram o interesse crescente que os Bois dos respectivos estados têm despertado nos últimos anos, sendo estimulados pelo processo de “espetacularização” que tem acompanhado os grupos destes locais. Supomos que o destaque dado aos Bois do Maranhão e Parintins tenha desviado o interesse na realização de pesquisas sobre o Boi-bumbá no Pará, falta verificada na própria produção acadêmica o que resulta também na falta de divulgação da manifestação no meio e entre os grupos de pesquisadores. A realização desta pesquisa tem também o objetivo de promover um diálogo entre o meio acadêmico, os grupos de Boi-bumbá e os órgãos públicos de Belém, além de divulgar e fomentar novas pesquisas sobre esta prática.

Para divulgar e manter as atividades dos grupos de Boi-bumbá, os órgãos governamentais também tiveram papel importante ao promoverem ações como: a abertura de novos espaços de apresentação, realização de eventos e concursos, elaboração de projetos com publicação das toadas e comédias e gravação de discos, possibilitando ganhos simbólicos e financeiros para os grupos. Estas ações tiveram um efeito de regulamentar e estabelecer algumas modificações efetivadas nas apresentações dos grupos. As iniciativas governamentais têm tido sua importância na divulgação do Boi-bumbá, embora elas não sejam suficientes de acordo com a opinião dos brincantes. Estas medidas ainda têm uma característica paternalista no sentido de promoverem uma dependência dos grupos aos órgãos governamentais, o que fica evidenciado na falta de diálogo entre estes dois segmentos e na falta de elaboração de políticas públicas que contemplem as manifestações culturais populares da cidade.

A partir das experiências vivenciadas e informações coletadas no período pré-exploratório da pesquisa, repensamos o processo de manutenção da tradição do Boi-bumbá a partir das atividades do grupo Flor do Guamá. No intuito de “melhorar” suas apresentações, o grupo tem tentado realizar uma “inovação da tradição” utilizando elementos “modernos” encontrados na cultura da mídia com objetivo de conquistar a preferência do público.

Acompanhando-o nos anos de 2003 e 2004, notamos que as “inovações” eram apresentadas de acordo com os locais e eventos onde atuava. De que maneira, o grupo realiza a utilização de elementos “modernizantes” em determinados locais e eventos coloca-se como a questão principal deste estudo. Para entendermos esta utilização, descrevemos o processo de preparação da apresentação do grupo, que é direcionada para um determinado espaço e evento. Esta preparação vai estar articulada com o tema da inovação e manutenção da tradição do Boi-bumbá presente nas falas dos participantes do grupo Flor do Guamá, que vai acrescentar ou adaptar elementos musicais, coreográficos e visuais na sua apresentação.

Chamamos a atenção para o termo “apresentação” que optamos por utilizar neste estudo. O termo apresentação foi escolhido, pois nos detivemos somente na pesquisa sobre as atividades realizadas pelo grupo para a Quadra Junina, no período em que se apresentam em vários eventos espalhados pela cidade. Não foi possível realizar uma análise mais detalhada e ampla sobre as demais atividades do grupo e até mesmo sobre o processo de transmissão dos saberes da prática do Boi-bumbá. Tal estudo considerou a análise da apresentação como um todo, visto as várias modalidades artísticas envolvidas na manifestação. Sobre a prática musical do grupo, nos detivemos mais na descrição dos elementos que os brincantes apontaram como “inovadores”, sendo analisados juntamente com as falas e o contexto em que eles se inserem.

As pesquisas realizadas por Vicente Salles nos fornecem dados sobre os grupos de Boi-bumbá fazendo um balizamento histórico, embora não nos forneça mais detalhes sobre a apresentação em si. Neste sentido, o trabalho de Bruno de Menezes é mais detalhado e já indica as modificações que vinham sendo realizadas naquele momento. Isto representou na época, um certo avanço nos estudos, embora o autor não tenha feito uma abordagem mais voltada para o processo de construção da apresentação. Quanto ao repertório musical, Bruno de Menezes já aponta os gêneros musicais em moda utilizados pelos grupos na década de

1950, como a rumba, maxixe, samba e mambo, mas sem detalhar o uso dos mesmos nas transcrições que fez ao final do texto. No presente trabalho, as transcrições do acompanhamento instrumental serão utilizadas para mostrar quais os elementos rítmicos apontados pelo grupo Flor do Guamá que caracterizam sua execução musical “inovadora” diferenciando-os dos demais grupos de Bois-bumbás em Belém.

A realização de um estudo sobre as execuções musicais recentes que aponta para práticas realizadas no passado nos forçou a procurar referências nos estudos do historiador Roger Chartier (1990), ao apontar, como objeto de estudos da história, as práticas sociais dos grupos, seus modos de apropriação de elementos culturais e representação simbólica. Sobre o processo de preparação da apresentação recorreremos ao estudo de Martin Stokes (1997), que revela a importância da música como provedora de identidades geograficamente localizadas, onde grupos demarcam suas diferenças frente aos demais, tornando evidentes tais marcadores na sua “performance”. A preocupação com a manutenção da tradição por parte dos grupos aliada a uma necessidade de incorporar elementos de uma cultura veiculada pelos meios de comunicação requer que os estudos sejam orientados de tal forma que incluam uma reflexão sobre a situação econômica, social e cultural e sobre o modo como a identidade e a cultura da mídia aparecem na sociedade moderna. Para tal discussão utilizaremos os estudos de Douglas Kellner (2001) sobre a leitura e uso dos textos da mídia pelos participantes dos grupos, utilizados como recurso para formação ou fortalecimento de uma identidade. Para a abordagem deste processo, Kellner propõe uma “teoria social multiperspectívica” e “estudos culturais da mídia” com objetivo de analisar determinados fenômenos à luz de várias teorias.

Este estudo está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo será feito um levantamento dos primeiros relatos e documentos sobre o Boi-bumbá em Belém para entendermos como eram constituídos os grupos, quais pessoas participavam e onde se

apresentavam, procurando entender o Boi-bumbá como uma prática cultural situada no tempo e no espaço. No segundo capítulo serão apresentados os espaços de apresentação que têm sido utilizados pelos grupos de Boi-bumbá, como eles foram constituídos, quais suas características e como se dá a apresentação nos mesmos tendo como material de análise as apresentações realizadas no ano de 2003 e 2004. No terceiro capítulo será apresentada uma etnografia sobre o grupo de Boi-bumbá Flor do Guamá, a partir da pesquisa de campo, na qual apresentaremos como ocorre o processo de preparação da execução musical, quais as modificações realizadas e como são articuladas com cada espaço e evento de apresentação. No quarto e último capítulo será discutido o processo de “espetacularização” do Boi-bumbá em Belém associado a projetos governamentais de entretenimento e turismo. A articulação realizada pelos brincantes entre um discurso de manutenção da tradição e a busca pela sua “modernização” será o tema que permeará a análise dos discursos do governo e dos grupos.

## **Capítulo 1 – O BOI-BUMBÁ NO PARÁ**

Nesta primeira parte apresentaremos os relatos e documentos escritos sobre a manifestação do Boi-bumbá no Pará a partir de meados do século XIX. Alguns desses documentos que serão mencionados não tratam do Boi-bumbá especificamente, embora estejam relacionados com a manifestação. Tais documentos nos fornecem alguns dados que possibilitam uma visão, mesmo que parcial, de como estava estruturada a sociedade paraense naquele momento e como os grupos de Boi-bumbá eram vistos naquele contexto. No início do século XX, a sociedade paraense passou por mudanças econômicas e culturais estabelecendo algumas modificações na estrutura de apresentação do Boi-bumbá. Em decorrência de um novo contexto social e cultural que se desenvolvia naquele momento, os grupos apresentaram algumas novidades nas suas apresentações fazendo dos espaços em que se reuniam, locais de entretenimento e lazer para a população. Juntamente às transformações apresentadas na prática do Boi-bumbá há a formação de um público espectador que terá importância significativa no processo de mudança da apresentação dos grupos no decorrer dos anos.

### **1.1 - Documentos do século XIX**

Os documentos sobre o Boi-bumbá da segunda metade do século XIX que foram levantados por nós nessa pesquisa tiveram como referências os estudos de Vicente Salles, que indicou os locais onde se encontravam tais documentos. Neste material encontramos como principal fonte de informações, matérias publicadas nos jornais da cidade em um período em que conviviam pessoas provenientes de vários estratos sociais, inclusive os escravos. Em 1822 foi apresentado um mapa populacional de Belém elaborado a partir de uma pesquisa realizada pelo Major Baena, responsável pela organização estatística da província do Grão-Pará. A pesquisa revelou um dado aproximado da população total, visto que abrangeu somente duas áreas da cidade, a Sé e a Campina.

Pretos (escravos).....	5. 719 ou 45,9%
Branco.....	5. 643 ou 45,2%
Libertos (índios, pretos e mestiços).....	1.109 ou 8,9% (Salles, 2005: 97).

O recenseamento da população belenense nas áreas pesquisadas mostra que quase metade era composta por “pretos” na condição de escravos, a outra metade por “brancos” e uma minoria por “libertos”. A população foi classificada pelo Major Baena de acordo com as características fenotípicas e posições sociais dos indivíduos, que nos revela uma tentativa de definição dos limites entre os vários estratos sociais. A delimitação entre cada estrato social estabelecida pelo Major Baena nos fornece uma amostra sobre as diferenças sociais e raciais que existiam naquele momento. Outra mostra da delimitação entre os estratos sociais eram as leis que constituíam os Códigos de Posturas estabelecendo proibições aplicadas a todos os habitantes e aquelas mais específicas para um determinado grupo social, especialmente os escravos.

Para os fins desta pesquisa optamos pela Lei. 153 de 28 de novembro de 1848, assinada pelo presidente da província do Grão-Pará, Jerônimo Francisco Coelho, pois em alguns dos seus artigos constam proibições das manifestações de caráter lúdico. Além das manifestações lúdicas, este conjunto de leis proibia algumas práticas religiosas assim como a livre circulação das pessoas pelas ruas da cidade, principalmente os escravos. A proibição da prática do Boi-bumbá estava contida implicitamente em tais artigos, a exemplo dos citados abaixo.

Art. 76. Quem fizer vozerias nas ruas ou em sua casa a horas de silêncio, incorrerá na multa de cinco mil réis, ou dois dias de prisão.

Art. 82. Os donos, ou administradores de qualquer casa de venda, não consentirão aí ajuntamento de mais de dois escravos, nem batuques, ou vozeria dêles dentro da casa, ou em frente dela. O infrator incorrerá na multa de dez mil réis ou quatro dias de prisão.

Art. 161. Fica proibido o uso de andarem pelas ruas indivíduos mascarados, tocando tambor ou outros instrumentos com o fim de anunciarem o dia em que terá algum espetáculo público. O contraventor incorrerá em multa de dez mil réis ou quatro dias de prisão. (*Coleção das leis da província do Grão Pará, Belém, 1848: 67, 68, 85*).

Os artigos não deixam dúvida que as “horas de silêncio”, ou seja, à noite, período de descanso de muitas famílias devia ser respeitado e que o barulho e as “vozerias” eram contravenções passíveis de multa ou prisão, não importando se fossem realizados nas ruas, na frente ou dentro das casas. As práticas que envolviam dança, canto e “batusques”, dentre elas o Boi-bumbá tiveram sua realização proibida, pois ocasionavam em barulho e perturbação do silêncio. Mas, o estabelecimento da lei não foi o suficiente para que tais práticas deixassem de ser realizadas, a exemplo do grupo de Boi-bumbá relatado na seguinte matéria.

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).

A presente matéria nos mostra um ato de contravenção ao Código de Posturas Municipais de 1848, pois naquele momento já era proibido por lei sair às ruas fazendo barulho nas “horas de silêncio”. O autor da matéria foi testemunha ocular da apresentação de um Boi-bumbá realizada no dia 28 de junho de 1850, na véspera de São Pedro o que confirma a ocorrência dessa manifestação no mês de festejo deste santo, na Quadra Junina<sup>1</sup>. Outro dado apresentado refere-se ao nome do “Boi”, ou seja, já havia neste período um grupo constituído possuindo denominação própria, a de Boi caiado. A participação de “moleques pretos, pardos e brancos” mostra um dado diferente das pesquisas de Vicente Salles, que aponta o Boi-bumbá como uma prática exclusiva de negros escravizados. No Boi caiado havia a

---

<sup>1</sup> Quadra Junina é o termo utilizado por Bruno de Menezes e Vicente Salles nos seus estudos para se referir ao ciclo das Festas Juninas, tendo aquela o mesmo significado desta. Neste estudo o termo Quadra Junina terá a mesma acepção dada por estes autores referindo-se ao período de realização das festas de junho que homenageiam Santo Antônio (13 de junho), São João Batista (24 de junho), São Pedro (29 de junho) e São Marçal (30 de junho). O motivo pelo qual deu-se o nome de “quadra” nós não sabemos ao certo e supomos que talvez esteja ligado aos quatro santos homenageados, mas não temos como confirmar esta suposição.

participação de pessoas provenientes de todos os segmentos sociais como aqueles apontados na pesquisa do Major Baena em 1822.

Outro dado importante revelado na matéria é sobre a quantidade espantosa de participantes no grupo, visto que “mais de 300 moleques” tomavam parte do mesmo e que se apresentaram durante toda noite pelas ruas da Cidade e da Campina<sup>2</sup>. Mas, nem tudo era festa. A violência também fazia parte da manifestação, que naquela noite resultou em “pauladas e facadas” entre os participantes e “vivas atentatórios da moral e segurança pública”. Apesar do jornal ser caracterizar como imparcial, observamos que esta imparcialidade tinha seus limites, demonstrado através do pedido feito à Polícia para que “acabasse” com o grupo, pois as brigas geradas pelos seus participantes representavam uma ameaça à segurança pública, além de ser uma prática proibida pelo próprio Código de Posturas e que devia ser coibida com os rigores da lei.

Ao lermos a matéria anterior percebemos que, apesar da lei proibir e ameaçar com multa e prisão manifestações que se utilizassem tambor produzissem vozerias e “batuques” elas não deixaram de ser praticadas. Não podemos afirmar se os participantes do Boi-bumbá continuavam a sair nas ruas por desconhecerem as leis ou simplesmente as desobedeciam em favor de seu lazer e divertimento. Nossa suposição é que estes participantes desconheciam as leis posto que dificilmente se arriscariam a pagar multa vultuosa ou passar alguns dias na prisão, mas infelizmente não temos como esclarecer tal questão.

Na tentativa de manter a ordem e coibir tais manifestações que insistiam em ser praticadas foram criadas novas leis como estratégia de coerção, a exemplo da Lei 1.028 de 05 de maio de 1880 que compunha o Código de Posturas Municipais. No capítulo intitulado “Das Bulhas e Vozerias” ficaram estabelecidas as seguintes proibições:

Art. 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.  
§ 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade,

---

<sup>2</sup> A Cidade e a Campina eram as denominações dadas a duas áreas centrais na cidade de Belém naquela época.

§ 2º. Fazer batuques ou samba.

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

Este artigo já apresenta algo mais delineado sobre as práticas consideradas como “bulhas” e produtoras de “vozerias”, a exemplo do “batuque” ou “samba”. Outro ponto importante é a referência ao uso de instrumentos musicais nestas práticas, o tambor ou carimbó<sup>3</sup>, que “perturbavam o sossego” à noite. Qualificações como “vozerias”, “gritos sem necessidade”, “atentado à moral e a segurança pública” foram sendo atribuídas à prática do Boi-bumbá dificultando cada vez mais as apresentações dos grupos nas ruas. Esta desqualificação dada aos mesmos, geralmente provinha de pessoas de um estrato social privilegiado, pois divulgavam nos jornais da cidade sua opinião e viam no Boi-bumbá algo indigno de ser realizado publicamente. Tal opinião não era generalizada, visto que para alguns membros de estrato social privilegiado o Boi-bumbá representava também uma atividade de lazer da qual participavam e organizavam mesmo sem a aceitação plena de seus pares. Como nos mostra a seguinte matéria:

Eu quisera que esse homem, que duas vezes me prometeu arrear o Dr. Rego da Delegacia, viesse ver o desprezo, e isolamento em que está seu protegido; quisera que viesse presenciar suas loucuras; quisera finalmente que viesse assistir ao ato menos condigno de uma Autoridade, como foi que o Dr. Rego praticou na noite de 29 de Junho, pondo-se à frente de um bando de moleques com o seu – Bumbá - designando os lugares onde deviam dançar, e tendo o descouco (sic) de ameaçar com cadeia a uma porção de rapazes da melhor mocidade de Óbidos, só porque lançavam carretilhas sobre os diretores do – Bumbá - que eram os seus escravos *Cazemiro e Claudino (O Velho Brado do Amazonas. Belém, 27 de set. 1883. p.03).*

Aqui encontramos um dado semelhante ao da matéria do jornal *A Voz Paraense* sobre o período de apresentação do Boi-bumbá realizada no festejo de São Pedro. Um dado que achamos importante neste trecho é a participação efetiva do delegado da cidade

---

<sup>3</sup> Membranofone feito de tronco escavado que possui em uma das suas extremidades pele animal. O curimbó é deitado ao chão onde o instrumentista fica sentado tocando-o com as mãos. O curimbó é o instrumento principal no acompanhamento da dança de mesmo nome, o carimbó.

na organização e proteção do grupo. Aos “rapazes da melhor mocidade”, o delegado ameaçava com cadeia caso eles perturbassem a apresentação ao lançarem objetos<sup>4</sup> nos participantes do grupo, dentre eles os escravos Cazemiro e Claudino que pertenciam ao próprio delegado. Nesta matéria já encontramos a designação de “Bumbá”, terminologia usada para a manifestação do Bumba-meu-boi na Região Amazônica. A participação do delegado no Boi-bumbá, juntamente com seus escravos não era bem visto pelo autor da matéria que via nela algo indigno sinalizando o “desprezo e isolamento” na qual vivia o Dr. Rego e que por este motivo devia ser destituído do seu cargo, como podemos verificar ao final da mesma matéria.

Um tal Delegado que desacredita, e polui o lugar outrora por quem tanta (sic) se esmerou em deixá-lo sem uma sequer pequena nódoa, não deve ser conservado; e, no atual Exm. Snr. Presidente depositamos nossa sincera confiança, porque temos consciência, que purgará Óbidos desse mal (op. cit.)

Não sabemos informar se o Dr. Rego foi destituído de seu cargo, mas a partir desta matéria percebemos esta situação ambígua dos grupos de Boi-bumbá neste período, uma prática proibida e permitida ao mesmo tempo. Embora possamos perceber a participação de pessoas de estratos sociais privilegiados tomando parte da “brincadeira”, esta participação especial não deu *status* aos grupos de Boi-bumbá verificado na elaboração de leis que proibiam suas apresentações em locais públicos no decorrer dos anos.

Para coibir estas práticas e dar cumprimento a lei, a polícia podia contar com alguns aliados que estavam sempre vigilantes às ações de grupos que burlavam as regras e atentavam contra a “moral” e o “sossego” das famílias, a exemplo do trecho abaixo:

Anteontem, ás 8 horas da noite, o ativo e energético subdelegado do 4º distrito, sr. Lobo de Castro, avisado que continuava o imoral batuque da travessa da Glória, contra o qual clamava justamente toda a vizinhança, ali se apresentou e fez acabar com o pagode e debandar os batuqueiros, vadios perturbadores da tranqüilidade pública.  
Fez muito bem.

---

<sup>4</sup> O texto se refere a “carretilhas” que achamos ser algum tipo de roldana com a qual se brincava na época. Tal brincadeira que não deixou vestígio em Belém nos dias de hoje.

Em nome das famílias agradecemos (*Diário de Notícias*. Belém, 17 de set.1885. p. 03).

Através das matérias mostradas observamos que o Boi-bumbá também fazia parte das atividades de lazer da população de Belém. Pessoas provenientes de estratos sociais privilegiados ou não participavam desta prática, apesar das medidas proibitivas estabelecidas nos Códigos de Posturas. Vicente Salles ao mostrar que “o primitivo boi-bumbá não era um folguedo comum, como tantos outros, profano-religioso, por isso permitido e tolerado sem quaisquer restrições” (1994: 343), talvez esteja se referindo a algum momento ou local onde esta manifestação podia ser praticada livremente, embora concordemos com o autor quanto à tolerância para com esta prática, como pudemos observar nas matérias dos jornais *A Voz Paraense* e *O Velho Brado do Amazonas*.

De acordo com os documentos apresentados até o momento, não verificamos permissão nem a proibição direcionada exclusivamente para a prática do Boi-bumbá. As leis são genéricas com proibições para qualquer “batuque”, “vozerias” ou toques com “tambor ou carimbó”. Talvez por isso a tolerância de algumas pessoas para com os grupos em Belém, visto que até participavam dos mesmos. Ao lermos as proibições estabelecidas nas leis de 1848 e 1880 notamos que o Boi-bumbá se inseria naquele enquadramento, visto que os grupos apresentavam práticas similares àquelas que foram proibidas e que eram coibidas através de multas e penas de prisão.

As leis que proibiam indiretamente a manifestação do Boi-bumbá foram dificultando a prática dos grupos empurrando-os para a periferia da cidade. Nos bairros periféricos, os grupos se reuniam em locais determinados que posteriormente foram configurados em espaços de apresentação, os chamados “currais” remetendo ao local onde fica confinado o gado em uma fazenda. Ainda hoje, os “currais” são situados nos bairros periféricos de Belém, locais com alta concentração da população pobre da cidade mostrando que o Boi-bumbá tornou-se uma prática realizada exclusivamente por pessoas provenientes de

um baixo estrato social. Situação bem diferente do contexto social do século XIX como pudemos verificar através dos relatos apresentados.

Quanto à intolerância com o Boi-bumbá demonstrada por alguns membros de estrato social privilegiado, Salles nos dá uma outra informação que pode ter implicado na proibição da prática que era a presença de capoeiras com função de defesa dos grupos. A violência entre os Bois-bumbás rivais era suscitada por estas pessoas visto que, “o capoeira esteve intimamente ligado ao Boi-bumbá paraense até pouco tempo e suas armas tradicionais – paus, navalhas e faca – deixaram saldos mortais” (2004:119). Para o autor, o relacionamento entre Boi-bumbá e capoeiristas motivou a proibição da saída dos grupos às ruas e a repressão policial devido à violência dos encontros. Esta suposição apresenta certo fundamento, pois a “capoeiragem” também era uma prática proibida pela polícia e qualificada de “crime”, como nos mostra a seguinte matéria:

No relatório do chefe de polícia da corte, apresentado ao sr. ministro da justiça lê-se o seguinte:  
‘A capoeira deve ser qualificada como crime especial, punido com penas novas e da alçada da política’ (*Diário de Notícias*. Belém, 01 de mai. 1882. p.02).

A atribuição dada à capoeira como prática “criminosa” fez com que os capoeiristas participantes dos grupos de Boi-bumbá fossem perdendo sua principal função, a de defesa do grupo, tornando mais rara a sua participação. Embora achemos que este não foi o motivo principal da proibição da saída dos grupos às ruas, visto que a primeira proibição data de 1848, antes da prática da capoeira ser considerada um crime. Não temos documentos suficientes que sustentem tal suposição, mas achamos que seria mais um dado para entendermos o que vinha a ser a prática do Boi-bumbá neste período e suas implicações na sociedade.

As práticas sociais realizadas por pessoas provenientes de estratos sociais mais baixos apresentam pouca ou nenhuma aceitação por parte daquelas provenientes de um estrato social privilegiado como pudemos verificar nas matérias até agora apresentadas. Esta restrição

faz com que se produzam percepções dessas práticas no contexto de uma lógica dominante. Pesquisadores sociais têm explorado este tema, a exemplo do historiador Roger Chartier ao nos mostrar que:

“As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa dos outros, por elas menosprezadas, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (1990:17).

Nesta pesquisa verificamos que as estratégias estabelecidas a partir de uma lógica dominante foram concretizadas na elaboração e estabelecimento de leis que proibiam a prática cultural de pessoas provenientes de um estrato social mais baixo, pois a julgavam indigna e que devia ser combatida por representar uma ameaça à “moral” e “segurança pública”. A proibição da saída dos grupos às ruas fez com que os mesmos se concentrassem na periferia da cidade tornando o Boi-bumbá uma prática com participação cada vez maior de pessoas pobres, moradoras destes locais. O pedido de proibição da saída dos grupos às ruas e seu posterior confinamento em “currais” foi uma atitude imposta aos participantes dos mesmos por parte de um grupo dominante. Ao longo do tempo, os grupos foram coibidos de se apresentar em locais públicos no centro da cidade e empurrados para a periferia, onde permanecem até hoje convencidos de que lá, talvez, seja o seu “verdadeiro lugar”.

## **1.2 - A comédia do Boi-bumbá, uma análise.**

As abordagens sobre a manifestação do Boi-bumbá convergem para a idéia preexistente da encenação de um “auto” original tendo como tema, a morte e a ressurreição do Boi. Tal idéia não apresenta vestígios que indiquem sua origem fazendo com que hoje nos deparemos com várias versões de um suposto “enredo original”. O Boi-bumbá em Belém também representa uma dessas variantes, a diferença está nos termos utilizados para se referir ao enredo do auto. Em Belém, um termo bastante difundido para se referir ao enredo encenado pelos grupos é a “comédia”, cujo uso está ligado às práticas de grupos no início do

século XX. Até o momento não constatamos nenhuma referência à utilização dos termos “auto” ou “enredo” nas falas dos brincantes, nos artigos publicados em jornais e nos regulamentos de concursos de Boi-bumbá, a exceção do regulamento de 2006. Por este motivo faremos referência ao termo comédia, como categoria local, quando estivermos nos referindo à encenação do enredo do Boi.

Embora represente apenas uma das variantes do folguedo, a comédia do Boi-bumbá também conteria algumas das idéias virtuais, que estariam presentes na encenação do “auto de origem” e cujos temas podem ser associados diretamente ao animal (boi), como: a morte e a ressurreição; o desejo proibido de comer alguma parte dele, geralmente a língua; a sua posse por um personagem rico e poderoso, que o considera especial; pessoas que não o possuem, mas o desejam; a existência do conflito que surge diante da impossibilidade da sua posse por tais pessoas; o conflito que culmina com sua morte ou ferimento; o apaziguamento do conflito que ocorre com a sua ressurreição ou cura. Tais temas foram encontrados na descrição feita por Bruno de Menezes (1972) ao apresentar a “sinopse da estória do bumbá”, num dos primeiros estudos sobre esta manifestação, que era vista por ele como um “auto popular”. Abaixo apresentamos uma parte da estória.

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 certeira no boi, que não tem culpa e nem sabe de cousa alguma... (Menezes, 1972: 27-28).

Percebemos que o enredo do Boi-bumbá remete a discussões há muito debatidas por alguns estudiosos, principalmente no que tange à origem do “auto”. No caso do Boi-bumbá em Belém, a tentativa em apresentar um enredo “original” ou “tradicional” pode ser encontrada nas pesquisas de Bruno de Menezes (op. cit.) e Armando Bordallo da Silva (1981). Já Vicente Salles (1994, 2004, 2005) a partir da narrativa tradicional do “auto” defende a idéia de oposição de classes na sociedade e a resistência do negro à submissão. Como já foi dito anteriormente, os grupos passaram por um processo de controle e organização da brincadeira. Com a crise da borracha no início do século XX, profissionais de formação erudita, como músicos e escritores foram trabalhar nos “currais” para organizar as apresentações dos grupos.

O enredo passou a ser uma seqüência narrativa escrita por um libretista nos moldes de peças teatrais, que ficaram conhecidas como “comédias” sendo renovadas a cada ano sob encomenda dos próprios “botadores de boi”.<sup>5</sup> Na verdade, as comédias são os únicos indícios das encenações realizadas pelos grupos por volta da década de 1950 e que nos chegou até os dias de hoje, tendo como fonte os estudos de Bruno de Menezes. As encenações realizadas antes da inserção de libretistas nos grupos, não deixaram nenhum vestígio que pudessem indicar qual o teor do enredo e como se dava seu desenvolvimento. Sobre o papel dos profissionais eruditos presentes nos grupos de Bois-bumbás falaremos posteriormente.

Uma discussão mais ampla e atualizada, que questiona sobre a origem do “auto” na brincadeira do boi é encontrada no artigo *Tema e variantes do mito do boi: sobre a*

---

<sup>5</sup> “Botadores de boi” foi o termo utilizado por Bruno de Menezes para designar os coordenadores dos grupos de Boi-bumbá.

*morte e ressurreição do boi*, de Maria Laura Cavalcanti (2006). Criticando a acepção evolucionista do “auto”, a autora mostra dois momentos de relatos sobre a brincadeira. O primeiro refere-se aos registros feitos por cronistas e viajantes do século XIX, que demonstraram interesse somente em relatar, criticar e até elogiar os costumes locais como algo pitoresco. No segundo momento, início do século XX os registros dessa manifestação se deu através de uma busca por elementos originais que fundamentassem uma identidade nacional, a qual culminaria em um projeto de caráter nacionalista tendo seu auge nas décadas de 1940 a 1960.

Ainda apresentando o painel dos estudos sobre as origens do “auto”, Cavalcanti aponta os de Mário de Andrade que tinha como emblema o tema mítico da “morte e ressurreição” do boi e que seria a chave para o entendimento do folguedo. Esta idéia perpetuou o tema do enredo de um “auto” como origem do folguedo, sendo que somente fragmentos do original teriam chegado até nós. Desta maneira, a autora mostra o problema da idéia ilusória da existência do “auto” e relata que dificilmente se vê a sua encenação, à exceção de eventos parafolclóricos ou oficiais que exigem tal apresentação, mesmo persistindo a crença de pesquisadores e brincantes na existência do mesmo. Em Belém essa situação não é diferente, a encenação se mantém e é apresentada pelos grupos nos concursos e eventos sempre que exigida por parte dos órgãos oficiais, que vêm nesta iniciativa uma forma de manter a “tradição da encenação do auto”. Na apresentação das comédias encontram-se poucas variações de um grupo para o outro, pois não há tanta flexibilidade para a improvisação e criatividade dos brincantes, caso contrário do que ocorre no estado do Maranhão, por exemplo (ver Carvalho, 2005).

Nos demais espaços de apresentação fora do “oficial”, o grupo tem mais liberdade de encenação da comédia, como observa Cavalcanti:

Porém, vale insistir que um grupo de boi não necessariamente encena uma seqüência 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. (2006: 75)

Em um dos grupos mais ativos em Belém atualmente, o grupo Boi-bumbá Flor do Guamá, dependendo do local de apresentação e evento, encena a comédia de maneira alusiva, através de toadas que contém a seqüência da história. Em algumas ocasiões é feita apenas uma apresentação dos personagens tradicionais da comédia, em uma parte que os brincantes chamam de “Rola Boi”. Em outras situações é dada uma ênfase maior à execução musical e coreográfica que explora a capacidade de improvisação de seus brincantes. Percebe-se uma maleabilidade nas formas de apresentação do grupo, que vai depender do espaço e do tipo de evento. Apesar da flexibilidade observa-se ainda uma certa insistência na encenação da comédia, visto que o grupo tenta apresentar ao público pelos menos os seus personagens tradicionais.

Atualmente no Brasil as manifestações como a do Boi-bumbá estão inseridas numa política governamental de apoio à cultura. Na interação entre as estratégias governamentais e os grupos de manifestações populares detectamos muitas vezes uma situação de subordinação dos mesmos ao governo. Esta relação é também observada por Cavalcanti, que mostra que nos eventos oficiais a encenação tradicional “resulta sobretudo da forte pressão da idéia ‘oficial’ de que é preciso manter viva a ‘verdadeira tradição’” (p. 75). Na verdade, o que se observa na prática do grupo Flor do Guamá e, talvez de outros grupos também, é a importância de encenação, a qual nos teria chegado através dos textos produzidos pelos libretistas e pesquisadores. Na brincadeira do Boi-bumbá Flor do Guamá nem sempre ela é exigida. Entretanto, quando as apresentações ocorrem nos espaços oficiais e privados a encenação é considerada muito importante.<sup>6</sup> Cavalcanti considera que o que chegou até os pesquisadores atuais, em termos das narrativas do “auto” é aquilo que foi coletado pelos

---

<sup>6</sup> A descrição e explicação sobre os espaços de apresentação do Boi-bumbá serão temas do próximo capítulo.

primeiros estudiosos do século XX. Estas pessoas foram responsáveis pela mudança de textos de um meio oral para um escrito. E é esta transformação profunda que surge no processo de transmissão da brincadeira “a chegada da escrita, via interesse erudito, a tradições até então predominantemente orais” (p. 75).

Para poder ilustrar e situar melhor as discussões sobre o “auto” do Boi, transcrevemos o resumo da comédia encenada pelo grupo Flor do Guamá no II Concurso de Boi-bumbá junino-2006 promovido pela Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, de acordo com o que foi narrado pelo seu coordenador, o sr. Paulo Sérgio. Resumos semelhantes a este podem ser encontrados em outros grupos de Boi-bumbá em Belém.

Esta história passa em uma fazenda de um município de Minas Gerais. Onde mora um poderoso e rico fazendeiro que tem uma criação de gados.

Num belo dia o vaqueiro levou um dos gados para pastar aos arredores desta determinada fazenda por incrível que pareça este gado era o “Flor do Guamá” que de estimação do aludido senhor (Amo).

No momento de um descuido do vaqueiro o gado foi ferido por um caboclo da região chamo de Chico (Pai Francisco). Quando o fazendeiro (Amo) soube que seu gado estava ferido, passou a interrogar e bater no vaqueiro até que explicasse o motivo do ferimento do animal o mesmo só parou de ser maltratado com a interferência da Sinhá (Mãe Maria) esposa do (Amo).

Então o Amo descobre que foi Chico quem feriu seu gado, este manda que o vaqueiro faça imediatamente a prisão de Chico, que se rebarba<sup>7</sup> e resiste a prisão inclusive chega a atirar no vaqueiro mais a bala não pega.

O Amo pergunta ao vaqueiro que pode fazer a prisão de (Chico) e leva-lo até a fazenda para ser interrogado pelo (Amo). O vaqueiro responde que só o diretor dos índios mas quem sabe o caminho é o (Rapaz) recadeiro<sup>8</sup> da fazenda, então o Amo, chama o rapaz para que o mesmo leve uma carta para o diretor dos índios (tuxaua) este imediatamente convoca seu exercito de índios e vai fazer a prisão de Chico que mais uma vez se rebarba mas acaba sendo levado conduzido até a presença do Amo. Chico diz que feriu o boi porque sua mulher estar grávida e desejou comer fígado de boi, o amo muito aborrecido disse a Chico que não queria saber de conversa queria era o boi em perfeito estado de saúde. Chico então chamou um médico veterinário (doutor) que examina e passa uma receita com vários medicamentos mais o boi não levanta nem melhora, Chico fica em maus lençóis, o Amo volta a espancar Chico até que ele pense em uma outra forma de fazer o boi ficar curado, é quando Chico pensa em apelar para macumba então chama um pajé, que reúne

---

<sup>7</sup> Se rebarbar é o mesmo que se revoltar.

<sup>8</sup> Mensageiro

todos os habitantes da fazenda e faz um trabalho de umbanda com direito a defumação, despacho e tudo que se pode imaginar.

No momento em que começa os trabalhos o boi já começa a se mexer devagarzinho, levanta meio fraco cambaleando até que fica normal. Neste momento o (Amo) manda que Chico pague o trabalho do pajé, o Chico mais uma vez se rebarba e quer atirar no pajé que joga um feitiço nele.

Para alívio geral da fazenda o boi passa a levar uma vida normal.

A seguir será feita uma pequena análise da comédia descrita acima a partir da hipótese de Vicente Salles sobre o enredo “tradicional” do boi, visto que a hipótese defendida pelo autor ainda nos parece bastante atual e aplicável à realidade dos grupos de Boi-bumbá em Belém. Para Salles, o enredo do Boi-bumbá é a representação da luta entre “classes”,<sup>9</sup> sendo esta “a grande motivação do folguedo na rua, que era a motivação da luta, da guerra intertribal lembranças de suas origens étnicas” (1994: 348). Para o autor, esta representação tem como motivo principal “a resistência do negro à submissão” (2004: 200). A luta do negro é contra o branco dominador e contra o índio que é convocado para ajudar na sua captura. Essa relação desigual em que vive Pai Francisco, Catirina, sua esposa e seus compadres Cazumbá e Mãe Guimá é encenada de maneira satírica, jocosa e às vezes agressiva. O enredo apresenta uma caricatura da situação submissa em que vive o negro e o índio em relação ao branco. A tentativa de inversão dessa relação se dá quando Catirina manifesta o desejo de comer alguma parte do boi preferido do patrão, que pode ser a língua, o fígado entre outras. Esse desejo indica um prazer proibido, mas que deve ser saciado para não por em risco a saúde do filho que ela está esperando. Para tal tarefa Nego Chico<sup>10</sup> não mede esforços e mata o boi recebendo, como consequência de seu ato, o castigo da prisão, após ser perseguido e capturado pelos índios que ajudam o patrão branco. A situação é tensa e precisa voltar à normalidade, para isso Nego Chico solicita a ajuda de um médico ou pajé para ressuscitar o animal e restabelecer a ordem.

<sup>9</sup> Em conversa com Salles, ele esclareceu que o termo “classe” foi uma provocação, no sentido de alertar as pessoas para as diferenças sociais apresentadas no enredo do Boi-bumbá.

<sup>10</sup> Esta é a denominação dada ao personagem Pai Francisco pelos grupos em Belém.

Na comédia apresentada pelo grupo Flor do Guamá os elementos que representam a “luta entre classes” sugerida por Salles ainda são encontrados, mostrando que tal temática permanece no texto. O local da história é uma fazenda no estado de Minas Gerais que pertence a “um poderoso e rico fazendeiro” que possui um gado de estimação, o “Flor do Guamá” que é ferido por um “caboclo da região”, o Chico ou Pai Francisco. Sem saber quem é o culpado, o fazendeiro maltrata seu empregado, o vaqueiro, até que ele descubra quem fez tal ato. O vaqueiro descobre que foi o Chico e tenta levá-lo para a prisão, mas o “caboclo” se “rebarba”, resiste e até atira naquele que o perseguiu. O Amo não desiste, e convoca os índios para capturarem Chico na mata. Após ser capturado, Chico é levado até o Amo, que exige seu boi em “perfeito estado de saúde”. Chico chama o “doutor”, mas ele não consegue curar o animal. Então Chico tem que “apelar para a macumba” e chama o pajé, que após um ritual “com direito a defumação, despacho e tudo o que se pode imaginar” consegue levantar o Boi. Para fazer Chico se desculpar pelo seu ato, o Amo manda que ele pague o pajé. Chico se “rebarba” de novo e tenta atirar no pajé, que “joga um feitiço nele”. Enquanto Chico discute sua dívida, todos estão aliviados, pois o Boi “passa a levar uma vida normal”.

Observa-se uma relação de poder e submissão que interliga todos os personagens da comédia, embora seja o Amo o personagem que definitivamente exerce o poder e submete todos os demais ao seu jugo. Sob este ponto de vista notamos que o Boi é ponto central na manutenção da relação hierárquica que existe de fato na Fazenda. A luta entre “classes” não se efetiva, pois o enredo inicia e termina com tal desigualdade mantida. O personagem que poderia mudar esta situação não a faz com medo do patrão, e então prefere se manter submisso a ficar sem sua liberdade e longe de sua família. O enredo do Boi-bumbá é mais uma maneira de brincar e rir de uma situação difícil, pois aponta os problemas sem realmente lutar para resolvê-los, fazendo com que não haja uma “luta entre classes”, mas sim uma acomodação com relação à desigualdade.

O caráter contestatório do enredo do Boi-bumbá evocado por Salles coloca-se na lógica de estudos que apontam a potencialidade do folclore como elemento de contestação do povo contra uma lógica dominante. Dentre estes estudos estão inclusos o de Luigi Sartriani (1986) que ao analisar vários versos camponeses colhidos em algumas regiões do norte e sul da Itália mostra a temática recorrente destes versos: a extrema desigualdade entre ricos e pobres. Embora estes versos mostrem claramente a situação desprivilegiada dos camponeses não há uma motivação maior para sair da submissão. Para o autor, a contestação não se efetua porque:

Não existe consciência política no sentido de uma lúcida consciência de classe, mas não obstante, se trata sempre de uma consciência pré-política, que leva a convicção da injustiça da situação em que se vive e ao desejo de evidenciá-la, de dela lamentar-se e de modificá-la (Sartriani, 1986: 119).

Considerando o comentário de Sartriani e estendendo-o ao enredo do Boi-bumbá percebemos que ele apresenta um caráter contestatório, embora sem uma “consciência política” ou de “classe”. O reconhecimento do negro (Nego Chico) de que ocupa uma posição desprivilegiada em relação ao branco (Dono da Fazenda) é mostrado durante o desenvolvimento da encenação, mas não estimula uma luta real contra esta injustiça nem em modificar tal situação, ao contrário ela é satirizada e ironizada fazendo com que todos acabem rindo da sua própria desgraça.

A motivação da “luta” e das “guerras intertribais” a que se refere Salles, também seriam o motivo pelo qual os grupos brigavam nos famosos “encontros”. Acharmos que tal violência estivesse mais relacionada à disputa de poder territorial ou, como acontece até hoje, para provar quem era o melhor, o mais criativo, o mais bonito. Para as autoridades estas disputas representavam um pretexto ou estímulo à violência e talvez a uma provável revolta contra a forma como a sociedade paraense estava constituída. O Boi-bumbá representava uma ameaça que devia ser combatida. As pressões sociais motivaram o estabelecimento de proibições que impediam a apresentação dos grupos pelas ruas da cidade.

Tais restrições estabelecidas, principalmente nas leis de 1848 e 1880 fizeram com que os grupos deixassem de se apresentar na área central de Belém e passassem a se exhibir nas áreas periféricas, restringindo suas apresentações a locais restritos.

A agressividade atribuída aos grupos e que importunavam as “famílias”, atentavam contra a “segurança pública” e perturbavam o “sossego” pode ter contribuído para a retirada dos grupos dos locais públicos. Apesar da proibição legal, alguns grupos ainda continuaram a sair clandestinamente às ruas burlando a fiscalização da polícia, sempre que podiam. Parece que a cada briga entre os grupos a polícia tornava a fiscalização mais acirrada. A exemplo desta monitoração intensiva o cronista paraense José de Campos Ribeiro (s.d.) relatou em sua obra “Gostosa Belém de Outrora” um conflito que ocorreu em 1905 entre dois grupos rivais e que resultou na morte de um brincante, chamado Golemada. Este acontecimento fez com que a polícia proibisse mais uma vez a saída dos grupos às ruas. Durante o período de intensa fiscalização, os grupos restringiam suas apresentações a um só local até amenizar sua situação, passado o período de isolamento eles voltavam às suas atividades normais, como podemos verificar no trecho desta crônica.

Mas, dez anos depois, em 1915, o povo e polícia esqueciam as restrições, os cordões reorganizados, e em maior número, voltaram às ruas mais eufóricos na apresentação e também mais dispostos aos *encontros*, com a indefectível briga entre os bairros para provar a liderança do grupo local, o favorito, o maior (Ribeiro, [s/d] : 100).

O relato acima nos mostra que a fiscalização não era intensiva o tempo todo e os grupos esperavam que os conflitos caíssem no esquecimento para voltarem com mais vigor a se apresentar. Este relato nos faz pensar que os conflitos e brigas eram cultivados pelos grupos, visto a disposição que tinham para os “encontros” no intuito de provar sua liderança no bairro.

Para Salles (1994), nas ruas a história do Boi-bumbá era contada de forma improvisada e quando do confinamento em locais restritos ela passa a ser estruturada fazendo

com que a apresentação fosse modificada em função de um novo espaço. A esta nova situação os grupos modificaram a apresentação estabelecendo um novo formato e estrutura presenciados até hoje.

Achamos que a partir de uma determinada época ocorreu uma configuração geográfica na qual os grupos começaram a constituir seus espaços de apresentação, já que eram proibidos de saírem às ruas. As apresentações realizadas nas ruas eram conduzidas pela improvisação dos participantes sendo que esta liberdade foi cerceada, primeiramente pelo espaço físico que não permitia uma maior movimentação do grupo, devido a sua realização em local fixo. E também pela presença de um público pagante que ia assistir as apresentações e exigia que ela fosse adequada a seu gosto. Diante deste novo cenário, alguns donos de grupos adaptaram seus locais de apresentação tirando proveito da situação imposta. Para isso tomaram algumas iniciativas referentes à utilização do espaço e contratação de profissionais de formação erudita para a organização da apresentação através de textos escritos e musicados.

Ao receber uma infra-estrutura mínima para a apresentação dos seus grupos, estes espaços estavam adaptados a serem locais de entretenimento da população de Belém. Mas, nem todos os grupos realizaram tais mudanças, porque talvez não dispusessem de tal espaço dando continuidade às suas apresentações pelas ruas da periferia da cidade. Dentre o material levantado, não encontramos até o momento referências sobre os grupos que não dispunham de locais próprios para se apresentarem e nem sobre aqueles que não realizaram modificações em seus espaços. A falta destes documentos direcionou a pesquisa apenas para a abordagem dos grupos que estruturaram seus espaços de apresentação, alguns tão proeminentes que tiveram ampla divulgação nos jornais dada a sua popularidade, a exemplo do Boi-bumbá Pai da Malhada, Boi-bumbá Pai do Campo, Boi Brillante e Boi-bumbá Estrela

D'Alva. Os motivos que levaram a constituição desses espaços e algumas de suas implicações na apresentação, será o próximo ponto a ser abordado neste texto.

### **1.3 - Constituição dos espaços e mudanças nas apresentações**

A proibição das apresentações do Boi-bumbá nas ruas fez com que os grupos as limitassem a espaços fixos nos bairros periféricos da cidade. A nova situação fez com que os “botadores de boi” organizassem as apresentações nestes locais e buscassem alternativas de adaptá-las aos mesmos, tais adaptações associadas a questões sociais e até mesmo econômicas formaram o contexto para um novo tipo de apresentação.

A crise da borracha se acentuou no início do século XX, por volta de 1905 com a desvalorização deste produto no mercado internacional. Em 1912 deu-se por encerrado o ciclo com a falência irremediável da borracha, fazendo com que os grandes espetáculos e óperas apresentados no Theatro da Paz fossem quase todos cancelados. Com a crise, atores, libretistas e músicos ficaram desempregados tendo que procurar novas alternativas de trabalho nos teatros populares de Belém. Diante desta situação e decadência dos grandes espetáculos é que os teatros populares ganharam destaque e desenvolvimento tornando-se locais de trabalho de profissionais provenientes de um segmento elitizado.

Aconteceu em Belém essa coisa inaudita: a eruditização do folgado popular. Escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num e outro nível, com o povo e com as chamadas *elites*. (Salles, 1994: 301).

A presença dessas pessoas trabalhando com os grupos trouxe mudanças significativas na apresentação dos mesmos. Para Salles (Idem), a primeira transformação realizada pelos escritores estava na elaboração de textos para a apresentação do Boi-bumbá, que ficaram conhecidos como comédias, devido ao seu teor cômico e satírico. A cada ano os grupos apresentavam uma peça nova que era escrita por um libretista. Com esta nova estruturação os grupos ficaram conhecidos como Bois de Comédia, a exemplo do 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 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 (op.cit).

O Boi-bumbá caracterizado como “auto popular” (Menezes, 1972) ou “dança dramática” (Andrade, 1982) pressupõe o desenvolvimento de um enredo que é encenado durante a apresentação do mesmo. A temática do Boi-bumbá, já comentada anteriormente, trata da morte e ressurreição do personagem central da trama, neste caso o Boi. Essa história, que para Salles (1994) era contada de maneira improvisada pelos participantes quando saíam às ruas vai ser adaptada a um texto fixo e coerente, semelhante a uma peça teatral. A este novo formato de teatro popular realizado pelos grupos de cordões de pássaros, bois-bumbás e pastorinhas, Salles chamou de “teatro folclórico” e que se desenvolveu amplamente em Belém.

Assinalamos que tais folguedos, transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo muita música e bailado, acabaria conquistando - certamente pela ação dos *eruditos* sem trabalho - todos os palcos de Belém, de modo avassalador (1994: 302).

O formato de opereta também implicou em modificações na apresentação musical do Boi-bumbá. A participação de músicos e compositores nos grupos fez com que constasse no seu repertório adaptações de gêneros musicais, como o samba, tango, rumba e mambo, além das toadas. Para a execução de tal repertório também foi necessária a inclusão de outros instrumentos como a cuíca, tamborim, chocalhos, surdos, violão, cavaquinho, enfim, uma pequena orquestra para a execução de músicas mais elaboradas (Menezes, 1972)<sup>11</sup>.

Nem todos os grupos dispunham de um espaço ou condições financeiras para acompanhar as mudanças que estavam ocorrendo em alguns “currais”. Para continuar suas

---

<sup>11</sup> Bruno de Menezes aponta no item “O ambiente do terreiro do Boi-bumbá” quais os instrumentos musicais que eram geralmente utilizados pelos grupos de Boi-bumbá antes das modificações, entre eles constavam as tabuinhas ou matracas, pandeiros e maracás.

atividades tais grupos continuavam a sair nas ruas, mesmo com as restrições policiais. Em 1922 foi decretada uma lei municipal que proibia, novamente a saída dos grupos às ruas. Não foi possível termos acesso a este documento, mas a observação feita nos relatos de Salles (1994) demonstra que esta lei foi a primeira a apresentar itens específicos para os grupos de Bois-bumbás e Cordões de Pássaro e Bicho, visto que as outras leis as quais tivemos acesso eram mais gerais, proibindo qualquer ajuntamento de pessoas suspeitas, não importando o tipo de manifestação. De acordo com Salles, a lei municipal n.º. 1.107 de dezembro de 1922 trazia em dos seus artigos entre outros, a proibição do uso de aguardentes nos ensaios dos grupos.

Em 1929, o chefe de polícia Dr. Augusto Rangel de Borborema baixou uma portaria, que indicava as seguintes proibições para os grupos de Boi-bumbá e similares.

Alínea b- Determinar que os ensaios de bois-bumbás e de outros “cordões” semelhantes só possam se feitos nas quintas-feiras, sábados e domingos, isso das 19 às 24 horas (meia noite), ficando, desde já expressamente proibido que durante essas funções se faça uso de aguardentes (lei municipal n.º. 1.107, de dezembro de 1922), medida essa da qual é responsável o dono da diversão.

Alínea c- Que aos ditos *cordões* não sejam em absoluto, concedidas licenças para se exhibir nas ruas ou praças desta capital, mas exclusivamente nas respectivas sedes, devendo as funções ter começo na véspera de Santo Antônio, 12 de junho vindouro, para terminar impreterivelmente, a 30 do referido mês, não sendo permitido a prática de jogos de azar, nem tampouco que as ditas diversões se prolonguem além de uma hora da madrugada, salvo nas quintas-feiras, sábados e domingos que poderão ir até às 3 horas (apud Salles, 1994: 412).

Através desta portaria podemos vislumbrar alguns dados sobre as atividades dos grupos em Belém neste período. Primeiramente, notamos que havia uma certa organização dos grupos na preparação das apresentações, demonstrada através de uma alínea exclusiva para os ensaios. A portaria determinou uma agenda para os mesmos com dias e horários estabelecido, além da proibição do uso de aguardente que neste caso, era de responsabilidade do “dono da diversão”. Outra informação obtida é sobre a proibição absoluta e irrestrita da exibição dos grupos nos espaços públicos da cidade, restringindo-os somente as

suas sedes<sup>12</sup>. Mesmo com as apresentações restringidas a tais locais, os grupos estavam sob a vigilância da polícia que também estabelecia o período e os tipos de diversão oferecidos naquele espaço. Embora o “curral” fosse propriedade do “botador de boi”, a portaria acima nos mostra que ele não tinha plena liberdade na organização das atividades no seu espaço.

Uma questão interessante a ser observada é a presença de músicos e libretistas de formação erudita nos grupos que vão realizar modificações na prática musical, coreográfica e cênica, a este processo Salles (1994) chamou de “eruditização” da apresentação do Boi-bumbá. Esta intervenção “erudita” nos grupos não será bem vista por alguns autores, como é o caso de Bruno de Menezes (op. cit.) que viu neste processo uma desvirtuação e “artificialização” da manifestação sobre a qual falaremos com mais detalhes adiante. Mas, o mesmo Boi-bumbá de certo prestígio artístico ainda era visto pelas autoridades policiais como uma prática que devia ser mantida sob ordem e vigilância. A presença de profissionais qualificados trabalhando com os grupos implicou em mudanças na apresentação e na formação de um público espectador dessa manifestação, embora não tenha sido suficiente para a promoção de políticas públicas que a valorizassem até aquele momento.

Então, em 1938 foi promovido o primeiro concurso de Bois-bumbás, Cordões de Pássaro e Bicho, organizado por cronistas dos jornais *Vanguarda* e *O Estado do Pará* e da *Rádio Club* sob o patrocínio do prefeito Abelardo Condurú. Não desconsideramos a possibilidade do concurso ter sido utilizado como um evento promocional da figura do prefeito, como incentivador das manifestações populares oportunizando a divulgação dos grupos à população. De acordo com os documentos até aqui apresentados, a realização de um

---

<sup>12</sup> Neste período já podemos constatar o estabelecimento de um local fixo para a apresentação de cada grupo. Tais locais foram denominados de “sedes” nesta portaria. Atualmente, o termo “sede” raramente é utilizado pelos grupos em Belém. Para se referir ao seu local de ensaios e confecção de seus figurinos os grupos utilizam o termo “curral”. O uso do “curral” para designar as sedes dos grupos de Boi-bumbá tem sua provável origem no próprio significado da palavra que é o local para ajuntar e recolher o gado. De acordo com as fontes pesquisadas achamos que em um primeiro momento os “currais” eram locais fechados por cercas de madeira onde o “botador de boi” colocava barracas de comida e bebida e um tablado para apresentação de seu grupo. Num segundo momento, os “currais” apresentam a configuração atual que se assemelha a um “barracão”, onde o grupo ensaia, confecciona seus figurinos e guardam seus instrumentos.

concurso sob o patrocínio de uma autoridade foi uma iniciativa, até então inédita em relação aos grupos de Boi-bumbá. É a partir deste momento, que os grupos passam a ser vistos como produtores de uma tradição cultural e não mais como produtores de violência, barulho e confusão. Tal ação representou uma nova maneira do governo olhar os grupos de manifestações populares assinalando as mudanças que viriam mais tarde com as iniciativas de valorização e manutenção do folclore.

Durante as Festas Juninas as pessoas se dirigiam aos “currais” para assistir os grupos de Bois-bumbás e Cordões de Pássaro e Bicho. A promoção de um evento que concentrasse todos em um só lugar era uma oportunidade que devia ser amplamente divulgada, como podemos verificar em uma das muitas matérias veiculadas no jornal sobre o concurso.

As festas joaninas deste ano vão ser animadíssimas.

Concurso público de ‘bichos’ e ‘bumbás’ na praça Floriano Peixoto, que será transformada em arraial.

Um palco, onde serão exibidos os cordões será feito ali - iluminação feérica barracas de bebidas e sortes. O final do concurso será no Mosqueiro.

As festas joaninas deste ano terão esplendor excepcional. Os ‘cronistas do Estado do Pará’, ‘Vanguarda’ e Rádio Club sob o patrocínio do prefeito Abelardo Condurú, vão realizar grandes festas públicas na praça Floriano Peixoto, que será transformada em arraial, com iluminação feérica e exigida barracas de bebidas e sortes.

As festas terão início no dia 15 de junho e terminarão a 30. Haverá um concurso público de ‘bichos’ e ‘bumbás’ e os classificados irão fazer a final no Mosqueiro, para onde se transportarão nos últimos dias.

Para o concurso dos ‘bichos’ e ‘bumbás’ será feito um palco para a exibição pública dos cordões cabendo aos vencedores prêmios valiosos (*O Estado do Pará*. Belém, 28 de mai.1938. p.04).

A presente matéria nos aponta dados que consideramos importantes nesta iniciativa pioneira de realização do primeiro concurso de “bichos” e “bumbás” realizado na praça Floriano Peixoto, um local público. A praça foi transformada em “arraial” onde estavam distribuídas “barracas de bebidas e sortes” com “iluminação feérica” e a montagem de um

“palco” para exibição dos grupos. Percebemos a intenção espetacular atribuído ao concurso observado na estruturação dada à praça.

Tal espetáculo não poderia deixar de ser amplamente divulgado, visto que estava sendo promovido por cronistas que trabalhavam nas principais empresas de comunicação da cidade. Um dos jornais mais importantes da época foi o veículo de divulgação deste evento, o jornal *O Estado do Pará*. Além do jornal, o evento também teve divulgação feita pela *Rádio Club*, meio de comunicação muito popular neste período. Tanta divulgação era necessária porque as “festas” seriam realizadas no período de 15 a 30 de junho contando quinze dias de evento, sendo que os últimos dias seriam realizados no Mosqueiro<sup>13</sup> ampliando o raio de ação do mesmo.

Os cronistas contaram com a ajuda importante do prefeito Abelardo Condurú, que patrocinou o evento e, como veremos a seguir, também resolveu problemas de ordem burocrática que poderiam inviabilizar a realização do concurso. A participação governamental nos leva a confirmar que data de 1938 o primeiro concurso público ou oficial de Bois-bumbás, Pássaros e Cordões. Vicente Salles (1994) considera como o primeiro concurso oficial aquele promovido em 1951 pelo Departamento de Turismo, órgão ligado à Prefeitura Municipal de Belém. O autor considera este concurso como o primeiro, pois foi um evento realizado por um órgão criado exclusivamente para promover tais ações ligadas às atividades de lazer e turismo na cidade.

A iniciativa do prefeito em patrocinar um evento desta magnitude em um local público durante a Quadra Junina foi inovadora e pioneira, pelo menos no estado do Pará. O objetivo de tal evento era divulgar as atividades dos “bumbás” e “bichos” ao colocá-los em um palco, tanto em Belém como Mosqueiro e assim torná-los conhecidos da população local. Na nossa opinião, a atitude diferenciada do prefeito Abelardo Condurú foi ter atentado para a

---

<sup>13</sup> Mosqueiro é um distrito de Belém que fica em uma ilha, por isso também conhecido como Ilha do Mosqueiro.

popularidade dos “currais” entre a população, que se deslocava para as periferias durante a Quadra Junina. Os “currais” eram os principais nichos de entretenimento neste período e as pessoas buscavam diversões nestes espaços disponíveis nas barraquinhas com comidas, bebidas e jogos, além das apresentações dos grupos nos palcos. O prefeito tornou oficial uma movimentação que na verdade já existia, embora pulverizada com cada Boi-bumbá se apresentando no seu “curral” nos bairros periféricos de Belém.

As atividades de alguns “currais” eram tão populares entre os habitantes que os jornais davam destaque aos mesmos divulgando-os, como podemos verificar nas matérias abaixo.

Este ano começou com grande animação o folguedo joanino no Curral do Pai do Campo tendo as noites concorrência desusada.

O ‘curral’ está enfeitado garridamente, bem cuidado com excelente disposição. Hoje e amanhã à noite a assistência deve ser grande a esse ‘curral’, pois estão preparadas surpresas interessantes (*O Estado do Pará*. Belém, 20 de mai. 1938. p.02).

O arraial do Boi ‘Brilhante’ está uma lindeza com barraquinhas, luzes, bandeiras e as morenas umarizalenses<sup>14</sup> que lá vão fazer avenida e ‘flirt’ com os almofadinhas da cidade (*O Estado do Pará*. Belém, 28 de mai. 1938. p.04).

Apesar da ampla divulgação feita sobre o primeiro concurso oficial de Bois-bumbás e Cordões de Pássaro e Bicho, a polícia ainda via os grupos como focos de bagunça e violência e foi neste período de Quadra Junina e Concurso que foi baixada uma portaria pelo Chefe de Polícia do Estado o Dr. Salvador Rangel de Borborema trazendo as seguintes proibições:

O Dr. Salvador Rangel de Borborema, Chefe de Polícia do Estado, por nomeação legal, etc.

Tomando em consideração o próximo início da quadra joanina, resolve, a bem da ordem publica, o seguinte:

d) determinar que os ensaios de bois-bumbás e de outros “cordões” juninos só possam ser realizados com licença prévia desta Chefia;

e) que aos ditos bumbás e “cordões” não sejam, em absoluto concedidas licenças para exibição nas ruas, ou praças desta capital, mas exclusivamente nas respectivas sedes, em casas de famílias ou em outras quaisquer casas de

---

<sup>14</sup> As “morenas umarizalenses” eram o adjetivo que o autor da matéria deu às moradoras do bairro do Umarizal, situado na periferia de Belém.

diversões, devendo, porém seus comparsas seguirem, para o local da exibição, dispersos e não em agrupamento;

f) as funções deverão começar na véspera de S. Antônio, dia 12 de junho corrente, para terminar a 30 de junho do mesmo mês, não sendo permitido que as diversões se prolonguem além das quatro (4) da manhã;

g) que os interessados paguem na tesouraria desta Repartição, para exibição de boi-bumbá, a taxa de cinquenta mil réis (50\$000) e de “cordões” juninos a taxa de trinta mil réis (30\$000), fora os selos devidos (*O Estado do Pará*. Belém, 07 de jun. 1938 p.04).

A justificativa do Chefe de Polícia em baixar a portaria pelo “bem da ordem” tendo em vista o “início da quadra joanina” nos remete ao período dos encontros violentos entre os grupos de Boi-bumbá relatados até agora nesse estudo. Para o Chefe de Polícia, a ocorrência de brigas entre os grupos era uma possibilidade e para prevenir a população de tais distúrbios, ele se adiantou baixando uma portaria para os Bois-bumbás e outros “cordões juninos” antes da Quadra Junina. Esta portaria apresenta algumas semelhanças com de 1929, a exemplo da determinação do período das “funções” que iam de 12 a 30 de junho. Quanto aos horários de ensaios, tal portaria permitia que os mesmos fossem realizados em qualquer dia da semana até às 4 h da manhã, mediante licença prévia da “Chefia”.

Na portaria de 1929, além do estabelecimento de uma agenda de ensaios havia a proibição do uso de aguardente nos mesmos. Quanto aos locais de apresentação, a portaria de 1929 limitava as apresentações dos grupos as suas sedes ou “currais”, já a de 1938 elas podiam ser realizadas em “casas de família” e “quaisquer casas de diversões” mediante pagamento de taxa para a exibição. A cobrança de taxas de exibição foi uma novidade apresentada em tal portaria, representando mais uma medida inibidora das apresentações dos Bois-bumbás e outros grupos fora de suas “sedes”. Embora trouxesse uma certa liberdade aos grupos, quanto aos locais de apresentação, a portaria ainda proibia terminantemente a “exibição nas ruas, ou praças desta capital”.

A promoção de um Concurso de Bois-bumbás e Cordões de Pássaro e Bicho sob o patrocínio do Prefeito, com intuito de divulgar tais manifestações à população em um

local público, como a Praça Floriano Peixoto ia de encontro com a portaria baixada pelo Chefe de Polícia, que parecia não ter conhecimento do evento. Para contornar esta situação foi baixada nova portaria.

O dr. Salvador Rangel de Borborema, chefe de polícia do estado, por nomeação legal, etc.

Resolve modificar o “item” “e” da portaria n°. 207, datada do 3 do corrente, que regulamentou as diversões próprias da quadra junina, devendo o mesmo “item” ser assim compreendido:

e) – Que aos responsáveis dos bumbás e grupos juninos sejam fornecidas licenças para exibição destes nas ruas ou praças da capital ficando, porém obrigados a comparecer ao parque de diversões sito à praça Floriano Peixoto, em noites que lhes for marcada nela comissão encarregada dos festejos no aludido parque (*O Estado do Pará*. Belém, 21 de jun. 1938 p.02).

A falta de articulação entre as iniciativas do Prefeito e do Chefe de Polícia resultou em um mal-entendido que foi logo resolvido pelo primeiro, até porque sua imagem e autoridade estavam sendo colocadas em jogo. A Portaria impossibilitava a apresentação dos grupos em ruas e praças e como o evento seria realizado na Praça Floriano Peixoto ficaria inviabilizada a presença dos grupos no local. Diante da ameaça de esvaziamento do concurso, foi revogada a proibição dos grupos e liberada suas apresentações nas ruas e praças da cidade com a condição obrigatória de comparecerem.

Através dos dados analisados percebemos que até este episódio o Boi-bumbá era literalmente um “caso de polícia”, sendo a elaboração e estabelecimento de leis e portarias as únicas políticas públicas direcionadas aos grupos. Uma política de divulgação e valorização dessa manifestação começa a se concretizar a partir do evento patrocinado pelo prefeito Abelardo Condurú, mesmo tendo um caráter obrigatório quanto à participação dos grupos. É também a partir deste momento, que surge uma outra possibilidade de espaço de apresentação para os grupos de Boi-bumbá, que são aqueles disponibilizados pelos órgãos públicos e que vão obrigar a uma re-estruturação da apresentação. Mas, antes de sabermos quais os novos espaços de apresentação disponibilizados para os grupos de Bois-bumbás consideramos também importante saber qual o relacionamento estabelecido entre os mesmos e a população

da cidade. Qual o papel desempenhado pelo público na contribuição de modificações na apresentação dos grupos e como se deu este relacionamento.

#### **1.4 - Formação de público espectador**

Analisando as matérias de jornais sobre os grupos de Boi-bumbá, apresentadas até o momento, constatamos a presença de participantes provenientes de vários estratos sociais, inclusive os escravos. A pesquisa de Vicente Salles sobre o Boi-bumbá no Pará aponta esta prática como um folguedo exclusivo de escravos, mas ao examinarmos as matérias de jornais citadas observamos que os grupos eram constituídos por diversos participantes e até mais raramente por pessoas provenientes de um estrato social de elite.

O que ainda não encontramos nos relatos é a presença de um público, entendido aqui como espectador das apresentações. As matérias jornalísticas sobre o Boi-bumbá da metade do século XIX nos sugerem que não havia uma apreciação dessa manifestação demonstrada pela abordagem depreciativa das atividades dos grupos. Tais matérias foram escritas por pessoas, que provavelmente faziam parte de uma elite e não toleravam a “brincadeira”, visto que da mesma participavam pessoas que provinham dos estratos sociais mais baixos gerando todo tipo de preconceito, mesmo quando pessoas importantes tomavam parte dessa prática eram criticadas por seus pares, que não admitiam sua participação no Boi-bumbá. Tal intolerância também foi observada por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, como podemos verificar.

As descrições que fazem da lúdica popular, sobretudo da lúdica negra, bem como os termos com que a qualificam, são permeadas de racismo, sexismo, etnocentrismo e reproduzem certas representações que as classes dominantes construíram (e ainda constroem?) em torno das classes subalternas. (Moura, 1997: 58).

Sobre os participantes dos grupos temos algumas informações que trazem “moleques, pretos, pardos e brancos” e um delegado com seus escravos, brincando no Boi-bumbá. As matérias citam tais pessoas participando dos grupos, mas ainda não temos

informações se eles eram constituídos somente por homens ou contava com a presença de mulheres também. De acordo com a pesquisa de Moura (Idem) as mulheres e crianças tinham uma participação de “fora” só faziam acompanhar o grupo levando a bebida e “armas” como medida preventiva, caso acontecesse algum encontro desagradável. Em umas de suas crônicas sobre a vida cotidiana de Belém, no início do século XX, o poeta De Campos Ribeiro [s/d] aponta um grupo formado exclusivamente por mulheres moradoras da Vila dos Inocentes no bairro de São João do Bruno. O grupo foi chamado de Boi da Aniseta em homenagem ao “abre-copo das mulheres boêmias e pobres (as ricas dessa época não tomavam álcool)” (p. 42-43), sendo organizado pela Nega Lourença.

Até aqui percebemos que os autores falam dos participantes dos grupos e pouco ou nem se referem às pessoas que os assistiam. Apesar da omissão sobre o público do Boi-bumbá, achamos que havia pessoas que ao ouvirem o som dos instrumentos, as cantorias e a algazarra dos grupos se dirigiam às ruas, se debruçavam nas janelas ou encostados às portas de suas casas para assistir a passagem do grupo. Esta apreciação podia ser acidental ou proposital, quando a pessoa sabia o dia e a hora quando o Boi ia passar. As confusões, brigas e até mortes ocasionadas pelos encontros violentos talvez tenha afastado as pessoas que apreciavam os grupos, pois temiam por sua segurança e até por suas vidas. As matérias apresentadas até aqui, talvez reflitam este período de afastamento dos espectadores do Boi-bumbá devido à violência gerada por alguns grupos.

A proibição restringiu as apresentações aos “currais” dando início à formação de um público. Eram pessoas que saíam de suas residências para ir a estes locais assistir as apresentações dos grupos. É provável que o confinamento fosse uma garantia de segurança, pois com cada grupo no seu lugar, não havia a ameaça das brigas provocadas pelos encontros e as pessoas começaram a freqüentar estes espaços sem maiores receios.

Os “currais” estavam localizados nos bairros periféricos de Belém e apresentavam uma estrutura muito precária para a apresentação dos grupos. Visando um retorno financeiro, os proprietários de tais locais iniciaram um investimento na estrutura do mesmo, que agora contava com um palco ou tablado para a apresentação dos grupos, além de barraquinhas com venda de bebidas, comidas e jogos. Estes “currais” foram se ampliando ganhando uma nova feição, a de Parques Juninos (Salles, 1994). Para atender esta nova demanda os grupos tiveram que apresentar algumas modificações na estrutura da apresentação sendo a primeira, talvez ocasionada em virtude do espaço físico. A apresentação na rua, em um espaço livre, devia ser bem diferente daquela realizada num espaço restrito como o de um palco, por exemplo. Outra mudança evidenciada por Salles (Idem) foi o surgimento da comédia no Boi-bumbá, sobre a qual já falamos anteriormente. E o repertório musical também sofreu modificações como apontada também no estudo de Bruno de Menezes (op. cit.). Os figurinos passaram a ser mais vistosos e luxuosos e houve a elaboração de coreografia em função do repertório musical.

A construção de tal espetáculo vai acontecer também em função de um público de gosto exigente que se deslocava para os “currais” durante a Quadra Junina para assistir as apresentações dos grupos. Cada “curreal” tinha o seu próprio Boi-bumbá que em algumas ocasiões dividia o palco com os Cordões de Pássaro e Bicho (Salles, 1994). Os encontros violentos entre grupos rivais ainda eram uma realidade em meados do século XX, como citamos em item anterior. Somente alguns poucos grupos mantinham uma infra-estrutura de “parque junino” para a manutenção de suas atividades artísticas e econômicas, a exemplo do Boi Pai do Campo, Novo Querido, Pai da Malhada entre outros (Idem).

Na nossa opinião, o público que se deslocava para os “currais” já não se assemelhava mais àquele que assistia as apresentações incidentalmente, quando o grupo passava nas portas de suas casas, nem daquele que participava ativamente brincando,

dançando, cantando e até mesmo brigando e se engalfinhando com o rival para demonstrar a superioridade e valentia do seu grupo. Neste contexto, o público é mais passivo e também mais crítico tendo um outro tipo de participação nas apresentações que se configuravam em tal período.

Moura (1997) aponta as décadas de 1910 a 1940 como o período mais ativo do teatro popular paraense, pois era o único lazer da população. Para dar conta do público que se fazia presente nestes espaços os autores escreviam peças para a Quadra Nazarena<sup>15</sup>, Quadra Junina e Festas Natalinas, cujas apresentações eram realizadas pelos grupos de cordões de pássaro e bicho, bois-bumbás e pastorinhas. Salles (1994) aponta este período de auge até meados da década de 1950, quando estes espaços começaram a ser fechados por ação policial, visto que muitos deles eram locais de jogos de azar, além do desinteresse crescente por parte do público. Na sua pesquisa, Moura (1997) aponta que “as dificuldades enfrentadas pelos bumbás e pássaros, [...] levaram muitos grupos a despojar-se de todo artifício e sofisticação, tornando-os um brinquedo puramente folclórico”. Este período é visto pelo autor como uma fase de decadência do Boi-bumbá não só pelo despojamento das apresentações sofisticadas, como também pelo fechamento dos “currais” que se esvaziaram devido às novas formas de entretenimento disponível para a população, a exemplo da televisão. Desta maneira, alguns grupos foram apresentando dificuldades financeiras para manter suas atividades.

Diante de tal situação é que vamos perceber a entrada de uma nova intervenção na trajetória da manifestação do Boi-bumbá, a ação governamental que tinha o objetivo de resgatar e assim, preservar esta manifestação. Para Sidney Piñon (1982), a participação do governo resultou num controle dos grupos “atrelando-os” às suas políticas ao criarem

---

<sup>15</sup> A Quadra Nazarena corresponde ao período de festa em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré realizada a partir do segundo domingo de outubro. A festividade dura quinze dias iniciando e terminando com uma procissão. Durante estes dias são realizadas celebrações religiosas, como missas e novenas e celebrações festivas com apresentações de grupos regionais, além das diversões encontradas no parque com a venda de comidas bebidas e jogos.

necessidades e um discurso que será repetido pelos próprios grupos para justificarem tal dependência.

Uma das primeiras intervenções de ordem governamental com este intuito foi o concurso realizado em 1938, embora não fosse uma realização exclusiva da prefeitura tinha o patrocínio do prefeito da época. A implementação de concursos oportunizou aos grupos realizarem suas apresentações em locais públicos, disponibilizados pelo governo, além de ganharem uma ajuda financeira na forma de subvenção para se “botar na rua”. De acordo com Piñon, o concurso fez reviver o sentimento de disputa e rivalidade, que sempre foram combatidos pelas autoridades policiais e que ocasionaram nas leis e portarias de proibições e o confinamento nos “currais”. A proibição da saída às ruas e a separação de cada grupo em seu respectivo local, não diminuiu o sentimento de rivalidade e sempre que podiam os grupos escapavam da fiscalização policial saindo às ruas e provocando-se mutuamente quando se encontravam, conforme mostramos anteriormente.

A institucionalização do concurso não reavivou este sentimento, pois ao que parece ele sempre esteve presente. Mas, concordamos com Piñon sobre a manipulação do governo nas atividades dos grupos quando se estabelece uma relação de dependência presenciada ainda hoje. A ação governamental obrigou os grupos a se organizarem através de uma instituição e assim foi fundada a Associação dos Grupos Folclóricos em 1981 para representá-los junto ao governo. Mas, a Associação foi adquirindo um outro papel tendo uma representação mais interessante para o governo do que para os grupos folclóricos. As articulações entre governo e os grupos será um assunto sobre o qual abordaremos num capítulo posterior.

Os concursos eram realizados em espaços públicos como praças e também em alguns teatros de Belém. Para estes eventos, os grupos se preparavam com suas mais belas fantasias e toadas para mostrar o que tinham de melhor durante a apresentação. O concurso

tinha um regulamento pré-estabelecido, na qual os grupos tinham que cumprir para ganhar o primeiro lugar ou até mesmo garantir uma boa classificação. Os prêmios eram dados através de menção honrosa, diploma, troféus, placas ou medalhas. E desta maneira, os grupos preparavam sua melhor apresentação com objetivo de conquistar, não somente o júri como também o público, que estava ali os assistindo.

Um exemplo de quanto era importante a interação entre os grupos e o público foi o concurso do ano 2000, realizado pela prefeitura de Belém. Neste evento participamos do corpo de jurados e o regulamento era composto por alguns quesitos sendo um deles, que nos interessa para esta parte do estudo, referia-se a “animação”. Os grupos foram avaliados pela emoção que conseguiram transmitir e motivação dada ao público que estava assistindo. Gostaríamos de relatar que este é um item importante e que não depende inteiramente dos grupos. O público tem papel fundamental neste quesito, pois depende dele a nota que o grupo vai receber. O que achamos interessante no estabelecimento de tal quesito foi sua incoerência, visto o número reduzido de pessoas que assistiram o concurso por duas razões que achamos significativas: a primeira estava relacionada com a divulgação do evento que foi deficiente e resultou na segunda razão, a falta de interesse do público em assisti-lo.

Devido à ausência de um público numeroso, os grupos contam com seu “próprio público” ou as “torcidas organizadas” que os acompanham nas apresentações, principalmente em concursos. Este “público próprio” é formado por pessoas que moram na comunidade, onde está localizado o “curral” de um grupo e que participam indiretamente da atividade do mesmo, através da ajuda com doação de materiais para a confecção dos figurinos, dinheiro ou até mesmo comida e bebida e são elas que constituem a maior parte do público que assiste as apresentações.

A partir de 2002 novos espaços públicos foram sendo utilizados pelo governo na realização de concursos, como os pontos turísticos da cidade. As apresentações nestes

locais são atrações para os visitantes que vem de outros estados e até de fora do país. E para este novo público é que grupos como, o Boi-bumbá Flor do Guamá tem se preocupado em acrescentar alguns elementos novos para atrair as pessoas, a exemplo de fantasias luxuosas baseadas nas escolas de samba do Rio de Janeiro e ritmos musicais emprestados de gêneros divulgados na grande mídia, sobre a qual falaremos mais detalhadamente adiante.

Além do público que vem de outras cidades ou países, os grupos contam também com o seu público fiel como já falamos anteriormente. Ao final da Quadra Junina, os grupos fazem a festa de “ferração do boi”<sup>16</sup>, quando todos se confraternizam por mais um ano de atividade. Antes da “ferração” propriamente dita, o grupo sai pelas ruas do bairro e todos param o que estão fazendo para assistir a passagem do Boi pela sua rua. Alguns moradores somente assistem, outros vão participar da festa que acontece no “curral” depois do cortejo realizado nas ruas. Na festa de despedida há venda de bebidas e comidas onde todos são embalados ao som de uma grande aparelhagem sonora que toca os *hits* mais recentes.

Observando esta exposição sobre o público dos grupos de Boi-bumbá em Belém podemos fazer algumas considerações. Em um primeiro momento, meados do século XIX, não há informações sobre a presença de público nas apresentações dos grupos quando saíam às ruas. As informações referem-se somente aos participantes da brincadeira. A proibição da saída às ruas e o confinamento em “currais” vão iniciar, o que apontamos aqui como segundo momento, o processo de formação de público, que será importante no desenvolvimento artístico de alguns grupos. O terceiro momento corresponde à participação mais efetiva do público na avaliação das apresentações dos grupos constando até de quesito

---

<sup>16</sup> A ferração é uma festa de despedida do Boi, dividida em duas partes: a primeira corresponde ao “laça-laça”, que é quando os “vaqueiros” vão laçar o Boi, que tenta fugir. Caso não consigam, geralmente não conseguem, inicia-se a segunda parte da festa que é quando o Boi é amarrado num mourão, e os brincantes se despedem dele cantando toadas de despedida. Durante a cantoria é servido vinho para todos os presentes, que representa o sangue do Boi.

em concursos. Para cada público, haverá um tipo de apresentação que dependerá do evento e do local onde será realizada.

Nos eventos organizados pelo governo, há a presença de um público heterogêneo formado por pessoas que vão apreciar as apresentações dos grupos sendo que algumas estão ali assistindo pela primeira vez a manifestação do Boi-bumbá. No evento que acontece no bairro há a presença de um público mais homogêneo, onde o Boi-bumbá faz parte das suas práticas cotidianas, principalmente nos meses de ensaios do grupo. A apresentação é mais informal permitindo uma interação maior entre público e os brincantes do Boi-bumbá.

Esta relação entre os grupos e o público foi sendo estabelecida por razões sociais e estéticas, fazendo com que ela apresentasse dois aspectos, como notamos em pesquisa de campo: o da afinidade e da apreciação. A afinidade é presenciada na relação entre o grupo e os membros da comunidade onde ele está inserido, pois neste relacionamento o público participa ativamente no momento da montagem da apresentação do grupo através da doação material, financeira e até mesmo, da mão-de-obra. A apreciação é a relação estabelecida pelos espectadores que vão ao evento somente para assistir a apresentação, não havendo um contato maior com o grupo. E é preocupado em manter esta segunda relação, que o grupo Flor do Guamá tem investido na modificação ou “melhoramento” da sua apresentação buscando mais espectadores para o seu espetáculo. A preparação da apresentação em função do público vai ter relações também com o espaço e evento nele realizado sobre a qual falaremos no próximo capítulo.

## Capítulo 2 - OS ESPAÇOS DE APRESENTAÇÃO

Neste capítulo apresentaremos quais os espaços de apresentação onde atuam os grupos de Boi-bumbá durante a Quadra Junina. Antes de realizarmos a descrição de cada local mostraremos como eles foram constituídos, e qual sua importância ao serem configurados no cenário cultural da cidade de Belém. Outro ponto a ser abordado neste capítulo é a descrição de cada apresentação realizada pelo grupo Boi-bumbá Flor do Guamá no ano de 2002 e 2004 em cada um dos espaços.

As matérias jornalísticas do século XIX, mostradas no primeiro capítulo<sup>1</sup>, fornecem informações sobre a data de apresentação do Boi-bumbá realizada na véspera do dia de São Pedro, dia 29 de junho, um dos santos homenageados durante a Quadra Junina. É neste período que temos a oportunidade de apreciar festejos em vários locais da cidade e apresentações dos grupos tradicionais deste período como: Bois-bumbás, Cordões de Pássaro e Bicho, Pássaros Juninos e Quadrilhas Roceiras. As pesquisas de Vicente Salles (1994) e Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1997) apontam que até meados da década de 1950 os “currais” eram os principais, senão os mais conhecidos locais de lazer da população durante o mês de junho. As festas realizadas neste período tinham endereço certo nestes espaços, nas casas das famílias e posteriormente, nos locais públicos através dos concursos. Um número cada vez maior de eventos espalhados pela cidade foi ampliando a possibilidade de novos espaços para a apresentação dos grupos.

Atualmente, os eventos da Quadra Junina são promovidos por órgãos públicos (estaduais e municipais), empresas privadas ou públicas, escolas, igrejas, sociedades civis organizadas, pessoas físicas e até mesmo, pelos próprios grupos. A organização desses

---

<sup>1</sup> Ver os artigos dos jornais *A Voz Paraense* e *O Velho Brado do Amazonas*.

eventos e o local onde são realizados foram os critérios que adotamos para classificá-los em: espaço oficial, espaço privado e espaço público. A categorização dos espaços partiu da denominação dada pelos próprios brincantes ao se referirem aos eventos realizados por órgãos públicos, o evento “oficial”. A partir desta denominação elaboramos as demais categorias baseadas nos critérios já citados.

Outro termo importante utilizado nesta classificação refere-se ao “espaço” concebido de acordo com a idéia apresentada por Anthony Giddens (1991) para referir-se ao termo “lugar”, que para ele é “um cenário físico de uma atividade social situada geograficamente” (p.26-27). O “cenário físico” vai ser elemento importante a ser considerado pelos grupos no momento da apresentação, juntamente com outros que estarão ali interligados, pois “o que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a ‘forma visível’ do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza” (p.27). Estes elementos vão corroborar na apresentação fazendo com que os brincantes<sup>2</sup> pensem sobre sua disposição no espaço, o repertório executado, a maneira de tocar, as coreografias, o contato com o público entre outros. A articulação destes fatores será relevante para que o grupo adapte sua apresentação e assim consiga ter um “bom” desempenho na realização da mesma. A descrição das apresentações realizadas pelo grupo Flor do Guamá relatadas neste estudo, nos leva a questionamentos que considerem também aspectos extramusicais que vão implicar nas mesmas, fazendo com que uma apresentação nunca seja igual à outra.

No presente trabalho, a abordagem do desempenho musical do grupo será considerada a partir das demandas de locais, tipos de evento e público que estará relacionada com o ato de adaptar a apresentação. A avaliação do desempenho musical também será considerada pelo grupo, sendo realizada por agentes externos como: os jurados dos concursos e o público que assiste a apresentação. Ao considerarmos todos estes fatores no estudo,

---

<sup>2</sup> Os brincantes são as pessoas que participam diretamente de um grupo de Boi-bumbá.

poderíamos pensá-lo a partir da “perspectiva do desempenho” como relatada no trabalho de Anthony Seeger (1987). Os contextos relevantes em que se podem analisar os desempenhos musicais investigados a partir de questionamentos dos tipos: “quem”, “por que”, “pra quem”, “onde” , etc. não serão realizados neste trabalho, visto a indisponibilidade para uma investigação etnográfica mais profunda. Por este motivo optamos neste momento, pela descrição dos locais e das apresentações ali realizadas pelo grupo Flor do Guamá e quais adaptações feitas pelo mesmo nos diferentes espaços.

Ao contrário dos índios Suya, que cantam para as pessoas de sua aldeia, mais especificamente para suas irmãs e são por elas ouvidos e avaliados, os grupos de Boi-bumbá se apresentam freqüentemente para pessoas que não fazem parte da sua comunidade e não partilham de suas práticas sociais e culturais. Este dado vai ser importante e, até determinante no processo de preparação da apresentação, quando o grupo vai buscar a preferência de um público que lhe é “estranho”, mas que não lhe é indiferente e por isso precisa ser conquistado. A presença de um público espectador forçou os grupos a apresentar figurinos mais sofisticados e realizar “melhorias” na apresentação considerando a opinião pública. E esta relação entre o público e os grupos foi se estabelecendo através de trocas, tanto financeiras como simbólicas, como já mostramos no primeiro capítulo.

As modificações, apropriações ou “ressignificações” realizadas pelos grupos fazem parte do processo de manutenção de uma “tradição”, vista por Giddens (op. cit.) como um meio de monitorar a ação com a organização do tempo e espaço. Na trajetória da manifestação do Boi-bumbá em Belém estão sublinhadas questões sociais e culturais, que se refletiram nas práticas artísticas dos grupos. O Boi-bumbá é uma das manifestações mais antigas de Belém, de acordo com documentos a ela referidos e tem uma representação significativa no estudo sobre a tradição que remete a questões que vão além de mudanças na apresentação. A preparação da apresentação em função do local é uma tentativa para

responder algumas perguntas no sentido de compreender este processo que representa mais uma possibilidade para os grupos divulgarem suas práticas e adquirirem reconhecimento público e recursos simbólicos e financeiros para manterem sua prática tradicional.

## **2.1 - Espaço oficial**

O espaço oficial é o local onde são realizados os eventos “oficiais” promovidos pelos órgãos públicos estaduais e municipais de Belém. A organização de tais eventos foi de responsabilidade de diferentes órgãos ao longo do tempo. Primeiramente, eles ficaram sob a incumbência do Departamento Municipal de Divulgação e Turismo (DETUR) durante as décadas de 1960 até meados de 1980. No final da mesma década, técnicos da Secretaria Estadual de Cultura através da Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves” (Centur) elaboraram o Projeto PREAMAR - O Pará e a Expressão Amazônica, que tinha como objetivo a divulgação dos grupos populares de Belém, assim como os de municípios vizinhos entre outras ações sobre as quais falaremos em capítulo posterior. A partir da metade da década de 1990 os eventos passam a ser realizados pela Secretaria Executiva de Cultura (SECULT), Fundação Cultural do Estado do Pará “Tancredo Neves” (Centur) e a Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL).

A trajetória dos grupos de Boi-bumbá em Belém foi sendo delineada por ações governamentais, a exemplo das proibições, concessões, eventos e projetos. A relação estabelecida entre os grupos e o governo, estadual e/ou municipal, e suas implicações no processo de preparação da apresentação serão discutidos adiante. Neste capítulo nos deteremos somente nos eventos promovidos por órgãos públicos como parte dos projetos de intervenção governamental nas práticas dos grupos de Boi-bumbá. Decidimos primeiramente por tal abordagem, pois a realização de eventos de divulgação dos grupos é anterior as concepções de preservação e manutenção que subsidiaram as iniciativas governamentais para com as manifestações populares tradicionais.

Vicente Salles (1994), em sua pesquisa mostra que em 1922 saiu uma portaria que proibia as apresentações dos Bois-bumbás nas ruas. Ao mesmo tempo, que a polícia restringia as apresentações dos grupos fazia concessões a alguns, que não estavam sujeitos a esta proibição, pois apresentavam um certo privilégio junto às autoridades, a exemplo do grupo Pai da Malhada, como podemos verificar neste trecho:

Ao tempo que, por volta de 1922 a polícia proibia, mais uma vez, a circulação dos bois pelas ruas de Belém, liberou grande área na Av. Independência, próximo do largo de São Braz, para as exibições do célebre Pai da Malhada. Era um amplo logradouro, que foi denominado Parque Recreativo Paraense, com inúmeras barracas de bebidas e comidas, servidas por *garçonetas*, o que era novidade e atração extra. Eram disputados ali o Bar Bebê e o Curica, que ofereciam bons serviços e boas garçonetas. No centro do parque havia grande pavilhão, onde se exibia o Pai da Malhada (1994: 349).

Não temos informações concretas sobre o que motivou a escolha do Boi-bumbá Pai da Malhada para se apresentar no pavilhão do Parque Recreativo Paraense. A resposta para tal questão poderia estar na relação que o “botador” do Pai da Malhada tinha com alguma pessoa importante na polícia ou na prefeitura. Este tipo de relação entre o “botador de boi” e alguma pessoa que seja econômica e politicamente influente é conhecida como “apadrinhamento”. Tal relação é importante para os grupos, pois é nestas parcerias que eles podem contar com a ajuda do “padrinho” na realização e manutenção das suas atividades. Esta ajuda não é somente de ordem financeira, mas também burocrática, a exemplo do caso acima. Embora seja uma prática comum há casos em que os “botadores” preferem ocultar o nome de seus “padrinhos”. O “apadrinhamento” é uma prática realizada ainda hoje pelos “botadores de boi”, e em alguns casos o “padrinho” faz questão de mostrar publicamente seu relacionamento com o grupo, como podemos constatar abaixo.

O ‘Estrela D’Alva’ continua exibindo-se com sucesso em seu parque [...]. Todas as noites o arraial do Estrela D’Alva é visitado por grande número de pessoas que vão de perto conhecer o Bicudo e avaliar a fama do bumbá. **O sr.**

**prefeito que é o padrinho do ‘Estrela D’Alva’** fará brevemente uma visita ao arraial<sup>3</sup> (*O Estado do Pará*. Belém, 16 de jun. 1938 p. 05, grifo nosso).

A primeira ação governamental positiva para com os grupos foi liberar os mesmos para se apresentarem no primeiro concurso de Bois-bumbás realizado por cronistas de jornal e rádio sob o patrocínio do prefeito de Belém, em 1938. Neste evento se apresentaram vários grupos da cidade, desde os mais famosos até os menos conhecidos. Não temos informações se houve a elaboração de um regulamento com quesitos a serem julgados na apresentação dos grupos. A única informação que temos sobre um dos critérios estabelecido no concurso foi à avaliação dos grupos por categorias.

A Comissão resolveu dividir os ‘bois’ em duas categorias: Bois de comédia e bois de batuque. De cada categoria será proclamada o campeão. Assim, os ‘bois’ de comédia farão (sic) provas com os ‘bois’ de batuque, mas com os de sua categoria (*O Estado do Pará*. Belém, 24 de jun. 1938 p.02).

Tal divisão nos leva a supor que na época existiam duas maneiras distintas de realização da prática do Boi-bumbá: a “comédia” e o “batuque”. Como mostramos no capítulo anterior, a denominação de Bois de Comédia foi dada aos grupos que apresentavam peças teatrais escritas a cada ano por libretistas que foram trabalhar nos “currais” de alguns grupos. Aqueles que por falta de recursos financeiros ou outros motivos, não acrescentaram peças teatrais na sua apresentação podem ser estes que foram classificados de “bois de batuque” no referido concurso. Advertimos que esta suposição é meramente especulativa e, sobre a qual não temos condições de confirmar.

O jornal *O Estado do Pará* continuou a publicar matérias referentes ao concurso e em uma delas foi relatado, quais grupos foram classificados como “bois de batuque”, entre eles o Pai da Malhada, Flor da Noite, Última Hora, Lindo Cravo e Novo Querido. Quanto aos “bois de comédia”, somente o Boi-bumbá Estrela D’Alva foi classificado nesta categoria e como não teve concorrente foi considerado campeão.

---

<sup>3</sup> Em Belém o termo “arraial” é utilizado para designar o local, geralmente uma área ao ar livre, onde ocorre uma Festa Junina. O “arraial” apontado na matéria tem a mesma função da palavra “curral” .

Na sua pesquisa, Moura (1997) relata que a partir da década de 1950 iniciou-se uma fase de investimento no setor de entretenimento em Belém. Alguns teatros renovaram seus espetáculos com a contratação de artistas vindos do Sul e Sudeste do país para trabalhar na cidade. Houve melhorias de salas de cinema e a aquisição de aparelhos de rádio se ampliou fazendo com que a população tivesse mais opções de lazer. Para o autor, este período representou uma fase de decadência para os grupos de Bois-bumbás e Pássaros Juninos, pois já não havia um público numeroso e entusiasmado que iam aos “currais” ou teatros para assistir suas apresentações. Diante desta situação, os grupos tiveram que se despojar do luxo e requinte de seus espetáculos, devido à falta de condições financeiras para mantê-los. Para Moura, estes artifícios não foram inteiramente abandonados sendo utilizados pelos grupos nas apresentações realizadas nos concursos promovidos pelo DETUR, no antigo Bosque Rodrigues Alves e nas praças da cidade.

Vicente Salles (1994) aponta o estabelecimento de concursos públicos, quando o governo municipal promoveu o primeiro concurso de Bois-bumbás realizado no Largo da Pólvora (atual Praça da República), em 1951<sup>4</sup>. Através de políticas de valorização, preservação e conscientização, o Boi-bumbá tornou-se uma preocupação do poder público e a partir deste momento foi sendo estabelecida uma relação de dependência dos grupos em relação aos órgãos públicos presenciada ainda hoje. Tais iniciativas também forçaram a realização de algumas modificações na apresentação dos grupos, que para Moura demonstra que governo “acaba, portanto, manipulando os grupos, desarticulando-os, na medida em que institucionaliza, por meio de concursos, as rivalidades que os opõem” (1997: 44). Acreditamos que a rivalidade não foi o elemento “desarticulador” entre os grupos, visto que somente a partir da implantação dos concursos é que eles vão começar a se organizar através de uma Associação. A manipulação dos grupos pelo governo se deu de várias formas, o

---

<sup>4</sup> Não encontramos em Salles (1994) a referência que nos confirme a realização de tal concurso, o que necessita de maior investigação de dados.

estabelecimento do concurso foi somente uma delas e sobre as quais falaremos em detalhes posteriormente.

Ainda sobre a intervenção do governo na prática dos grupos encontra-se o trabalho de Sidney Piñon (1982). Para ele, com a criação do Departamento Municipal de Divulgação e Turismo (DETUR) em 1968 tornou-se pública a oficialização da promoção de concursos folclóricos. Para tal fim foram tomadas iniciativas que permitissem a viabilização de uma política de valorização e preservação do folclore paraense. Dentre as ações governamentais estava à liberação de espaços públicos para a realização dos concursos e posteriormente, os festivais oficiais. Os espaços oficiais, designação estabelecida por nós neste trabalho, foram inicialmente constituídos por praças, pelo Bosque Rodrigues Alves<sup>5</sup> e teatros municipais. Nos últimos quatro anos, os pontos turísticos da cidade também passaram a constituir os espaços para a apresentação dos grupos de Boi-bumbá. A integração dos pontos turísticos como espaço de apresentação de grupos populares aponta para uma nova ação governamental ligada a divulgação dessas manifestações como estímulo para o crescimento do turismo no estado do Pará.

A intervenção governamental trouxe algumas mudanças para as apresentações dos grupos no que se refere ao espaço, tempo de apresentação e ao público presente para assisti-las. Os locais de realização dos eventos oficiais apresentam uma infra-estrutura bem diferente daquela encontrada nos “currais” dos grupos, pois eles têm à sua disposição microfones, jogos de luz, palco, equipe de fotografia e filmagem para registrar o evento. Todo este aparato em função do evento demonstra uma infra-estrutura de *show*, que gera uma grande expectativa nos brincantes que é canalizada para o momento da realização da apresentação. Para este tipo de espaço, o grupo apresenta uma arrumação que denominamos de “disposição no palco”, onde os brincantes se dispõem à frente e ao fundo do local de

---

<sup>5</sup> Atualmente chamado de Jardim Botânico Rodrigues Alves, este local possui uma grande área verde com árvores e animais da flora e fauna amazônica. Além do pequeno zoológico possui um auditório para a realização de cursos e palestras e um palco ao ar livre para as apresentações de grupos populares.

apresentação, geralmente um palco. Os brincantes se dispõem no palco e se dividem em grupos correspondentes aos seus personagens na comédia. Ao fundo ficam os “barriqueiros” que são os músicos do grupo, ao centro fica o Boi rodeado pelos “vaqueiros”, que são os personagens que cuidam do animal. Nas laterais do palco fica a “maloca” que corresponde aos índios e o tuxaua ou diretor dos índios. Na parte frontal fica o grupo da “matutagem” formado pelo Nego Chico, Catirina, Cazumbá e Mãe Guimá e movimentando-se por todo o palco está o Amo, que canta ou “puxa” as toadas executadas pelo grupo. Para uma melhor visualização desta disposição veja a Figura 7 em anexo.

Outro ponto importante neste evento refere-se à duração da apresentação. Os grupos têm a seu dispor um tempo reduzido e limitado devido às restrições impostas pela equipe organizadora dos eventos. Tal restrição acontece visto o grande número de grupos que se apresentam em uma mesma noite.<sup>6</sup> A apresentação tem que ser realizada em um tempo menor do que o necessário para apresentá-la integralmente, evidenciando sua função de entretenimento.

A delimitação do tempo de apresentação é determinada de antemão pelos representantes dos órgãos oficiais, o que tem imposto aos grupos a não apresentação da comédia<sup>7</sup>, que geralmente tem duração média de uma hora e trinta minutos. Atualmente os grupos a têm ensaiado esporadicamente e somente alguns grupos ainda a encenam integralmente e com regularidade, a exemplo do Boi-bumbá Flor do Guamá. Não sabemos o real motivo do desinteresse pela encenação da comédia durante os ensaios, mas de acordo com entrevista realizada com o sr. Paulo Sérgio, coordenador do Flor do Guamá, os grupos tem deixado de ensaiar a comédia, pois não têm oportunidade de apresentá-la nos eventos oficiais, então preferem ensaiar somente a execução musical e a coreografia.

---

<sup>6</sup> Durante os eventos oficiais, além dos Bois-bumbás são convidados outros grupos para se apresentarem e assim, diversificar o evento.

<sup>7</sup> A comédia é enredo do Boi-bumbá encenado pelos brincantes, sobre a qual falamos no capítulo I.

Parece que este impedimento atinge principalmente os brincantes novatos, porque a falta de ensaios da comédia faz com que eles acabem perdendo a oportunidade de conhecer uma parte, que parece importante para a realização da apresentação do Boi-bumbá. A falta da comédia nas apresentações oficiais e talvez, a preocupação com o provável “desaparecimento” da mesma levou os organizadores do Projeto Paixão do Boi 2004 a promoverem um concurso onde ela foi item obrigatório, o que aconteceu também no “II Concurso estadual de Boi-bumbá” promovido pela Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves” em 2006. Nestes eventos, os grupos tiveram a oportunidade de apresentar a história do Boi-bumbá que não era contemplada há alguns eventos oficiais. Infelizmente, não foi possível assistirmos tais concursos e perdemos a oportunidade de observar a reação do público diante da comédia e o desempenho dos grupos na encenação da mesma.

A descrição da apresentação que apresentaremos a seguir aconteceu em 2002 sendo que neste evento não foi encenada a comédia, mas nos oferece uma noção de como se configura uma apresentação no espaço oficial.

### **2.1.1 - Apresentação no espaço oficial**

Em 2002, através do Projeto Paixão do Boi participamos do júri no concurso que ocorreu durante três noites, quando se apresentaram três grupos na primeira noite, quatro na segunda e quatro na terceira e última noite, num total de onze concorrentes com um tempo de apresentação de quarenta minutos para cada. O local de realização do evento foi o Parque da Residência localizado no centro da cidade, um dos pontos turísticos de Belém e que dispunha de um teatro fechado e um anfiteatro ao ar livre, onde os grupos se apresentaram. A escolha do anfiteatro se deu porque o palco do teatro era muito pequeno e não comportaria todos os brincantes inviabilizando as apresentações, embora a opção por um evento ao ar livre também fosse questionada, visto que a possibilidade de chuva geraria problemas.

O Regulamento do Concurso de Pássaros Juninos, Cordões de Pássaro e Bicho e Bois-Bumbás do Projeto Paixão do Boi 2002 apresentou restrições quanto ao tempo de apresentação, número participantes, figurino utilizado, repertório musical e uso de bebidas alcoólicas (vide o art. 7º. do regulamento em anexo). Os artigos apresentados no regulamento determinavam como a apresentação devia se configurar naquele evento, a exemplo do tempo de apresentação dado aos grupos que evidenciava um formato de mostra cultural, visto a impossibilidade de encenação da comédia. Comparado ao tempo de apresentação estabelecido para os grupos de Pássaros Juninos percebemos que na concepção dos organizadores do evento, a comédia era elemento essencial na apresentação desses grupos, enquanto para os Bois-bumbás elemento acessório.<sup>8</sup>

Analisando o regulamento percebemos que a apresentação musical e coreográfica teve importância maior dada a valorização das mesmas no evento oficial deixando evidente a configuração de um *show*, que foi imposta aos grupos. O caráter espetacular dado a estes eventos ainda vai um pouco mais além, quando lemos os itens que obrigam os participantes a estarem “devidamente caracterizados” e em “perfeito estado de consciência” para cumprir seu papel de “brincante de Boi”, em conformidade com estereótipos ou modelos do que seja um autêntico Boi-bumbá.<sup>9</sup>

Uma das novidades deste concurso foi a apresentação do “tripa”<sup>10</sup> como item de disputa destacando a premiação individual para o brincante “invisível” aos olhos do público, mas que tem presença marcante na movimentação e coreografia do Boi. Os critérios escolhidos para a elaboração do regulamento foram decididos pelos organizadores do evento em parceria com a Associação dos Grupos Folclóricos de Belém (AFBE), que por sua vez deveria discutir com os grupos a elaboração dos itens. Em entrevista com os brincantes do

---

<sup>8</sup> Ver Art. 4º do Regulamento.

<sup>9</sup> Ver Art. 7º. do Regulamento

<sup>10</sup> O “tripa” é a pessoa que carrega o Boi.

Boi-bumbá Flor do Guamá nos foi relatado que os grupos não foram chamados a participar da elaboração do regulamento, tomando ciência do mesmo depois de concluído.

Ciente do regulamento e de suas deliberações, o Boi-bumbá Flor do Guamá apresentou-se no primeiro dia do concurso e entrou no anfiteatro com o vigor que lhe é característico, entusiasmando o público. Os brincantes mantiveram a mesma motivação do início ao fim da apresentação, sendo estimulados pela torcida que o acompanha nas apresentações, principalmente em concursos. A “galera do Flor do Guamá” parece ter papel importante no desempenho do grupo, pois é responsável pela animação não só dos brincantes, como também do público buscando o favoritismo.

A apresentação em concursos faz com que os grupos preocupem-se em conquistar a preferência do público e dos jurados, o que é evidente em qualquer situação como esta. No caso do Boi-bumbá Flor do Guamá, este cuidado vai ser o elemento motivador na preparação do grupo durante os ensaios, quando são resolvidas questões relacionadas à organização no espaço de apresentação, à disposição dos brincantes naquele local considerando sempre o posicionamento dos jurados, à sinalização para a torcida quando solicitada, à evolução dos instrumentistas e à organização da entrada e saída do grupo. Em relação ao posicionamento dos brincantes no espaço notamos um certo cuidado para que os “barriqueiros”<sup>11</sup> nunca fiquem de costas para os jurados, pois representam um quesito importante na avaliação da apresentação. Somente ao Amo<sup>12</sup> ou “puxador de toada” é dada a “licença” para ficar de costas, embora momentaneamente, porque apresenta posicionamento variado movimentando-se constantemente para animar os brincantes e o público. Tal movimentação não pode ser dada aos “barriqueiros”, sendo permitida a posição de costas para os jurados somente no momento de evolução ou “virada”.

---

<sup>11</sup> Assim são chamados os instrumentistas do Boi-bumbá.

<sup>12</sup> O Amo é a pessoa que canta as toadas tendo papel equivalente ao do “puxador de samba”.

Outro fator relevante com a qual o grupo tem que lidar refere-se à amplificação sonora, feita através do uso dos microfones na apresentação. No concurso de 2002 foram disponibilizados microfones fixados em pedestais para os “barriqueiros” e microfones sem fio para os Amos, que neste evento apresentaram-se em dois. Os “barriqueiros” procuraram se posicionar de forma que os microfones captassem o som de todos os instrumentos, evitando desta maneira que se ouvisse mais um instrumento do que o outro, o que geraria um desequilíbrio sonoro e atrapalharia a execução musical. Tal disposição teve que ser feita no momento da apresentação, pois não foi oportunizado aos grupos um teste de som antes de iniciar o evento. A amplificação sonora é um dos elementos presentes nos eventos oficiais e que traz alguns problemas na apresentação dos grupos, visto que não estão acostumados com este recurso e nem lhes é dada oportunidade de se adaptarem. Na tentativa de resolver este problema, os “barriqueiros” vão experimentando qual a melhor sonoridade que podem obter da amplificação ali disponibilizada e a partir destas experiências vão tentando se adaptar.

Ainda sobre a execução musical, outro elemento importante está na escolha das músicas a serem executadas nos concursos, outra tática utilizada pelo grupo como nos foi relatado em entrevista dada por um dos Amos e compositor de toadas, o sr. José Augusto Melo dos Santos também conhecido como Magu.

Olha quando a gente vai fazer, por exemplo, no concurso lá, quando a gente vai entrar isso que eu ia falar ainda agora pra ti, a gente procura sempre entrar com uma toada que levante o público.<sup>13</sup>

A organização do repertório para a apresentação nos espaços oficiais, especialmente em concursos é feita pensando no evento como um todo, visto a escolha de toadas para animar o público, homenagear jurados e autoridades, toadas de entrada e as de saída também, além daquelas que fazem parte da comédia. Todas são decididas durante os ensaios, quando é feito o planejamento de execução do repertório para o evento oficial.

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada com a pesquisadora em 16.02.2003.

Abaixo apresentamos a transcrição da letra de uma das toadas executadas para animar a “galera do Flor do Guamá” composta pelo Magu que cantou para nós em entrevista.

Vim trazer Flor do Guamá  
Pra esse povo apreciar  
Luxo garra e talento  
Aqui do bairro do Guamá  
Para quem não conhecia  
Ele hoje aqui está  
Ele é o chumbo grosso  
Do estado do Pará.

Antônio Carlos Maranhão (1990)<sup>14</sup> dividiu a estrutura musical do Boi-bumbá em duas “linhas”: os cânticos externos e os internos. Os cânticos externos são aqueles entoados antes e depois da comédia, já os cânticos internos são aqueles entoados pelos personagens durante a encenação da comédia. Notamos que a comédia é o ponto de referência para a estruturação do repertório musical de um grupo de Boi-bumbá, por isso acreditamos na sua importância na apresentação. A partir da escolha do repertório a ser apresentado no espaço de apresentação, o grupo vai modificar ou acrescentar elementos musicais apostando na inovação de sua apresentação na tentativa de que ela interesse o público, os jurados e as autoridades presentes no evento oficial, sobre o qual falaremos em capítulo posterior.

Apresentamos aqui a descrição da apresentação no espaço oficial para mostrar quais as medidas tomadas pelo grupo antes e durante da apresentação sempre buscando a preferência do público e dos jurados e assim conseguir a premiação almejada. Chamamos atenção para esta descrição que não representa um modelo de uma “apresentação oficial”, mas uma amostragem de como o grupo a organiza neste tipo de espaço. A estrutura vai depender do espaço e do evento em que se realiza a apresentação, pois não é todo ano que os órgãos oficiais promovem concursos, algumas vezes também são promovidos festivais onde os grupos realizam suas apresentações sem a disputa por premiação. A apresentação no espaço oficial deve variar de um grupo para outro, nosso objetivo aqui foi mostrar uma das

---

<sup>14</sup> Encarte do LP “Folguedos Populares do Pará”.

apresentações oficiais realizadas pelo grupo Flor do Guamá e como ela se configura, sendo que cada grupo deve ter sua maneira de se apresentar no espaço oficial.

## 2.2 - Espaço privado

É o local onde ocorre um evento destinado a um público mais restrito como: as festas de aniversário, festas juninas em escolas, festas em empresas privadas ou públicas, quermesses em igrejas e festas promovidas por moradores de uma mesma rua, os chamados terreiros juninos ou arraiais. Analisando os materiais e relatos sobre os espaços de apresentação dos grupos de Boi-bumbá em Belém, notamos que a constituição de um espaço privado, no sentido de um espaço restrito, inicia quando da proibição da saída dos grupos pelas ruas e do seu confinamento em “currais”. Antes de serem transformados em parques de diversões, os “currais” já se configuravam como espaços privados que pertenciam aos respectivos “botadores de boi”. O acesso a este espaço era feito através de pagamento de ingresso e lá o visitante podia se divertir com jogos e desfrutar das comidas e bebidas à venda nas barracas instaladas no local. Alguns destes “currais” apresentavam um palco ou tablado para a apresentação do seu Boi, esta estrutura ganhou tal desenvolvimento que alguns proprietários atribuíram outra denominação aos seus espaços, a exemplo do Teatro Ipiranga do Boi-bumbá Novo Querido que possuía um coreto para a apresentação dos grupos de Pássaros Juninos e um pavilhão para a apresentação do Boi, além das barraquinhas sobre as quais já falamos. (Salles, 1994). Mas, os “botadores de boi” não foram os únicos que tiraram proveito financeiro das apresentações dos grupos, os proprietários de cinema também tiveram grupos tradicionais da Quadra Junina entre suas atrações como mostra a matéria abaixo:

S. João no Cine Ideal - A população da Cidade Velha tem, todos os anos, pela quadra joanina, seu ponto de atração preferido no cinema *Ideal*, onde a empresa faz, num gesto louvável, exhibir os grupos próprios da quadra, onde a poesia das nossas tradições tão ingenuamente se expande, fazendo assim horas alegres para quem os aprecia. (*O Estado do Pará*, Belém, 23 de jun. 1935 apud. Salles, 1994: 350).

Além do Cine Ideal, Salles aponta o Cine São João com o mesmo tipo de atração. Os espaços privados eram constituídos pelos “currais”, pequenos teatros e cinemas diversificando o cenário cultural da cidade possibilitando o acesso da população às apresentações de grupos populares. Tal diversidade promovia a divulgação dos grupos mantendo-os em atividade através dos ganhos financeiros que obtinham com suas apresentações. Esta situação estável vai ser abalada quando o governo inicia a liberação dos espaços públicos da cidade e posteriormente, a promoção de concursos e festivais obrigando os proprietários dos “currais” a “fecharem suas porteiras”, devido à diminuição de um público pagante. Nos eventos promovidos pelo governo não havia cobrança de ingressos e eram realizados nas áreas centrais de Belém. A organização de tais eventos apresentava basicamente duas grandes vantagens para o público: o não deslocamento para a periferia e entrada gratuita, pelo menos parece que esta era a intenção dos organizadores dos eventos como podemos observar neste trecho.

A quadra junina estava sendo desvirtuada entre nós na sua finalidade. A tradição estava desaparecendo na alma popular. Os ‘bumbás’ e ‘bichos’ passaram a ser negócio. Organizavam-se para exibir-se apenas em recintos fechados, com entradas pagas ou para servir de chamarisco à jogatina. O povo que não pode arcar com as despesas da entrada dos teatros tinha conhecimento dos cordões pelo noticiário dos jornais. (*O Estado do Pará*, Belém, 23 de jun. 1938. p. 05)

A crítica feita nesta matéria apontava para um “desvirtuamento” da Quadra Junina devido à comercialização das apresentações inviabilizando a participação do “povo”, que não podia “arcar com as despesas” cobradas nestes locais. A criação dos eventos oficiais visava divulgar as apresentações dos grupos para um grande número de pessoas, especialmente para aquelas que não podiam pagar para assistir o espetáculo. Tal intenção revelou-se contraditória quando deslocou o espaço de apresentação dos grupos para o centro da cidade, visto que o “povo” morava nos bairros onde estavam situados os “currais”. Tal situação deve ter obrigado os grupos a voltarem a se apresentar nas ruas, terreiros ou nas casas

das famílias que solicitavam sua presença, prática que permanece ativa até hoje. Os espaços privados representaram uma possibilidade de apresentação para os grupos desde que foram proibidos de saírem às ruas. Com o passar do tempo estes espaços foram sendo ampliados visto a quantidade de instituições e pessoas que têm demandado a sua presença nos seus eventos.

O encerramento das atividades nos “currais” mudou a situação financeira dos grupos obrigando-os a recorrer a apresentações com cachê e mais tarde, a subvenção dada pelo governo. Não sabemos informar como eram os procedimentos de contrato feito entre os grupos e seus contratantes. Atualmente, no evento privado o contrato para a apresentação é fechado diretamente com o “botador de boi”, que acerta a data e o preço com a pessoa que deseja contratá-lo. Se o local da apresentação for muito distante do “curral” é negociado também o transporte dos brincantes. O valor de cada apresentação é variável, dependendo da situação financeira do contratante ou como os brincantes dizem “depende da cara do freguês”. Em alguns casos, o contratante pode fazer este pagamento em comida e bebida, que vai depender dos laços de amizade que ele mantém com o as pessoas do grupo. Geralmente este tipo de contratante é membro da comunidade que ajuda nas atividades do Boi-bumbá com doações ou prestações de favores. Em alguns eventos privados promovidos por entidades filantrópicas que não dispõem de recursos para pagar a apresentação, o grupo a realiza gratuitamente, pois como nos disse o Paulo Sérgio, eles devem ajudar tais instituições sendo solidários com suas ações referindo-se a uma apresentação feita na sede da Associação de Pais e Amigos de Excepcionais (APAE).

A infra-estrutura do espaço privado é variada e vai depender do evento promovido ali. Geralmente estes locais não apresentam um palco para a apresentação sendo a mesma realizada no salão, na quadra, na rua e até mesmo na calçada das casas. Dificilmente há amplificação para o grupo e quando há, somente um microfone é disponibilizado ao Amo

para “puxar” as toadas. Em locais muito amplos como quadras ou salões a apresentação fica comprometida devido ao grande barulho produzido nestes locais. Como o espaço privado raramente apresenta um palco, os brincantes se organizam de maneira diferenciada da realizada no espaço oficial. A estrutura da apresentação utilizada pelo grupo neste espaço é o que denominamos de circular, onde a área da apresentação é delimitada pelos próprios brincantes que se dispõem ao redor do Boi e o público se dispõe ao redor dos brincantes tendo a oportunidade de assistir a apresentação de vários ângulos e bem mais próximo ao grupo. Para uma melhor visualização verificar a Figura 8 em anexo.

Esta aproximação propicia maior interação entre o público e o grupo provocando reações mais imediatas no que concerne ao desempenho da apresentação naquele evento. Na apresentação realizada no espaço privado há maior descontração dos brincantes quanto à sua disposição no local, pois há a possibilidade de um deslocamento mais livre que no espaço oficial, onde os brincantes têm que necessariamente ficar de frente para o público ou jurados que estão assistindo. Para a apresentação no espaço privado, o Boi-bumbá Flor Guamá apresenta as toadas que eles consideram mais “ritmadas” e empolgantes para o público e seu contratante, geralmente são apresentadas aquelas que fazem parte dos “cantos externos”, pois nem sempre é possível encenar a comédia. O grupo executa este repertório para animar o público e agradar o contratante, pois é interessante manter este tipo de contato.

A apresentação no espaço privado parece ser mais tranqüila, pois não há disputa por premiações, o número de pessoas assistindo é menor em relação ao espaço oficial e em alguns casos, o público faz parte da própria comunidade onde está inserido o grupo. O espaço privado representa mais uma alternativa de apresentação e representa uma possibilidade de remuneração para os mesmos. Apesar destes eventos não serem grandiosos e nem terem o alcance dos oficiais, eles são importantes na divulgação e promoção das

atividades dos bois-bumbás na ampliação de novos espaços e na consolidação de um público espectador.

### **2.2.1 - Apresentação no espaço privado.**

A apresentação realizada no espaço privado se diferencia das realizadas no oficial, pois o grupo tem um contato mais próximo com o público e maior flexibilidade do tempo de apresentação sendo possível encenar uma parte da comédia, que o grupo chama de “Rola Boi”. Esta parte representa a cena quando o Amo canta uma toada chamando cada personagem ao centro da roda para dançar junto ao Boi. O Paulo Sérgio nos disse que, quando o tempo de apresentação não é muito longo eles apresentam o “Rola Boi” para o público pelo menos conhecer quem são os personagens que fazem parte do grupo, demonstrando através desta iniciativa uma maneira de contornar o problema da não apresentação da comédia integralmente.

No ano de 2004 assistimos à apresentação do Boi-bumbá Flor do Guamá em uma festa de aniversário de um morador da comunidade, onde está localizado o “curral” do grupo. A apresentação foi realizada na calçada, em frente à casa do aniversariante. Como o espaço era pequeno, poucos brincantes foram se apresentar sendo esta lacuna preenchida com as crianças do “boizinho”, o grupo Flor da Juventude<sup>15</sup>. Esta apresentação teve duração curta devido à chuva o que não influenciou, na nossa opinião, na animação dos brincantes que apresentaram toadas de saudação ao dono da festa, toadas de louvação ao grupo, toadas com temática sobre festas juninas e as de agradecimento e despedida. A disposição no espaço teve que obedecer outra estrutura, o de duas fileiras paralelas, pois o local era pequeno e não dava para formar um círculo. O público se resumiu aos convidados do aniversariante, visto que a chuva afastou as demais pessoas da apresentação. Terminada a apresentação o aniversariante ofereceu bolo, mingau de milho e refrigerante para as crianças e cerveja para os adultos

---

<sup>15</sup> O Boi-bumbá Flor da Juventude é o grupo formado pelas crianças que moram próximas ao “curral” do Flor do Guamá, sendo chamado por eles de “boizinho”.

retribuindo a presença do grupo na sua festa. Infelizmente por causa da chuva não foi possível para o grupo realizar uma apresentação “melhor” como eles gostariam, por isso não apresentamos maiores detalhes na descrição da mesma, somente algumas informações sobre como ocorreu esta apresentação em um espaço privado.

O grupo já realizou apresentações privadas em festas em escolas, igrejas, empresas privadas e em aniversários, como o evento descrito acima. Infelizmente não acompanhamos nenhuma destas apresentações, pois elas foram anteriores à nossa chegada ao grupo, mas percebemos, que este tipo de prática é corriqueira. Por este motivo, que o grupo já apresenta uma estrutura, também para este espaço de apresentação.

### **2.3 - Espaço público**

É o local onde se realiza o evento promovido pelos próprios grupos de Boi-bumbá ao final da Quadra junina. Analisando os primeiros relatos sobre o Boi-bumbá, constatamos que a rua foi o primeiro espaço de apresentação. Foi na rua, que eles realizavam suas apresentações em um evento que ocorria por determinação do próprio grupo ou do “dono do boi”. Neste evento não havia e até hoje não há, a intervenção do governo ou de contratantes privados.

Na época das proibições é provável que os grupos tivessem restringido suas apresentações aos “currais”, mas quando a polícia diminuía a fiscalização alguns voltavam às ruas no intuito de mostrar sua superioridade e demarcar seu território. A proibição e a posterior liberação dos espaços públicos deslocou as apresentações dos grupos aos espaços oficiais e privados descritos anteriormente. A apresentação no espaço público foi se modificando ao longo do tempo até a que presenciamos hoje na apresentação, que denominamos neste trabalho de “disposição em cortejo”, onde os brincantes se misturam ao público em um evento que é realizado nas ruas do bairro como ilustramos na Figura 9 em anexo.

Atualmente, o evento organizado pelo próprio grupo é conhecido como “ferração do boi”, quando o Boi é “ferrado” ou “laçado” para se despedir da Quadra Junina daquele ano e voltar no seguinte. Na “ferração” realiza-se a despedida do Boi que primeiramente “foge” pelas ruas da comunidade onde está localizado o “curral” mobilizando todos os brincantes a saírem à sua procura cantando, dançando e tocando as toadas. Quando encontrado, o Boi é levado de volta para o “curral”, onde será “ferrado” ou “laçado” pelos “vaqueiros”.<sup>16</sup> Caso o grupo queira encerrar suas atividades ou mudar de nome, há a “permissão” para “ferrar” ou “laçar” o Boi caso contrário, os vaqueiros fazem somente tentativas que são encerradas pela “madrinha do Boi”<sup>17</sup>, quando coloca uma toalha branca sobre o animal demonstrando assim, que devem desistir das tentativas. Terminada esta etapa, os vaqueiros amarram o Boi num local ornamentado com folhagens e flores, representando um mourão e iniciam as toadas de despedida. O Amo vai chamando cada personagem e convidados presentes na festa para se despedir do Boi, neste momento é servido aos participantes copos com vinho tinto que representa o sangue do animal. Terminado a despedida, a festa prossegue com muita cerveja, churrasco e “brega”<sup>8</sup> tocado pela aparelhagem de som disposta no “curral”

A apresentação na rua é a mais informal e despojada de artifícios, pois é um momento de confraternização dos brincantes com os membros da comunidade onde está inserido o grupo. Em 2004, durante a ferração percebemos que este evento é uma apresentação que os brincantes fazem para si próprios, ou seja, a apresentação tem um caráter mais de diversão do que de obrigação. A primeira evidência desta diversão é o desprendimento do figurino, cada qual se veste da maneira que achar mais confortável, embora muitos prefiram sair com a sua fantasia ou parte dela, não há a obrigatoriedade de se apresentar fantasiado, visto que a “ferração” é uma apresentação que inicia à tarde e segue por

---

<sup>16</sup> São os rapazes que tomam conta do Boi-bumbá durante a apresentação.

<sup>17</sup> Mulher que doa o material para enfeitar o Boi.

toda à noite. Outra evidência da diversão é o deslocamento no espaço de apresentação que é feita na rua e todos se posicionam onde quiserem, porque não há uma formação pré-estabelecida para os brincantes dançarem durante o cortejo.

A execução musical no evento público é desprovida das inovações que pudemos constatar nas apresentações do espaço oficial e privado até mesmo pelo próprio caráter do evento, que dispensa a busca pela predileção dos jurados ou de um contratante. As toadas executadas são as mais antigas do repertório que são reavivadas na memória dos brincantes. As toadas executadas na “ferração” são um tipo de homenagem feita ao próprio grupo, à comunidade e às pessoas que contribuíram para desenvolvimento do mesmo ao longo dos anos. A participação do público neste evento é mais efetiva, visto que há a possibilidade de entrar no cortejo, cantar, dançar e até correr atrás do Boi, caso se deseje.

A rua ou espaço público, de acordo com nossa classificação, demonstra que é um local ainda utilizado para a apresentação dos Bois-bumbás no evento organizado pelo próprio grupo que é a “ferração do boi”. Apesar desta apresentação estar restrita às ruas do bairro, onde está o “curral” do grupo, ela também representa mais uma possibilidade de divulgação desta prática para as pessoas que moram nas redondezas e que ajudam nas atividades do grupo com doações em dinheiro ou em material. A apresentação realizada nas ruas do bairro é uma maneira de estreitar as relações de amizade entre os moradores e os brincantes, além de fomentar novas parcerias.

### **2.3.1 - Apresentação no espaço público após a Quadra Junina**

Acompanhando o grupo Flor do Guamá em 2004 percebemos que o evento público, que corresponde a despedida da Quadra Junina dividia-se em três etapas de atividades festivas e de confraternização. A primeira etapa iniciava com a “ferração do boi”, realizada no domingo à tarde quando se realizava todo o ritual de despedida do Boi como descrevemos anteriormente. Finalizada esta primeira etapa, o grupo se preparava para a

segunda que acontecia no dia seguinte a “ferração”. Esta festa era denominada de “repiteca”, ou seja, uma repetição da festa anterior. Na “repiteca” o grupo ofereceu um baile para os brincantes e os demais membros a comunidade, a maior atração da festa é o “quadrilhão”, onde os homens se vestem de mulher e as mulheres de homem e executaram as coreografias da dança de maneira improvisada, engraçada e divertida, sendo que qualquer pessoa podia participar da quadrilha bastando chegar fantasiado.

A outra atração e a mais esperada foi o concurso de “Miss Caipira Gay” que no ano de 2004, do qual participamos do júri, completava seu sétimo ano de realização. O concurso foi uma iniciativa tomada pelo grupo no intuito de reservar um espaço e evento para a apresentação dos *gays* masculinos que participam do grupo e também os de fora. Neste concurso as “misses” se apresentaram com figurinos característicos da Quadra Junina<sup>19</sup> executando coreografias escolhida pela própria concorrente. Ao final da apresentação individual iniciaram a apresentação em grupo, dando mais uma oportunidade para os jurados avaliarem. Terminada as apresentações os jurados entregaram sua folha de pontuação a coordenadora do concurso, que conferiu a pontuação dada e leu o resultado na frente das concorrentes e dos jurados. Para finalizar o evento, a vencedora fez uma apresentação apoteótica como a Miss Caipira Gay eleita daquele ano. Terminado o concurso, a festa continuou até a madrugada com muita música mecânica e cerveja.

A terceira e última etapa da despedida da Quadra Junina foi o disputado passeio para a praia, que em 2004 aconteceu na Praia do Farol, na ilha do Mosqueiro. Para a realização do passeio, o grupo se responsabilizou em providenciar o ônibus para transportar os brincantes, que neste ano foi conseguido através do projeto Ação Wlad.<sup>20</sup> Neste passeio, o

---

<sup>19</sup> Os trajes femininos típicos da Quadra Junina em Belém são vestidos rodados e com mangas bufantes confeccionados com estampas variadas e decorados com rendas, fitas coloridas. Além do vestido as moças geralmente trazem um ornamento na cabeça que pode ser um chapéu ou uma tiara com ornamentos similares aos da roupa.

<sup>20</sup> Projeto do deputado federal Wladimir Costa que oferece serviços assistenciais às comunidades carentes de Belém.

Paulo Sérgio ofereceu uma feijoada para o almoço dos brincantes. Além dos brincantes, algumas pessoas da comunidade também participavam do passeio, sendo que deviam pagar uma taxa para as despesas com o honorário do motorista e do combustível do ônibus.

Na noite anterior ao passeio fomos ao “curral” para saber o horário de saída do ônibus, pois eu também iria ao passeio por ter sido convidada pelo grupo e achamos que por este motivo não nos foi permitido que pagássemos a taxa cobrada das pessoas de fora. Os brincantes estavam atarefados com os preparativos da feijoada e do passeio também. Finalmente na manhã seguinte, o grupo partiu para a Praia do Farol cantando e tocando pagode durante toda a viagem. Este passeio representou para nós uma oportunidade de conversarmos com alguns membros da comunidade que não eram brincantes, mas que tinham convivência com o grupo além, de saber um pouco mais sobre a vida destas pessoas, que tinham uma realidade tão diferenciada da nossa.

Ao final da tarde partimos de volta para casa, alguns estavam bem bronzeados, outros cansados e alguns ainda mantiveram o ânimo de cantar e tocar durante a viagem, apesar do dia inteiro na praia. Terminado o passeio foi concluída a última etapa das atividades do Boi-bumbá Flor do Guamá em 2004. Nossa participação nestes eventos, que denominamos neste estudo de pós-Quadra Junina possibilitou uma outra visão sobre a apresentação no espaço público que é realizado na rua, no “curral” e se estende até a praia, congregando todos os brincantes, os moradores da comunidade e até a pesquisadora, como no nosso caso. Todas as pessoas são incluídas neste evento e convidados a participar efetivamente das atividades que são organizadas e patrocinadas pelo próprio grupo.

A descrição dos espaços de apresentação do Boi-bumbá em Belém, aqui apresentadas, demonstra o quanto eles têm sido importantes na divulgação das atividades dos grupos, apesar de algumas restrições impostas pelos próprios espaços e eventos neles realizados. A descrição das apresentações do grupo Flor do Guamá nestes espaços teve como

objetivo mostrar qual a estrutura utilizada pelo grupo para se adaptar a estes espaços e assim, não colocar em risco a apresentação. Para tal fim, o grupo tem se utilizado de recursos e planejamentos para a realização de uma “boa” apresentação. Como acontece este processo, quais as escolhas feitas, quais os materiais utilizados para tal fim e qual a motivação para a realização de algumas modificações será algumas das questões que permearão o próximo capítulo. Antes de respondermos a tais questões faremos uma apresentação sobre o perfil dos brincantes de Boi-bumbá em Belém de uma maneira geral. Inserida neste conjunto mais amplo apresentaremos uma descrição mais detalhada do grupo Flor do Guamá, onde está localizado, quanto tempo tem de atividade e quais pessoas que participam do mesmo.

### **Capítulo 3 – ANÁLISE EXPLICATIVA DA PRÁTICA DO BOI-BUMBÁ**

No presente capítulo apresentaremos os materiais que foram coletados ao longo da pesquisa, tanto na sua fase pré-exploratória quanto na fase junto ao grupo Flor do Guamá. A descrição deste material representa a primeira parte do presente capítulo, sobre a qual traçamos um panorama geral sobre o funcionamento e constituição dos grupos de boi-bumbá em Belém. Tal apresentação tem como objetivo fornecer informações gerais sobre os mesmos, destacando algumas peculiaridades de cada um. Após esta imersão no cenário dos “bumbás”, apresentamos o grupo Flor do Guamá a partir de dados que nos informam sobre sua fundação, sua localização geográfica e quem são seus brincantes. Para finalizar, fazemos a análise do processo de preparação da apresentação que ocorre durante os ensaios antes da Quadra Junina dando um enfoque mais próximo à execução musical do grupo.

#### **3.1 - Dados gerais sobre os brincantes do Boi-bumbá em Belém**

No início do primeiro capítulo apresentamos relatos e documentos sobre a manifestação do Boi-bumbá em meados do século XIX. A partir da leitura deste material percebemos que os grupos de Boi-bumbá eram formados por uma maioria de pessoas pobres, com alguns integrantes provenientes de outros estratos sociais. Embora houvesse exceção, a exemplo do delegado Dr. Rego, as pessoas ricas não viam nesta prática algo digno de participação. Tais relatos nos fornecem somente uma descrição permeada de preconceitos sobre as pessoas que participavam dos grupos de Boi-bumbá, que era visto como prática de gente de “ínfima categoria”. Não encontramos até o momento, dados sobre quem eram estas pessoas, o que faziam e quais as relações existentes entre os participantes de um mesmo grupo. Para as pessoas que escreveram os relatos neste período, o Boi-bumbá não passava de uma bagunça e baderna e seus participantes eram “vadios”, “perturbadores da tranqüilidade pública” e produtores de algazarra e barulho, que tiravam a paz e o sossego das boas famílias.

Nos primeiros registros sobre a prática do Boi-bumbá no século XIX encontra-se todo tipo de desqualificação atribuída às pessoas que participavam dos grupos e, conseqüentemente das suas práticas culturais. Supomos que, com a proibição da saída às ruas e o estabelecimento de locais fixos para a apresentação, os “currais”, este tipo de crítica foi diminuindo na mesma proporção que a visibilidade dos grupos. A partir da década de 1920, a crítica foi se tornando mais elogiosa, provavelmente em função da reestruturação pela qual passaram os grupos. As apresentações passaram a ser mais sofisticadas e organizadas, assim como o próprio “curral” onde os grupos atuavam. Tais locais tornaram-se espaços de entretenimento da população da cidade sendo bastante visitados no período da Quadra Junina. Essa popularidade era comprovada através da divulgação de “currais” famosos nos jornais da cidade. Embora os jornais oferecessem destaque a tais grupos, como mostramos no capítulo anterior, ainda não fornecia maiores informações sobre seus participantes, nem mesmo sobre o “botador de boi” que era uma figura importante neste contexto.

Somente em 1968, com a publicação do livro *Boi-bumbá: auto popular* de Bruno de Menezes<sup>1</sup> é que alguns participantes dos grupos, neste caso os “botadores de boi”, receberam um certo destaque com a apresentação de sua biografia ao final do trabalho mostrando a importância daquelas pessoas na prática do Boi-bumbá na década de 1950. Embora o estudo já represente uma tentativa de falar sobre estas pessoas, o autor deteve-se mais na descrição biográfica com algumas informações gerais sobre a prática artística dos “botadores” de Boi-bumbá. A abordagem das práticas dos brincantes de Boi-bumbá em Belém, suas funções no grupo e seu relacionamento com a manifestação surge em meados da década de 1980 através de projetos governamentais, que visavam uma valorização e manutenção das práticas tradicionais da cultura paraense.

---

<sup>1</sup> Na bibliografia a edição que está incluída é a de 1972.

Tais projetos tiveram como foco o fazer artístico do grupo a partir da experiência do “botador” com o seu Boi-bumbá. Com estas observações percebemos que por um longo período o Boi-bumbá foi abordado e qualificado primeiramente, como uma manifestação de “gente de ínfima categoria”, depois passou a receber certo destaque nos jornais ganhando um *status* artístico e mais posteriormente como autêntica manifestação do “povo”.

Em 1986, a Prefeitura de Belém realizou um projeto de documentação e divulgação da cultura popular paraense. A publicação deste material foi feita em formato de brochuras, os *Cadernos de Cultura*, sendo divididos em séries: Teatro (sete cadernos), Verso & Prosa (5 cadernos) e Estudos (7 cadernos). O Boi-bumbá foi publicado em dois cadernos na série Teatro, que constavam do material pesquisado sobre o Boi-bumbá Tira Fama do Sr. Elias Ribeiro da Silva, conhecido como Seu Setenta e do Boi-bumbá Canarinho da Sra. Noêmia da Silva Pereira. Nestes cadernos foram registrados os históricos dos grupos, entrevistas realizadas com Seu Setenta e Dona Noêmia, transcrições das comédias e das letras das toadas, além das transcrições em partituras das músicas dos grupos. Apesar destas publicações contemplarem somente estes dois grupos, elas foram significativas, pois apresentaram o Boi-bumbá para os leitores a partir da prática e da produção do próprio “botador de boi”. Não sabemos exatamente o motivo pela qual foram escolhidos tais grupos, mas supomos que deve ter sido considerada a trajetória e participação ativa dos seus “botadores” com a prática do Boi-bumbá.

De acordo com nossa pesquisa notamos que os grupos mais antigos apresentam um número expressivo de pessoas de meia idade, além de alguns idosos. São brincantes que apresentam vasta experiência com a prática do Boi-bumbá e que têm grande importância para a manutenção e transmissão deste saber, pois são eles os “mestres” que repassam seus conhecimentos e experiências sobre a “brincadeira” para os novatos.

Alguns desses “mestres” são pessoas que migraram de cidades no interior do estado do Pará, trazendo consigo seus conhecimentos e experiências. Ao chegarem a capital, os migrantes se depararam com dificuldades na busca de emprego e moradia que suprissem suas necessidades materiais. Não conseguindo melhores condições de vida estas pessoas estabeleceram moradia na periferia, em locais que não dispunham de condições básicas de saneamento, transporte, saúde e outros. Nos locais de moradia dos “botadores de boi” ou “donos do boi” , como também são chamados, iniciaram a formação de seus grupos. No concurso de 2000 e 2002 <sup>2</sup> tivemos acesso ao histórico de alguns grupos em Belém, exigidos pela coordenação do evento. Ao lermos os históricos percebemos que de uma maneira geral, os grupos surgiram a partir de uma necessidade de atividade de lazer para as crianças da comunidade, que não possuíam alternativas de diversão.

Alguns “botadores de boi” não possuem vínculo empregatício, embora muitos possuam habilidade com trabalhos manuais obtendo sua renda como carpinteiros, pedreiros, ferreiros, artesãos entre outros e realizam pequenos serviços conhecidos como “bicos”, não possuindo uma renda fixa. Há casos, embora menos freqüentes, de “botadores” que trabalharam como funcionários públicos, a exemplo do Seu Setenta e de Dona Noêmia.

Para “botar o boi na rua”, essas pessoas buscam recursos financeiros através de rifas, sorteios, promoções de festas, doações feitas pelos moradores do bairro, ajuda de comerciantes locais, políticos, subvenção do governo, além de contarem com a sua própria renda para pagar as despesas na aquisição de materiais. Apesar das várias possibilidades de arrecadar dinheiro, os “botadores” relatam que as doações recebidas são insuficientes para quitar as dívidas. A preparação do grupo para a Quadra Junina é muito dispendiosa e o custo está acima do poder aquisitivo dos mesmos. A falta de recursos financeiros é um dos motivos mais comuns para que alguns grupos encerrem suas atividades. O “botador” também não pode

---

<sup>2</sup> Os títulos dos concursos “Bois-bumbás da tradição Emílio Paixão” e “Paixão do Boi - Festa da Gente”, respectivamente.

contar com a ajuda financeira dos brincantes do grupo, pois a grande maioria vive de trabalhos informais ou estão desempregados, fazendo alguns “bicos” para sustentar suas famílias. Para superar tal dificuldade, os figurinos e adereços são doados aos participantes, já que eles não podem pagar pelos mesmos.

Os grupos de Boi-bumbá em Belém apresentam traços comuns no que se refere à localização de seus “currais” e o nível sócio-econômico de seus participantes possibilitando que identifiquemos um certo perfil do brincante. Um dado interessante observado nos grupos é a variação da faixa etária dos seus participantes, onde há a presença de crianças e jovens que “brincam” juntamente com os mais velhos ou os “mestres” da brincadeira. Encontramos nos grupos, brincantes que vão dos 03 aos 75 anos de idade. Esta disparidade ocorre porque ninguém é excluído da brincadeira, há uma motivação para que as crianças e os jovens participem, pois eles são “herdeiros” da tradição, as “sementes do amanhã” que não deixarão a tradição do Boi-bumbá morrer, como pudemos observar nas falas de alguns “botadores”.<sup>3</sup> Há uma preocupação constante por parte dos “botadores de boi” sobre uma maior participação dos jovens no Boi-bumbá, visto que os mesmos buscam outras formas de entretenimento e não se interessam por esta prática, motivo de lamento por parte dos mais velhos.

A preocupação com a manutenção e divulgação da tradição do Boi-bumbá em Belém tem motivado algumas pessoas a formarem grupos compostos somente por crianças e adolescentes, os chamados “bois-bumbás mirins”. Os novos “botadores de boi” são geralmente pessoas que possuem alguma ou nenhuma experiência como ex-brincante de Boi-bumbá. Alguns deles são professores que formaram grupos nas escolas em que trabalham, como extensão do que é ensinado aos alunos em sala de aula, a exemplo do grupo de Boi-bumbá Alvorada da Hortinha formado pelo professor Luís Carlos Moraes na escola estadual “Manoel de Jesus Moraes”, com o qual trabalhamos por três anos. Há casos de pessoas

---

<sup>3</sup> Este material compõe a fase pré-exploratória da pesquisa.

consideradas artistas populares, que formam “bois-mirins” através de projetos sócio-culturais com crianças e adolescentes moradores de bairros pobres, como é o caso do Boi-bumbá Malhadinho fundado pelo músico Nazareno Silva. E existem casos em que o “grupo mirim” é formado a partir de um conjunto maior, a exemplo do Boi-bumbá Flor da Juventude onde participam os filhos e filhas dos brincantes do Boi-bumbá Flor do Guamá, além das crianças da comunidade.

Tais grupos têm como objetivo estimular os “brincantes mirins” a conhecer e se interessar pela manifestação do Boi-bumbá como representante da cultura paraense. Através do conhecimento e da prática do Boi-bumbá realizada através das apresentações dos grupos é que crianças e adolescentes podem se tornar agentes continuadores da tradição. Este tipo de grupo revela uma nova prática na transmissão da tradição do Boi-bumbá, que geralmente é passada de pai para filho, avô para os netos, ou seja, há uma relação familiar envolvida neste processo de aprendizagem. Maria Michol de Carvalho (1995) no seu estudo sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão aponta também a importância da relação de parentesco na transmissão do conhecimento sobre a manifestação, como nos relata:

É a crença de que a ‘vocação para o boi’ é um dom que pode ser passado de geração a geração. Assim, percebe-se nos dois grupos de bois <sup>4</sup> que a continuidade de membros da mesma família é algo estimulado e quando ocorre, constitui-se em motivo de grande alegria (1995: 96).

Em Belém, os “currais” estão localizados na periferia, em bairros populosos com uma alta concentração de pessoas de baixa renda. Estas informações foram obtidas a partir de uma relação cadastral feito pelo Instituto de Artes do Pará em 2002, onde estavam dados sobre os grupos como: nome do “botador”, sua alcunha, endereço e telefone para contato. As informações que obtemos a partir de documentos, participação em apresentações e contatos pessoais nos mostram, que de uma maneira geral os grupos são formados por pessoas originárias de um estrato social desprivilegiado, possuem baixa escolaridade, além de

---

<sup>4</sup> A autora refere-se aos grupos pesquisados por ela no seu estudo.

apresentarem um número significativo de crianças, jovens e alguns poucos idosos. Apesar do número representativo de jovens em torno do grupo, sua participação é restrita sendo de responsabilidade dos mais velhos a dinamização das atividades do grupo e o aprendizado dos novatos.

Outra informação obtida é que na sua maioria, os grupos são formados por brincantes que estão ligados à família do “botador de boi”. São os filhos e as filhas, os netos e as netas, os genros e as noras, os primos e as primas, os sobrinhos e as sobrinhas enfim, a maior parte do grupo é constituído pelos familiares do “botador”. A falta de emprego e a dificuldade financeira obrigam essas pessoas a morar na casa ou no terreno contíguo ao da casa do “botador de boi”, sendo possível encontrar famílias com membros até a 3ª. geração morando todos em uma mesma casa ou muito próximos uns dos outros. Esta relação familiar nos parece que dá uma certa estabilidade para a continuidade do grupo, devido à permanência dos membros da família na casa ou ao redor do “botador de boi”. Os grupos em Belém não são formados somente pelos parentes do “botador”, mas também por pessoas que moram na comunidade onde está localizado o “curral”.

Percebemos que os grupos de Boi-bumbá são formados por um núcleo mais numeroso, que é representado pelos parentes do “botador” e por outro menos numeroso representado pelos amigos e vizinhos que moram próximo ao “curral”. Este tipo de formação não representa uma regra, a exemplo do grupo Flor do Guamá que é formado por brincantes que não pertencem à família do Paulo Sérgio, sendo talvez por este motivo que ele prefira ser chamado de coordenador e não de “dono” do grupo. Maria Michol de Carvalho (op. cit.) também fez a mesma observação sobre as relações de parentesco existentes no Bumba-meu-boi do Maranhão, onde os grupos são constituídos pelos familiares e vizinhos que moram ao redor do “curral” do grupo permitindo uma relação de “proximidade” que pode ser afetiva, principalmente ou física, entre pessoas que moram em um mesmo local. Para a autora é neste

circuito que se forma uma “irmandade” ou, como no caso de Belém, uma “grande família” ligada por laços afetivos que estão circunscritos ao próprio Boi.

Nos grupos formados pelos parentes do “botador de boi”, a família se encarrega de fornecer os materiais para a confecção das roupas e adereços dos brincantes, além de se responsabilizar pela merenda de todos após os ensaios, que são longos e cansativos. São grupos constituídos por famílias numerosas com muitos membros envolvidos, o que resulta em uma certa coesão e estabilidade dos mesmos, visto que todos colaboram nas atividades. Além de estarem unidos por laços de parentesco, estes brincantes também estão ligados a uma prática cultural comum e para isso se esforçam na organização e preparação antes, durante e depois das apresentações do grupo. A “proximidade” física e, sobretudo afetiva faz com que todos se esforcem e se dediquem ao desenvolvimento e manutenção das atividades do seu Boi preferido. Esta afetividade que une todos os participantes em torno de um objeto (Boi) e objetivo (brincadeira) comuns é uma das queixas dos “botadores” em relação aos brincantes novatos, pois eles não têm a mesma “paixão” que move os demais, o que gera em falta de compromisso com o grupo e seus participantes.

Percebemos que os laços de afetividade que unem os brincantes têm como objetivo a manutenção da prática do Boi-bumbá, independente da sua relação de parentesco, e uma pessoa importante na articulação de tais relacionamentos é o próprio “botador de boi”. Quando ele morre ou deixa de participar por problemas de saúde, sua família passa a se responsabilizar mais diretamente pelas atividades do grupo e geralmente é o filho mais velho que fica com a função de coordenador do mesmo. Tal função eminentemente masculina, também pode ser exercida por uma mulher, quando não há um homem para herdar o Boi. Como é o caso do Boi-bumbá Flor do Campo que tem uma “botadora de boi”, a Sra. Nalu Paixão que assumiu a coordenação do grupo após a morte do seu pai o Sr. Emílio Paixão. Mas, nem sempre a família consegue manter as atividades após a morte do “botador”, como

ocorreu com o grupo do Boi-bumbá Tira Fama, do Seu Setenta. Ele era um homem muito vigoroso e trabalhava muito para “conseguir botar seu boi na rua”, como costumava dizer. Todo seu vigor era demonstrado nas apresentações, que ao cantar, dançar e tocar seu pandeiro ele entusiasmava seus brincantes, como bem observou João de Jesus Paes Loureiro (1995) no trecho abaixo:

Ele dirige minuciosamente os movimentos cênicos, lidera as toadas e se movimenta no palco como se incorporasse toda a emoção e expressividade do grupo [...]. Embora todo o grupo de teatro popular seja sempre a expressão da personalidade de seu organizador, mais do que qualquer um outro pode-se dizer [...] que o Tira- Fama era o Seu Setenta. (1995: 350)

O grupo do Boi-bumbá Tira Fama nos mostra que a relação de proximidade entre o “botador” e o Boi faz com que a identificação seja tão intensa, que o Boi é identificado pelo seu “dono” e vice-versa. Com a morte de Seu Setenta não havia mais a possibilidade de manter o grupo, pois o Tira Fama não seria mais o mesmo sem o seu “dono”. É provável que os familiares, amigos próximos ou ex-brincantes do grupo reativem o Tira Fama, no futuro posto que esta é uma situação que ocorre esporadicamente com algum grupo após anos sem atividade. Os membros da comunidade juntamente com os familiares do “dono” reativam o Boi-bumbá com objetivo de dar continuidade à brincadeira de acordo com o desejo de seu fundador. Há casos de grupos que são reativados por pessoas que não estão ligadas à família do “dono”, mas que se empenham em pôr o grupo em atividade pela importância que teve no cenário cultural da cidade quando estava ativo. O grupo de Boi-bumbá Malhadinho ilustra bem esta situação, quando foi reativado através de uma oficina direcionada para crianças e adolescentes sob a coordenação de Nazareno Silva, músico e morador do bairro onde estava localizado o “curral” do antigo grupo. O Boi-bumbá Malhadinho faz parte dos “bois-bumbás mirins” sobre o qual falamos anteriormente e foi a partir da iniciativa de um projeto de revitalização de um grupo desativado que ele surgiu.

Analisando a situação dos grupos relatados acima, percebemos um dinamismo muito peculiar que constitui as relações entre os brincantes de Boi-bumbá, que podem ser familiares, de afetividade ou até mesmo passageiras. Diante deste panorama destacamos os grupos formados por membros da família do “botador de boi”. Algumas famílias têm enfrentado dificuldades em manter as atividades do grupo, sendo que algumas as encerram logo após a morte do “botador de boi”. As estruturas dos grupos de Boi-bumbá foram se modificando e se reestruturando, como pudemos observar a partir das situações apresentadas. A modificação ou transformação na estrutura organizacional do grupo vai estar relacionada diretamente com o “botador de boi”, pois ele/ela é a pessoa que motiva e ativa o grupo. A manutenção da atividade do grupo também é outro fator que vai depender não só da presença do “botador do boi” como da coesão das relações estabelecidas entre os brincantes, sejam elas familiares ou não.

Independentemente da ligação de parentesco ou de amizade existente entre os participantes do grupo e o “botador de boi” observamos que há um “relacionamento familiar” que une os brincantes. A noção de que o grupo constitui uma “grande família” aparece regularmente nas falas dos brincantes de uma maneira geral. Este sentimento de pertencimento familiar se dá pela proximidade física ou afetiva entre eles. E é esta proximidade que une a todos em um objetivo comum, que é a prática de brincar o Boi-bumbá.

Como mostramos anteriormente, alguns grupos são formados por um número expressivo de pessoas jovens com poucos idosos. Já o Boi-bumbá Flor do Guamá é formado exclusivamente por brincantes na faixa etária dos 15 aos 35 anos. O participante mais velho é o próprio coordenador do grupo, o sr. Paulo Sérgio Barbosa com 51 anos de idade, que também desempenha o papel de Amo nas apresentações. A presença significativa de brincantes jovens faz com que os próprios o designem como um “grupo jovem”. A presença

maciça deles no grupo possibilita um maior estímulo na utilização de elementos externos à prática tradicional do Boi-bumbá e maior flexibilidade na aceitação das modificações.

Tal situação não ocorre com a mesma frequência nos grupos formados por pessoas de meia e terceira idade. A inovação e adaptação de elementos exteriores à prática tradicional não possuem boa aceitação por parte dos “mestres”. Os brincantes jovens não têm poder de decisão junto ao grupo, pois muitos dos “mestres” vêem nestas inovações uma “carnavalização do folclore” em detrimento do “autêntico” e “tradicional”, como pudemos observar em algumas falas durante nossa pesquisa de campo. Há uma resistência frente às transformações, que representam para os eles uma “descaracterização” do Boi-bumbá.

Achamos que tal resistência denota mais uma distinção e autovalorização do grupo, como um representante “original” de uma tradição, do que o receio de inovar. Esta resistência não se impõe como regra aos grupos antigos e alguns fazem tentativas de inovação, como pudemos observar em entrevista realizada com o compositor do grupo Flor do Guamá, o sr. Augusto Melo. Num dado momento da entrevista, ele nos relatou as dificuldades enfrentadas por um determinado grupo em acrescentar novidades na sua execução musical. Para o Augusto houve a tentativa, pois como nos disse “eles tentaram levar o ritmo daí pra lá, mas só que eles não pegam”.<sup>5</sup> É provável que a existência desta dificuldade esteja na participação restrita dos brincantes jovens no processo de criação, que é delegado aos mais velhos do grupo. Restrição esta que parece não existir no Flor do Guamá observada na fala do Augusto.

“Olha também o Flor do Guamá tem uma coisa ele é democrático se você está trabalhando aqui aí você chegar e dizer ‘Paulo, olha eu acho que fica melhor assim e tal’, ele vai procurar ouvir todo mundo e vai tentar fazer entendeu?” (entrevista cedida em 16.02.03)

A participação ativa dos brincantes, especialmente os mais jovens no processo de preparação para a apresentação do grupo, depende da flexibilidade do “botador de boi”,

---

<sup>5</sup> O entrevistado estava se referindo a um grupo que tem o curral próximo ao seu e que é o mais antigo do bairro.

que pode permiti-la ou não. Os modos pelos quais os grupos praticam a manifestação do Boi-bumbá vão apresentar diferenças de um grupo para outro. E são estas diferenças que irão representar elementos de distinção entre eles e serão utilizadas para obterem reconhecimento e destaque no cenário cultural de Belém.

### **3.2 - Grupo de Boi-bumbá Flor do Guamá**

#### **3.2.1 - Formação do grupo**

Em 1974 havia um grupo de Boi-bumbá chamado Estrela de Ouro que se apresentava na Passagem Caraparu,<sup>6</sup> no bairro do Guamá. Este grupo era formado somente por crianças que utilizavam latas de leite e de goiabada, como instrumentos musicais e sacas de açúcar e arroz na confecção de suas fantasias, além de outros materiais reaproveitados. O corpo do Boi era feito de cofo de camarão, um tipo de cesto bojudo e de boca estreita feito de palha trançada utilizado por pescadores. Como o grupo não possuía um local próprio para o material, então foi pedido a um morador da rua, o Paulo Sérgio para que o guardasse na sua casa. A escolha do Paulo como “guardador” do material não foi por acaso, visto que ele era professor no Centro Comunitário da Caraparu.

O Centro foi uma instituição criada com o auxílio dos próprios moradores da comunidade tendo como objetivo a realização de atividades sociais e educativas para os mesmos, principalmente as crianças. Além de ser conhecido por suas atividades no Centro, o Paulo morava sozinho em uma casa grande e com bastante espaço para armazenar os materiais do grupo. E foi assim que ele iniciou seu envolvimento com o grupo Estrela de Ouro, passando a buscar apoio dos moradores para ajudar na sua montagem e incentivar a prática de lazer daquelas crianças. Para coordenar estas ações, o Paulo contou também com o auxílio do Centro Comunitário, no qual já vinha trabalhando como professor.

O esforço em ajudar o grupo consistiu na aquisição de instrumentos musicais como: surdo, ganzá, pandeiro e barricas (espécie de tambor). Para a confecção das fantasias

---

<sup>6</sup> Em Belém o termo “passagem” é utilizado para designar vias públicas, como ruas e vielas.

foram adquiridos materiais como plumas, paetês, penas coloridas, tecidos mais sofisticados, ou seja, materiais menos rústicos, além de um Boi armado em madeira e arame revestido de veludo, barra feita de cetim e outros aparatos decorativos. Diante de tal mudança e melhoria na aparência, os integrantes decidiram inaugurar esta fase renomeando o grupo. Então, em 13 de junho de 1975 surgiu o grupo Flor do Guamá, que se mantém em atividade até os dias de hoje tendo como coordenador o próprio Paulo Sérgio.

O grupo Flor do Guamá foi criado a partir de uma ação prática para a realização do trabalho social naquela comunidade, sendo mais uma das atividades do Centro Comunitário. A instituição tem, entre outros, o objetivo de diminuir o índice de criminalidade do local, considerado pelas autoridades públicas como “área de risco”. Para tal fim foi criado o Boi-bumbá Flor do Guamá como um meio de estimular o conhecimento sobre o folclore paraense, além de apresentar uma proposta de lazer para aqueles jovens que não tinham muitas alternativas.

Localizado no bairro do Guamá, o grupo mantém até hoje vínculos fortes com o Centro e através dele consegue obter alguns recursos financeiros e materiais para a montagem de sua apresentação no mês de junho. Apesar deste vínculo de longa data, o Paulo Sérgio tem demonstrado interesse em tornar o grupo independente, pois o Centro está sobrecarregado com os projetos que vem desenvolvendo, tornando cada vez mais difícil à ajuda para os grupos culturais a ele vinculados, entre eles o próprio Flor do Guamá. O Paulo tem planos de transformar o grupo em uma organização não-governamental (ONG) e assim ampliar seu trabalho através de ações como oficinas de bordados, figurinos, construção de barricas<sup>7</sup> entre outras. Estas ações seriam voltadas para as crianças e adolescentes do bairro, que ainda é marcado por uma situação social de precariedade.

---

<sup>7</sup> Instrumento musical utilizado nas apresentações trata-se de um membranofone tendo uma pele de animal presa por pregos à extremidade superior de um corpo bojudo feito em madeira que é pendurado no ombro do “barriqueiro” que o toca com as mãos.

A independência almejada pelo grupo não está relacionada somente ao Centro Comunitário, mas também aos órgãos públicos de onde recebem subvenção. Tal ensejo por liberdade financeira nos remete à época em que alguns grupos tinham recursos próprios provenientes das vendas de ingressos, comidas, bebidas e jogos oferecidos nas barracas situadas nos “currais”. O aparecimento de novas formas de entretenimento e a intervenção governamental na realização de eventos esvaziou os “currais” fazendo com que os grupos encerrassem suas atividades, principalmente por dificuldades financeiras. Para evitar a “extinção” dos grupos e revitalizar os que estavam agonizando é que o poder público interveio promovendo concursos em espaços públicos, em áreas centrais da cidade e dando subvenções para ajudar nas despesas. A intervenção governamental fez com que os grupos adquirissem uma dependência cada vez maior das subvenções e eventos oficiais.

Atualmente, há uma gama de possibilidades de lazer e entretenimento na cidade, não sendo mais possível criar um “curral” com a mesma função que ele tinha até meados das décadas de 1940 e 1950. Diante da dificuldade de conseguir financiamento para manter e ampliar suas atividades é que o grupo Flor do Guamá tem buscado alternativas, a exemplo da idéia de criação da ONG.

Tal necessidade de maior ajuda financeira, na verdade é uma maneira do grupo manter a qualidade da sua apresentação que é faustosa e exuberante. A cada ano, todas as fantasias são renovadas, assim como o “couro” do Boi e para manter tal luxo, o grupo utiliza materiais caros e sofisticados, pois não faz economia para o “boi sair bonito”. Para o Paulo Sérgio, o grupo tem que ter força de vontade para fazer a brincadeira luxuosa, e com esta “condição espiritual” ele vai na busca de incentivos para conseguir as doações necessárias. Os materiais utilizados são muito caros, a exemplo da pelúcia utilizada para fazer as roupas do “vaqueiros”, além de outros aparatos decorativos como as plumas, que são reutilizadas devido ao alto custo das mesmas, não sendo possível a compra em grande quantidade. Quanto ao uso

de materiais luxuosos, o Paulo compara os gastos do grupo com o de uma escola de samba, visto que ambos utilizam os mesmos materiais, só que em proporções diferentes, como nos revelou no seguinte relato:

Eu chego a dizer que o boi e o carnaval eles têm o mesmo nível, só em proporções diferentes, porque o que eles gastam a gente gasta só que a proporção é diferente. Eles gastam muito mais porque tem mais brincante, mas é proporcionalmente diferente, mas em termos de gastos, em termos de uso de material, que eu quero dizer assim, emprego de material é o mesmo. A gente usa pluma, a gente usa paetê, a gente usa miçanga, a gente usa brilho, a gente usa...o diabo a quatro, usa tambor, usa pele de instrumento, a gente usa tudo.<sup>8</sup>

Ao observarmos o relato notamos o esforço empreendido pelo Paulo para que o grupo saia bonito, pois isto representa um estímulo para o próprio brincante em se dedicar mais às apresentações. Além da necessidade estética de “sair luxuoso” achamos que há também uma implicação exterior, que faz com que o grupo tenha “obrigação” de sair bonito, porque recebe subvenção e outros apoios financeiros. O grupo Flor do Guamá é famoso pelo luxo apresentado em suas fantasias e figurinos, então há uma expectativa de que todo ano ele se supere, apresentado-se cada vez melhor. E para se manter neste patamar é que são empreendidos esforços na arrecadação de contribuições que mobiliza não só os brincantes, como também a comunidade e demais colaboradores do grupo.

### **3.2.2 - Localização.**

O “curral” do grupo está situado na Passagem Caraparu na Vila São Jorge n°. 232, no bairro do Guamá localizado na periferia de Belém. O bairro do Guamá apresenta limites com Condor, Cremação, São Braz, Terra Firme e com o Rio Guamá, como pode ser verificado no mapa em anexo (Figura 10). Ele é um dos maiores e mais populosos bairros da cidade, apresentando problemas de ordem social, econômica e de infra-estrutura, que são comuns a outras localidades.

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida pelo Paulo para a pesquisadora em 09/09/2006.

A heterogeneidade sócio-econômica é um aspecto relevante e perceptível em toda Belém. Em um mesmo bairro existem diferenças marcantes no que se refere às condições de vida e moradia de seus habitantes. No caso do bairro do Guamá, a área que tem limite com o bairro de São Braz apresenta moradores com condições financeiras boas, sendo que esta área possui infra-estrutura como: saneamento básico, luz elétrica, transporte, saúde, supermercado, escolas, etc. As áreas mais distanciadas, ou como dizem os moradores “mais pra dentro” e que se limitam aos bairros da Cremação, Terra Firme e Condor, são aquelas em que os moradores vivem em condições muito precárias em situação de pobreza e de abandono pelas autoridades públicas, sendo estas áreas conhecidas pelo seu alto índice de criminalidade e violência.

O Guamá apresenta muitos problemas que também são encontrados nos outros bairros de Belém, visto que a cidade se expandiu de maneira desordenada tendo como consequência toda a dificuldade dos grandes centros urbanos do país. Mas, o bairro do Guamá não é somente um local que representa as dificuldades que o governo tem em resolver tais problemas. O bairro também representa significativamente as manifestações culturais paraenses através da prática de alguns grupos que ali estão alocados. São grupos de danças parafolclóricas, de pagode, escolas de samba, blocos carnavalescos, quadrilhas juninas, pássaros juninos e bois-bumbás. A presença destes grupos é tão representativa que foi criado um evento para apresentação dos mesmos, a chamada “Semana de Preservação Cultural do Bairro do Guamá”, que no ano de 2003 teve sua oitava edição realizada no mês de agosto em homenagem ao Dia do Folclore, que ocorreu juntamente com outras comemorações na cidade sendo divulgada nos jornais da cidade como podemos observar na nota abaixo:

O Guamá iniciou ontem seu evento na Arena Esportiva Santa Maria Goretti com a VIII Semana de Preservação Cultural do Bairro do Guamá [...]. Além dos shows, também pode-se comprar comidas típicas, livros e CDs, e conferir exposições e brincadeiras. (*Diário do Pará*. Belém, 19 de ago 2004. p. 1)

Dentre as atrações da Semana encontravam-se os grupos de Bois-bumbás que em 2002, de acordo com o cadastro do Instituto de Artes do Pará, totalizavam 06 grupos só no bairro do Guamá. O grupo Flor do Guamá também faz parte deste cenário tendo papel importante na preservação e manutenção da manifestação do Boi-bumbá e acima de tudo, na valorização do fazer artístico local, através de seus brincantes e parceiros que ajudam na brincadeira.

### **3.2.3 - Papel dos brincantes**

O Boi-bumbá Flor do Guamá é um grupo com 31 anos de atividade sendo formado por brincantes entre 15 a 35 anos de idade, que não estão no grupo desde a sua fundação. O único integrante que está desde o início das atividades do grupo é o Paulo Sérgio, que além de representar o papel de Amo do Boi é também um dos seus fundadores. Como relatamos anteriormente, o Paulo não se considera um “botador de boi”, apesar de sua posição destacada no grupo. Ele se considera apenas um coordenador ou articulado, pois não determina nem toma nenhuma decisão sem consultar os participantes do grupo. Para ele, o Flor do Guamá é muito democrático, pois todos têm direito de se expressar e ser ouvidos. A partir de algumas observações e contatos com os demais grupos de Boi-bumbá percebemos que o “botador de boi” tem um papel decisivo no grupo, pois é ele quem determina as ações do mesmo quanto: à escolha dos figurinos, às toadas, ao agendamento e contrato de apresentações, à escolha dos brincantes, à participação em reuniões nos órgãos públicos, ao recebimento da subvenção entre outras atribuições. A atitude democrática do Paulo em relação aos brincantes parece não ser uma prática corrente nos demais grupos, visto que o “botador de boi” toma as decisões que julga necessárias sem dialogar com os demais brincantes, especialmente os mais jovens.

A falta de diálogo entre o “botador de boi” e os brincantes que notamos em outros grupos, não é tão manifesta no Flor do Guamá. Na nossa opinião, tal situação ocorre

por dois motivos: o primeiro é a constituição majoritária do grupo por brincantes jovens e o segundo a postura do coordenador, que oportuniza a todos o diálogo e a participação efetiva nas discussões. Embora o Paulo revele nas suas falas um certo orgulho do exercício da democracia no grupo, alguns brincantes são de opinião um pouco diferente. Para eles, algumas decisões devem ser tomadas pelo coordenador, a exemplo da escolha dos figurinos. Esta reclamação tem procedência, pois o grupo já passou por situações em que estava próximo de apresentações e ainda não havia decidido qual seria o figurino das fantasias das índias, havendo opiniões divergentes. Este caso ilustra uma situação extrema mostrando que o coordenador tem que buscar um equilíbrio a partir das opiniões dos brincantes, mas que não venham a prejudicar o grupo e caso seja necessário, ele mesmo deve tomar a decisão definitiva.

Supomos que a participação efetiva dos jovens no grupo faz com que as atividades do mesmo sejam mais suscetíveis às inovações e mudanças, o que os estimula a se interessarem cada vez mais pela manifestação. E neste sentido, o grupo Flor do Guamá representa uma espécie de “laboratório”, onde os “meninos”<sup>9</sup> através de suas vivências musicais, como ouvintes e freqüentadores de bailes, experimentam ritmos e melodias das músicas que ouvem e dançam cotidianamente e as estendem à sua prática no Boi-bumbá. Neste caso estamos nos referindo especialmente aos “barriqueiros”, ou seja, aos músicos do grupo. A busca pela inovação, tão presente na fala de alguns brincantes do Flor do Guamá, encontra eco na própria iniciativa dos jovens, que fazem uma bricolagem com os elementos encontrados na música veiculada pela mídia e com as toadas tradicionais do Boi-bumbá. Talvez por esse motivo o grupo tenha um grande desejo de inovar a apresentação e com isso atrair a atenção do público e a participação de novos brincantes. A maneira como estas

---

<sup>9</sup> Expressão utilizada pelos brincantes mais velhos para se referirem aos mais jovens.

“inovações” são articuladas e desenvolvidas na prática musical do Boi-bumbá será o próximo ponto a ser abordado na sessão seguinte.

### **3.3 - Preparo para a apresentação e a “inovação” revelada**

Ao descrevermos as apresentações realizadas pelo grupo Flor do Guamá no segundo capítulo, fornecemos uma amostragem das adaptações realizadas nos diferentes espaços por onde se apresentou. As descrições de tais apresentações tiveram como objetivo mostrar quais as atitudes tomadas pelo grupo nas diversas situações encontradas nos espaços de apresentação. É nestes locais, que o grupo tem oportunidade de divulgar sua prática, mostrando o que tem de melhor e de diferente para apresentar ao público.

A “garra”, a “motivação” e a “emoção” provocados na platéia são alguns dos elementos que o Paulo aponta como diferenciais na apresentação do Flor do Guamá. Além dos elementos mais subjetivos referentes ao aspecto emocional e afetivo do público para com o grupo, também encontramos diferenciais nos elementos visuais, auditivos, nas fantasias, na apresentação da comédia, na coreografia e no acompanhamento musical.

É entretanto, no acompanhamento rítmico das toadas que são encontradas as inovações apontadas pelo coordenador, como algo realizado somente por eles e que nenhum outro grupo faz. Estes marcadores de diferenciação ou identidade são realizados através do acréscimo e adaptação de elementos rítmicos retirados de músicas veiculadas pelos meios de comunicação e articulados com a música tradicional do Boi-bumbá. De acordo com os relatos dos brincantes, a inovação é uma das “características” do grupo, sendo pensada e construída como elemento de identidade e distinção. E é através da prática musical que tal identidade é colocada.

A relação entre identidade e prática musical nos faz lembrar os estudos de Martin Stokes (1997), para quem a música tem uma grande importância social por causa dos significados que ela proporciona e pelos quais as pessoas reconhecem identidades e locais que

as separam, que são construídas e mobilizadas através da *performance*. Stokes sugere que as identidades não devem ser observadas somente a partir de uma perspectiva “êmica”, pois elas não são neutras e vão estar envolvidas e articuladas nas relações de poder. Nosso estudo tem como enfoque a delimitação da identidade estabelecida pelos próprios brincantes do grupo Flor do Guamá entre o seu e os demais grupos de Bois-bumbás e como isto se revela na sua prática. A abordagem feita neste estudo considera que a adaptação do grupo também vai depender dos limites e demandas colocados pelo público.

Um dos desenvolvimentos que caracterizam o grupo dos demais reside no discurso da inovação e no uso de elementos musicais que, na opinião dos brincantes, os outros grupos de Boi-bumbá não utilizam porque não conseguem articular com suas práticas tradicionais, como nos revelou o Magu ao referir-se a um grupo com “curral” próximo à sua casa.

Pra mim é assim, eu acho o que faz o nosso grupo. Sempre o Paulo, ele sempre procura inovar uma coisa. Essa paradinha do Boi, [...] olha o Estrela D’Alva ele tenta fazer, mas não faz direito e eles pegaram daqui.<sup>10</sup>

Em entrevista com o Paulo, ele nos disse que o Flor do Guamá é muito estimado pelas pessoas que o assistem, pois é um grupo muito “animado” que faz um trabalho sério e exige bastante dos seus brincantes na realização de uma apresentação “bonita e animada”. Para o Paulo e seus brincantes, quando o Flor do Guamá entra no palco é para fazer a “galera vibrar”. O discurso proferido pelo Paulo, Magu e demais brincantes direcionará a maneira como o grupo realiza na prática as inovações que possam chamar a atenção do público, mas sem que isso descaracterize a “tradição” do Boi-bumbá. É nos ensaios que estas idéias vão se concretizar, fazendo destes momentos, oportunidades para a experimentação, avaliação e aprovação das mesmas. Como o grupo realiza este processo de preparação será o nosso próximo item a ser tratado.

---

<sup>10</sup> Estrela D’Alva é outro grupo de Boi-bumbá que tem curral próximo ao do Flor do Guamá.

### 3.3.1 - Os ensaios e execução musical

Antes de iniciarmos esta parte do estudo gostaríamos de esclarecer que, apesar da importância da execução musical, vamos descrever e analisar o ensaio como um todo. A abordagem geral sobre o mesmo se faz necessária, visto que a manifestação do Boi-bumbá é uma prática artística que envolve coreografia, artesanato, artes visuais, encenação, além da própria música. Estudar a execução musical separadamente não traria resultados satisfatórios para uma maior compreensão sobre o processo de preparação da apresentação realizada nos ensaios.

A participação nos ensaios forneceu-nos algumas informações sobre o processo preparatório no ano de 2004, pois foi neste período que pudemos acompanhar efetivamente o grupo antes, durante e depois da Quadra Junina. As informações coletadas na pesquisa de campo juntam-se a outras adquiridas, anteriormente a nossa participação nos ensaios e nas apresentações do grupo Flor do Guamá. O registro em áudio, vídeo, fotografias e anotações de campo foram os instrumentos utilizados para a coleta dos dados. Tal material serviu de base para que pudéssemos apresentar aqui um panorama das atividades do grupo. As análises feitas a partir deste material serviram para nos fornecer uma noção geral sobre a prática artística do grupo Flor do Guamá, visto que nosso tempo de convivência não foi o suficiente para uma pesquisa mais profunda e que pudesse deslindar outras situações envolvidas em um processo de preparo da apresentação e que não ocorrem, necessariamente no período de ensaios para a Quadra Junina.

Apesar das dificuldades enfrentadas por nós durante este período foi possível realizar esta pesquisa, que representa uma tentativa de demonstrar e explicar as atividades do Flor do Guamá, um grupo de Boi-bumbá em Belém que tenta conciliar a manutenção de uma tradição associada a idéias “modernizantes”. E foi nos ensaios que tivemos oportunidade de

ver, escutar e conversar sobre a concretização deste “trabalho que é sério” e “exige dos seus brincantes”, de acordo como a opinião do Paulo.

Em 2004, os ensaios iniciaram em meados de abril quando o grupo reunia-se duas vezes por semana para “esquentar”. Os dias de ensaio do Flor do Guamá eram as terças e sextas-feiras sendo que as segundas, quartas e quintas-feiras eram os dias do Flor da Juventude. Neste primeiro momento, os encontros serviam para dar uma idéia ao Paulo de quantos brincantes participariam do Boi naquele ano e, assim poder fazer um orçamento da quantidade de fantasias e custo do material. Com a aproximação do mês de junho, os ensaios e a fabricação das roupas foram intensificados com folga somente aos finais de semana.

O horário de início dos ensaios era por volta das nove horas da noite, quando a maioria dos brincantes já estava de volta às suas casas, vindo do trabalho ou da escola. Os “barriqueiros” primeiramente faziam uma pequena fogueira para esquentar o couro das barricas. Após o aquecimento dos instrumentos, o Paulo chamava todos para se posicionar na quadra<sup>11</sup> e dar início ao ensaio. Então, ele iniciava cantando algumas toadas para reunir os brincantes e organizá-los.

Nesta parte faremos um pequeno parêntese para falar sobre as toadas. No LP *Folgedos Populares do Pará* (1990) encontra-se um encarte com explicações sobre a estrutura musical do Boi-bumbá feita por Antônio Carlos Maranhão, que a separou em “duas linhas”: os cânticos externos e internos, sobre os quais já relatamos no capítulo anterior. Maranhão apresentou no encarte uma seqüência dos cânticos, sendo sua ordem flexível dependendo da execução de cada grupo. Os “cânticos externos” foram separados em grandes grupos temáticos, sendo constituídos por temas mais específicos. Aqui apresentaremos somente os grandes grupos: Toada de Chamamento; Toada de Frente; Toada de Entrada;

---

<sup>11</sup> A quadra é uma área cimentada em frente à casa do Paulo, onde o grupo faz seus ensaios e festas.

Toada de Apresentação e Toada de Saída.<sup>12</sup> Os “cânticos internos” não receberam a mesma divisão, visto que fazem parte da comédia e estão relacionados às falas dos personagens. A execução das toadas se apresenta na forma solo e coro, onde o Amo ou algum personagem pode ser o solista. Esclarecemos que alguns dos “cânticos” apresentados na divisão de Antônio Maranhão, já não são executados integralmente pelos grupos, embora eles ainda obedecem a uma seqüência geral na execução das toadas como: as de reunida, de agradecimento, da comédia e de despedida.

Em 2004 os ensaios do Flor do Guamá habitualmente eram iniciados com as “toadas de reunida”, entoadas para chamar e reunir os brincantes. Depois de cantá-las o Paulo, com o apito, dava entrada para a execução de uma parte chamada de “Rola Boi”, quando todos os personagens são chamados um por um para dançar junto ao Boi. Como falamos no capítulo anterior, o “Rola Boi” é às vezes cantado quando o tempo é insuficiente para a encenação da comédia. Neste caso, os personagens são apresentados através desta toada, que contém o seguinte texto:

Ô rola, rola, rola Boi (solo)  
 Ô rola Boi-bumbá  
 Rola Boi que eu quero ver  
 Ô rola Boi-bumbá  
 Rola em cima, rola embaixo  
 Ô rola Boi-bumbá  
 Rola para o povo olhar  
 Ô rola Boi-bumbá  
 Eu mandei, mandei  
 Eu mandei sarará (coro)  
 Eu mandei, mandei mandei (solo)  
 Eu mandei bora matar (coro)  
 Brinca com o Boi! (solo)  
 Vaqueiro! (coro)  
 Dá-lhe o Boi! (solo)  
 Vaqueiro! (solo)  
 Já está chegando a hora (solo)  
 Ê, ê, ê Boi (coro)  
 Do meu Boi ser baleado (solo)  
 Ê, ê, ê, Boi (coro)

<sup>12</sup> Sobre as divisões e subdivisões das toadas, Antônio Carlos Maranhão as expôs detalhadamente no encarte do LP *Folgedos Populares do Pará* lançado em 1990 pela Secretaria Estadual de Educação.

Ô apareça Amo do Boi <sup>13</sup> (solo)  
 Ê, ê, ê Boi (coro)  
 Ô pra brincar com o Boi-bumbá (solo)  
 Ê, ê, ê Boi (coro)  
 Ô dê-lhe a volta redonda (solo)  
 Ê, ê, ê Boi (coro)  
 Ô se coloque em seu lugar (solo)  
 Ê, ê, ê Boi (coro)

Terminada esta parte, iniciou-se a comédia propriamente dita com as seqüências das cenas que corresponde à morte do Boi, a captura de Nego Chico e seus comparsas, a ressurreição do Boi com sua comemoração. Este ensaio foi dedicado à encenação da comédia, pois o grupo também o faz sem a mesma.

Em um dos ensaios que assistimos sem a encenação da comédia foram executadas várias toadas que constam no repertório do grupo, mas sem obedecer a uma seqüência pré-estabelecida. Foi neste ensaio que pudemos observar, algumas das inovações apontadas pelo grupo. Interessante notar, que nos ensaios com a comédia, o grupo não apresentou as “inovações” na execução das toadas, tocando-as de maneira corriqueira, contrário do que ocorreu no ensaio sem a comédia.

O repertório musical do grupo é dividido por “ritmos” nos quais são executadas as toadas no decorrer da apresentação. De acordo com o Paulo, são três os “ritmos” presentes no repertório: o corrido ou corriqueiro, a marcha e o valseado. O “corrido” é aquele presente na grande maioria das toadas sendo executado ao longo da apresentação. A “marcha” é executada somente em algumas toadas, dentre as gravações que fizemos encontra-se somente uma toada com este ritmo. Já o “valseado” é executado somente na comédia, na cena em que o Boi é ferido, sendo considerado um ritmo “triste” pelos brincantes. Além destes ritmos, encontram-se algumas variações que são aquelas que o grupo classifica como as “inovadoras”, sendo executadas em alguns momentos da apresentação fora da comédia.

---

<sup>13</sup> Este verso é modificado a cada chamada de um dos personagens da comédia.

Aqui apresentamos a transcrição dos “ritmos” presentes no repertório do grupo, de acordo com o que nos foi relatado e ouvido nas gravações. Chamamos atenção para o fato de que as transcrições foram feitas considerando os elementos rítmicos que se repetiam ao longo das músicas e que consideramos como padrões. Tomamos tal decisão, visto a impossibilidade de realizar a transcrição de cada gravação que recolhemos, dadas as variações que ocorriam de uma execução para outra da mesma música. Outro problema encontrado foi nas gravações feitas somente com um instrumentista que apresentou problema em manter o andamento, por não ter o apoio do Amo, do coral, nem dos outros instrumentos. Apesar de tais dificuldades tentamos, a partir de elementos rítmicos básicos e repetidos realizar a transcrição do acompanhamento instrumental do grupo Flor do Guamá e assim, fornecer uma “pálida” imagem do que acontece durante os ensaios e apresentações.

(♩ = c. 100)

Barrica e repique

Xeque-xeque

Figura 1 – Padrão do ritmo corrido

(♩ = c. 120)

Barrica e repique

Xeque-xeque

Figura 2 – Padrão do ritmo de marcha

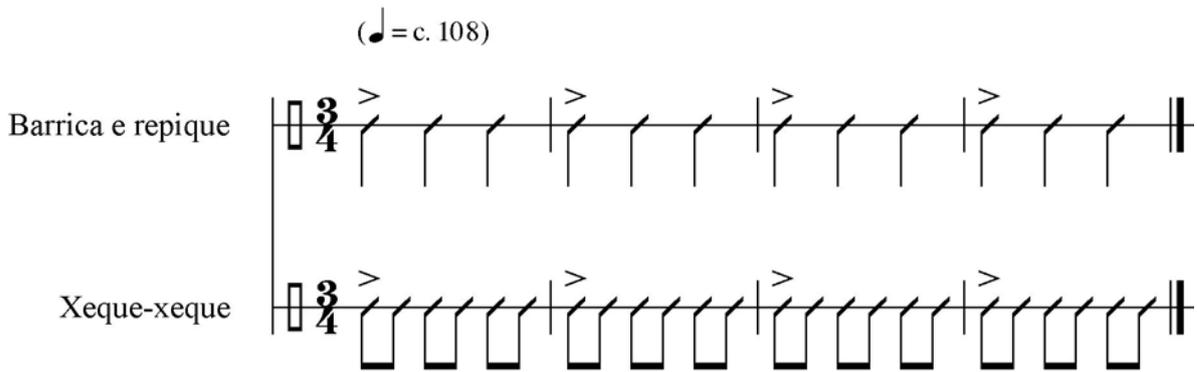


Figura 3 – Padrão do ritmo “valseado”

Dentro deste repertório padrão encontramos pequenas variações, as chamadas “viradas” que são executadas pelos “barriqueiros” para que as toadas não fiquem cansativas e animem mais o público. Além desta função, a “virada” serve também para retornar ao “ritmo” caso o “barriqueiro” se perca na sua execução. A partir do ritmo “corrido”, apresentamos uma “virada” bastante encontrada na execução musical do grupo. Não tomamos este trecho como padrão porque ele não tem momento exato de acontecer, cada “barriqueiro” o faz quando lhe convém.

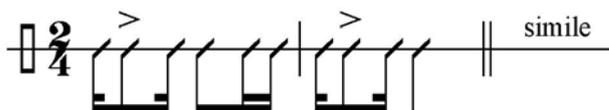


Figura 4 – Padrão rítmico da “virada”

Em relação aos “ritmos inovadores” executados pelos “barriqueiros” conseguimos perceber, vendo os ensaios e ouvindo as gravações que eles são tocados em dois momentos da apresentação. Um destes momentos é o do “grito de guerra” do grupo, o qual eles chamam de “Piriquitá”, que é quando os brincantes falam algumas frases que são respondidas pelos “barriqueiros”. Tal padrão rítmico é similar aquele executado pelo grupo Olodum de Salvador e que se tornou conhecido através dos meios de comunicação. Este

momento representa um dos ápices da apresentação, é um “grito de guerra” para levantar o público e os brincantes, sendo o texto desta seqüência o seguinte:

Piriquitá tá tá tá  
 Piriquité té té té  
 Piriquiti ti ti ti  
 Piriquitó tó tó tó  
 Piriquitu Tio Magu!<sup>14</sup>

A transcrição do “grito de guerra” juntamente com o acompanhamento instrumental ficou desta maneira:

(♩ = c. 100)

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of approximately 100 beats per minute. It consists of three staves: Côro (Vocal), Barrica e repique (Drum), and Xeque-xeque (Shake-shake). The vocal line includes lyrics such as 'Pi ri qui tá tá tá á pi ri qui té té té pi ri qui ti ti ti' and 'ti pi ri qui tó tó tó tó pi ri qui tu Tio Magu'. The instrumental parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with the 'Xeque-xeque' part including accents and a 'simile' marking.

Figura 5 – Transcrição do “Piriquitá” e do acompanhamento instrumental

O segundo momento de apresentação das “inovações” é aquele conduzido pelo Paulo, representando o papel de Amo, e tem como objetivo, também chamar atenção e animar o público. Esta seqüência não tem participação do coro, sendo executado somente pelo Amo e os “barriqueiros”, por isso representa também um momento de culminância da apresentação.

<sup>14</sup> Magu era o compositor do grupo, que faleceu em abril de 2004. Esta seqüência foi feita em sua homenagem quando ele ainda estava vivo.

Antes de executar esta seqüência, o Amo juntamente com o coro cantam uma toada. Ao final da toada, ele faz uma espécie de breque ou, com eles chamam, uma “paradinha” e inicia a seqüência tocando o apito sendo acompanhado pelos “barriqueiros”. Esta parte não é cantada, somente tocada. Abaixo apresentamos a transcrição desta seqüência.

(♩ = c. 95)

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes three staves: Apito, Barrica e repique, and Xeque-xeque. The Apito staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The Barrica e repique staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The Xeque-xeque staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and accents. The second system continues the instrumental accompaniment for all three instruments, ending with a double bar line.

Figura 6 – Transcrição da “paradinha” e acompanhamento instrumental

Ao falarmos sobre a execução musical das toadas, dos “ritmos” e das “inovações” realizadas pelos “barriqueiros”, não poderíamos esquecer de falar sobre os instrumentos musicais utilizados pelo grupo. A formação instrumental do Flor do Guamá é composta exclusivamente por membranofones e idiofones, na nossa trajetória junto aos grupos de Boi-bumbá em Belém não encontramos a utilização de instrumentos melódicos e harmônicos em nenhum grupo, com exceção dos grupos Rei do Campo e Veludinho Mirim, que são chamados de Bois de Máscara ou de Orquestra.

De uma maneira geral, os grupos apresentam um conjunto instrumental composto por barricas, xeques-xeques (semelhante aos ganzás), tambor-onça (cuíca), tabuinhas (matracas), surdos, repiques e para sinalizar o apito e o pandeiro, que são tocados pelo Amo. No grupo Flor do Guamá são utilizados as barricas, repiques, xeque-xeque, surdo, além do pandeiro e apito tocado pelo Paulo, como sinalizadores. Dentre os ritmos musicais que mostramos até o momento somente o surdo que mantém o mesmo padrão rítmico em todas as execuções, que é a de marcar o tempo forte do compasso, talvez por este motivo seja chamado pelos brincantes de “marcação”.

A maioria dos instrumentos é comprada pelo grupo, sendo a barrica um dos mais caros, pois é feita sob encomenda a um artesão, morador da Ilha do Mosqueiro. De acordo com a informação de Benedito de Oliveira, conhecido como Bena, muitos grupos têm utilizado instrumentos industrializados porque são mais baratos e mais práticos do que as barricas, que não podem pegar chuva e o couro tem que ser aquecido constantemente. O Bena tem tentado fazer barricas, mas ainda não conseguiu fazer uma “boa pra tocar”. A respeito da dificuldade encontrada pelos grupos em adquirir barricas para compor seu instrumental, o IAP promoveu um curso de confecção desse instrumento em 2004. O curso foi direcionado exclusivamente para os brincantes dos grupos de Boi-bumbá sendo ministrado por um artesão da cidade. A duração do curso foi de dez dias com todo material fornecido pelo próprio IAP, que ao final doou a cada grupo duas barricas confeccionadas pelos participantes.

O único instrumento feito exclusivamente pelo grupo Flor do Guamá é o xeque-xeque, confeccionado a partir da união de duas latas de óleo de cozinha sendo preenchidas com pedrinhas, sementes ou bolinhas de chumbo. Percebemos que o conjunto instrumental do Boi-bumbá é composto pelos instrumentos tradicionais, como a barrica, os industrializados e aqueles feitos artesanalmente pelos próprios brincantes.

Na nossa opinião, os ensaios são importantes pois representam uma parte do processo de manutenção das atividades do grupo focada no preparo da apresentação. São nestes encontros que os brincantes têm oportunidade de relembrar as falas de seus personagens, as melodias e letras das toadas, os passos da coreografia e o acompanhamento musical. Além da repetição dos elementos, já inclusos na prática do grupo há também a oportunidade para a criação e recriação de novos elementos, que são coletivizados e aprendidos pelos brincantes nos ensaios, que dura em média duas horas se a comédia for encenada integralmente.

Como foi relatado anteriormente, parece que o grupo Flor do Guamá é um dos poucos grupos em Belém que ainda reservam espaço para ensaiar a comédia. A falta de oportunidade de representá-la parece ser um dos motivos pelos quais alguns grupos têm deixado de treiná-la nos ensaios. Tal situação talvez esteja se modificando, pois nos últimos dois anos os órgãos governamentais exigiram a encenação da comédia nos concursos que têm promovido, como forma de manter a tradição da encenação da comédia do Boi-bumbá.<sup>15</sup> O grupo Flor do Guamá, além de atender à demanda dos órgãos oficiais, também põe em prática o objetivo de seu trabalho sócio-educativo, que é divulgar e manter a tradição do Boi-bumbá.

Os ensaios não estão reservados somente para relembrar a seqüência da comédia, mas também para a execução do planejamento feito a partir de demandas de público e de locais de apresentação. Um planejamento que atenda às exigências é feito a partir do calendário de apresentações do grupo, quando ele sabe quais locais e eventos nos quais irá se apresentar. A preocupação em realizar uma “boa” apresentação faz com que o grupo considere as limitações do espaço de apresentação, o tipo de evento e o público que irá assisti-lo. A partir de tais considerações é ele faz seus ensaios corrigindo os “erros” cometidos pelos

---

<sup>15</sup> Para maior informação sobre este tema rever o item 1.2 do primeiro capítulo.

brincantes menos experientes e repetindo incansavelmente o que não ficou “bom” até melhorá-lo.

O planejamento dos ensaios considerando os aspectos que são externos à prática, mas que interferem na mesma, demonstra a habilidade do grupo em negociar algumas situações para não comprometer sua apresentação. Ao falar sobre os limites estabelecidos pelas bases sociais, Philip Bohlman (1988) mostra que a flexibilidade ou a negociação vai depender também dos *performers* para atender as demandas advindas dos locais de apresentação e público.

Quando *performers* que são especialistas ou profissionais vão de encontro, com sucesso, às demandas musicais conflitantes das audiências, é por causa de suas habilidades em reconhecer os limites culturais, restritos ou amplos, e realizar cada apresentação em acordo com o público (1988: 59).<sup>16</sup>

A flexibilidade e a habilidade para atender tais demandas talvez sejam, o que diferencie a prática do grupo Flor do Guamá, que prepara sua apresentação considerando os “limites” estabelecidos pelas “bases sociais” sobre as quais Bolhman se refere. Juntamente com as modificações realizadas na apresentação, o grupo também vai negociar a sua prática através de discursos que a legitimem considerando os limites estabelecidos pelos órgãos oficiais, pela associação de grupos folclóricos e até mesmo, pelos demais grupos de boi-bumbá. Como esse discurso intervém na prática é nosso tema seguinte.

---

<sup>16</sup> “When performers who are specialists or professionals successfully meet the contrasting musical demands of these audiences, it is because of their ability to recognize the cultural boundaries, whether delimiting or expansive, and locate each performance accordingly.”

## Capítulo 4 – DA TRADIÇÃO AO ESPETÁCULO

Nos últimos anos as manifestações populares e folclóricas têm passado por um rápido processo de reestruturação nas suas formas tradicionais, através da inclusão e da articulação de elementos modernizantes, inseridos nas suas práticas. Tal processo, que denominaremos aqui de “espetacularização” tem se mostrado mais eficiente no que se refere às políticas governamentais direcionadas para o turismo, entretenimento e mercado de bens culturais. Os grupos populares têm sido inseridos, e procuram se inserir cada vez mais, num cenário cultural que tem como principal divulgador os meios de comunicação de massa ou as mídias. A luta travada pelos grupos populares para ter espaço neste meio cultural tem como objetivo uma ampla divulgação das suas atividades, além de reconhecimento público e de ganho simbólico e financeiro.

Neste capítulo mostraremos como a prática do Boi-bumbá em Belém tem sido inserida nesta nova realidade, caracterizada principalmente pelo crescimento do turismo e do entretenimento, e como os grupos têm reagido a esta inserção.

Para iniciar faremos uma revisão sucinta dos conceitos de cultura popular, como foram concebidos a partir de meados do século XVII até os dias de hoje, no intuito de compreender o seu uso nos estudos e nas práticas atuais. Após falaremos sobre a organização e a articulação de estratégias desenvolvidas para atender às demandas do público e do mercado, tendo como foco as políticas públicas e projetos governamentais de controle e organização de tais práticas. A seguir trataremos do processo de “espetacularização” das manifestações tradicionais, tendo como exemplo a prática do Boi-bumbá Flor do Guamá, que tenta se adaptar à nova demanda. Nossa abordagem final será feita pensando como estas questões se refletem nas falas e nas atividades do grupo Flor do Guamá, inserido no atual panorama cultural de Belém.

#### 4.1 - Revisando conceitos de cultura popular

Nesta parte utilizaremos a abordagem fornecida por Jesús Martins Barbero (2001) ao apresentar os diversos conceitos que foram atribuídos à cultura popular. Antes de iniciar esta abordagem, o autor discute sobre o conceito de “povo” na versão dos “ilustrados” e dos “românticos”. Na versão dos “ilustrados”, o “povo” seria o legitimador de um governo civil ou uma política, mas pela manutenção da razão o mesmo estaria excluído da cultura, pois era inculto e ignorante. Já na versão dos “românticos”, o “povo” tinha o apelo do irracional e primitivo e que suas práticas sociais e culturais deveriam também ser reconhecidas como cultura. Para o desenvolvimento dos seus estudos sobre a cultura do “povo”, os “românticos” utilizaram termos para se referir às instâncias pesquisadas. O termo *folk* remetia à cronologia, o *volk* às noções geológicas e o termo *peuple* às questões ligadas a política.

A versão de “povo” apresentada pelos “ilustrados” dividia a cultura em dois níveis: um culto, pertencente aos esclarecidos ou “ilustrados” e um popular, pertencente às classes inferiores ou ao “povo”. Os “ilustrados” abordaram a cultura popular sob um ponto de vista verticalizado, onde os cultos que detinham o conhecimento estavam acima dos que não o tinham e por isso, aceitavam tudo passivamente. Barbero mostra que com o Movimento Romântico foi dada ao “povo” e suas práticas sociais, outra aceção e importância inseridas em um contexto cultural. Esta abordagem também não eliminou a separação entre os níveis culto e popular. O Movimento Romântico ao qual ele se refere, não é aquele das escolas literárias como reação às regras clássicas, de estilo e estética, mas sim o movimento, que ao romper com os ideais clássicos tornou possível um outro valor estético baseado nas histórias, poesias e canções presentes na cultura do povo. Alguns pesquisadores deste movimento vão realizar pesquisas e coletas destes materiais, fazendo uma “redescoberta do povo”, que seria o representante “legítimo” de uma nação (Burke, 1995).

Com este sentimento de nacionalidade telúrica, o autor demonstra que os “românticos” viram na cultura popular, aquela circunscrita ao espaço rural, uma produção de ordem coletiva, pura e primitiva. O sentimento de coletividade afirmou uma noção de identidade nacional que teria o cerne da sua origem no modelo primitivo e autêntico da cultura popular remetendo a esta, uma visão de um “passado estático e imutável”. Para Barbero, “o Romantismo constrói um novo imaginário no qual pela primeira vez vem do povo” (2001: 39), porque na coleta de canções, poesias, histórias e peças musicais que os “românticos” vão construir seu material de pesquisa. Ainda para o autor, o Romantismo assumiu a possibilidade da existência de outras culturas em diferentes contextos sociais, assim como uma visão de que a cultura popular era um espaço de produção criativa. Esta nova percepção se deu através da realização de pesquisas, como as empreendidas por Herder e os irmãos Grimm.

Apesar do reconhecimento da cultura do “povo”, como algo digno de ser contemplado, os pesquisadores dividiram suas abordagens em dois tipos de produção cultural: uma rural, exemplificando a autenticidade e ingenuidade, sendo transmitida oralmente e uma urbana, exemplificando uma arte erudita, secular e de transmissão escrita.

A concepção de primitivismo e coletividade atribuída à cultura popular, como um espaço sem conflitos, pois nela estaria representada a verdadeira identidade nacional, vai estar inserida no processo de formação política do “estado-nação”. A cultura popular estaria isolada dos movimentos políticos, sociais e culturais, por ser autônoma e autogeradora, não recebendo nenhum tipo de influência. Ela seria a-histórica, pois só teria lugar num passado que devia ser preservado e mantido. O uso da cultura popular como representante maior de uma nação ou identidade nacional, que começou a se formar no Romantismo, pode ser percebido até hoje nas políticas públicas.

Ao contrário das versões de “povo”, na concepção dos “ilustrados” e “românticos”, Barbero apresenta também uma outra versão. A idéia de “povo”, considerado como classe social, sendo abordada pelos “marxistas” e “anarquistas” apresenta uma concepção em comum sobre o popular. Este estava baseado na origem social, onde a estrutura opressiva faria parte da dinâmica vivenciada pelo “povo”. Confrontada com a versão dos “ilustrados”, a idéia de ignorância e superstição atribuída ao “povo”, seria nada mais do que o efeito da “miséria social” das classes populares. E confrontada com a versão “romântica”, que o tempo da cultura popular seria “a-histórico”, nada mais era do que a exclusão da mesma através da opressão e da luta. Barbero mostra através das versões “marxista” e “anarquista” uma outra concepção de “povo” e “cultura”,

E um primeiro traço-chave dessa imagem é a lúcida percepção da cultura como espaço não só de manipulação, mas de conflito, e a possibilidade então de transformação em meios de liberação as diferentes expressões ou práticas culturais (2001: 46).

Percebemos através deste panorama relatado por Barbero, que as concepções e idéias sobre o “povo” vão estar diretamente relacionadas na formulação conceitual de cultura popular. Tais versões também vão implicar a produção da cultura e dos estudos realizados sobre a mesma.

O conceito de uma cultura produzida pelo “povo” dividiu o campo de estudos entre cultura popular e folclore, o que até hoje gera discussões bastante diferenciadas. Para autores, como Isabel Aretz o folclore seria o legítimo representante de uma cultura por estar ligado às raízes autênticas do que um povo produz e a cultura popular seria aquela que não é criada pelo mesmo, apesar de estar presente no seu contexto social (Aretz, apud Carvalho, 2000). Para Canclini (1983) nos dias de hoje já não é possível fazer uma distinção entre cultura popular e folclore, sendo que este último representaria uma parte da cultura popular e que cada um teria uma “representatividade sócio-cultural” e, para eliminar a distinção entre os termos popular e folclórico, ele sugere a terminologia de “culturas populares”.

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (1983: 42)

Para o autor, o contexto cultural de hoje é determinado por uma cultura dominante que é veiculada pela mídia, sendo um espaço onde as culturas periféricas querem se inserir, buscando um retorno econômico ou simbólico. A distinção entre cultura popular e folclórica já não é possível de ser determinada, devido à maior “articulação” que se tem estabelecido entre elas, como bem observou José Jorge de Carvalho.

O estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa; o turismo; a migração interna; e muito importante, a secularização de nossas sociedades (2000: 26).

Com o advento da televisão e a veiculação cada vez mais rápida e eficiente de textos e produtos culturais, as culturas folclóricas e populares foram sendo convergidas para uma cultura massificada e dominante veiculada pela mídia. No caso das manifestações folclóricas, os grupos têm incorporado elementos disponíveis nos meios de comunicação, realizando modificações exteriores à sua tradição. Com o objetivo de atrair mais espectadores e assim fazer parte de um cenário cultural popular, eles empreendem a tarefa de divulgar seu fazer artístico, mesmo que para tal fim tenham que modificar a sua estrutura. Então, na medida em que estas modificações são realizadas, as fronteiras que separam a cultura popular e a folclórica, numa acepção ortodoxa, se diluem ou se confundem, tornando a discussão sobre o que é cultura popular e folclórica cada vez mais difícil.

Neste contexto social em que observamos a circulação de cultura produzida maciçamente, faz com que nos deparemos com outras acepções atribuída à cultura veiculada pelos meios de comunicação, a chamada “cultura de massa” e a “cultura da mídia”. Estas duas

versões estão ligadas respectivamente à sua produção e veiculação. Nesta parte do trabalho, optaremos pelo termo “cultura da mídia” como proposta por Douglas Kellner. Para ele:

A expressão ‘cultura da mídia’ tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto à forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias de mídia). Com isso, evita-se termos ideológicos como “cultura de massa” e “cultura popular” e se chama à atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida (2001: 52).

As modificações realizadas pelo grupo Flor do Guamá têm como recurso de inspiração, as imagens e músicas veiculadas pela televisão e rádio, sem contar com o consumo da música na compra de CDs e nos bailes freqüentados pelos brincantes. A apropriação destes elementos, articulados com a realização de uma prática tradicional será o próximo item da discussão, que se ocupará de como as modificações nas apresentações dos grupos facilitaram sua inserção no mercado cultural no passado e se ela tem facilitado sua inserção nos dias de hoje.

#### **4.2 - Espetacularização do Boi-bumbá, as políticas públicas e o mercado cultural**

Ao final do século XVIII e início do XIX havia um grande interesse dos pesquisadores em estudar as práticas tradicionais das pessoas que viviam no campo ou nas montanhas, coletando suas poesias, seus cantos, danças e costumes. Tais pesquisas estavam inseridas no Movimento Romântico, relatado anteriormente, que ao desenvolver tais estudos apresentavam um interesse estético, político e intelectual a respeito de uma cultura proveniente do “povo”, que era “autêntica” e “primitiva”, tendo que ser protegida e preservada para evitar o seu desaparecimento. Os “românticos” demonstraram muito interesse naquela cultura produzida e praticada por pessoas simples e ingênuas, provenientes de um meio rural. A qualificação de autêntica, primitiva e original, associada à noção de antiguidade, foi uma das estratégias utilizadas pelos pesquisadores para valorizar tais práticas culturais.

No seu artigo *Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation*, Peter Baumann (1996) relata sobre as motivações e processos de restabelecimento e reconstrução das tradições musicais folclóricas a partir do Romantismo até os dias atuais. A noção de que as tradições folclóricas eram um patrimônio e que deviam ser salvas, resultou em tentativas de preservação destas práticas, através da realização de coletas, pesquisas e festivais para divulgá-las. Baumann mostra que as mudanças rápidas e incessantes pela qual vinha passando a sociedade européia no início do século XIX, gerou uma preocupação por parte dos pesquisadores em salvar tradições, que poderiam se perder para sempre. A busca em salvar “o patrimônio nacional” se deu ideologicamente, a partir da visão utópica de um presente pensado através da reconstrução do passado. Para tal realização foram estabelecidas estratégias que salvassem estas tradições e revitalizassem seus valores inseridos em uma sociedade orientada pela tecnologia e mudança.

E para a realização de tal projeto, a “cultura folclórica” foi sendo apresentada ao público a partir de iniciativas de pesquisa, políticas culturais, comercialização e turismo. Tais iniciativas vão estabelecer novos meios e espaços para a apresentação de práticas tradicionais também, e se referindo a tal organização Baumann relata que,

Organizadores se preocupavam com frequência com o fato de que as canções, danças e peças musicais fossem ‘demasiado simples, primitivas e pobres’. As apresentações não eram espetaculares o bastante. Com o objetivo de realizar as expectativas do ‘antigo’ sendo algo capaz de deslumbrar ou glorificar, a idéia envolvia o ‘melhoramento’ das tradições (1996: 77).<sup>1</sup>

A tentativa de adaptar as apresentações tradicionais em função de um público, parece ter sido a preocupação dos organizadores de eventos desde aquela época. A adaptação de apresentações tradicionais promovidas por organizadores, imbuídos de idéias associadas à preservação de um patrimônio como elemento de identidade de uma nação vai gerar uma

---

<sup>1</sup> “Organizers often became aware that songs, dances, and musical pieces were ‘too simple, too primitive, too poor’. Performances were not spectacular enough. In order to fulfill the expectations of the ‘old’ being something to marvel at or to glorify, the idea evolved of ‘improving’ these traditions.”

subordinação de conceitos estéticos e práticos presentes na cultura hegemônica proveniente dos estratos sociais privilegiados (op. cit.). O interesse em representar uma identidade nacional ou regional, estimulou o desenvolvimento de políticas e ações que visassem à apresentação de práticas tradicionais performáticas como representantes legítimos e autênticos do “povo”.

Para Baumann, atualmente a música tradicional apresenta duas tendências: uma motivada por idéias de preservação, proteção e cultivo e a outra motivada pela comercialização. A primeira está relacionada à identificação regional ou nacional a partir da idealização de uma “idade de ouro”, que é realizada através da reconstrução de imagens e outros elementos buscados no passado. A segunda refere-se à criação de estereótipos e clichês que vão ajustar a música tradicional a esta identificação, fazendo com que elas sejam facilmente promovidas comercialmente.

Além dos estudos de Baumann, as adaptações estabelecidas em função de políticas governamentais, turismo e entretenimento, e pelas quais os grupos folclóricos tiveram que se ajustar foi também o tema estudado por Salwa Castelo-Branco (2003). Na pesquisa realizada em Portugal, a autora denominou este processo de “folclorismo” e “folclorização”. O “folclorismo” está relacionado às idéias de enaltecimento e valorização das manifestações populares. E a “folclorização” está relacionada ao “processo de construção e institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (2003:1).

Em Portugal, tal processo sofreu uma intervenção política mais ampla e eficaz no sentido de controlar e organizar os grupos folclóricos inseridos em um único projeto. Tal situação se mostra diferente do que tem ocorrido no Brasil, apesar da tentativa de se efetivar política semelhante. A definição de “folclorização” dada pela autora, tendo como exemplo o processo ocorrido em Portugal, apresenta-se diferente da realidade brasileira atual, onde as

manifestações folclóricas têm passado por um processo de “espetacularização”. A construção e institucionalização das manifestações tradicionais estão mais voltadas para um mercado consumidor, do que propriamente para um processo integrador da nação, embora o Estado colabore neste processo através de algumas ações.

O mercado e os consumidores deste tipo de espetáculo estão cada vez mais exigentes e para cumprir a demanda e se inserir neste espaço é que os grupos vão adaptar suas apresentações no intuito de melhorá-las e modernizá-las. Neste processo, observamos até a reativação de manifestações há muito tempo abandonadas, como é o caso da dança do Cacuriá em São Luís do Maranhão, que surgiu da necessidade de se apresentar algo novo aos turistas na cidade. Os grupos de Boi-bumbá em Belém também vão estar inseridos nesta lógica, embora seu processo de espetacularização tenha iniciado em período anterior ao que hoje visualizamos como o *boom* deste tipo de espetáculo. Tal constatação surge a partir das informações obtidas dos documentos e analisadas por nós, especialmente nas primeiras décadas do século XX. A adaptação das apresentações tradicionais realizadas pelos grupos de Bois-bumbás com o objetivo de adquirir recursos financeiros e se inserir no mercado cultural revela a situação peculiar encontrada na cidade de Belém.

Nos capítulos anteriores apresentamos os primeiros relatos sobre o Boi-bumbá em meados do século XIX, quando os grupos faziam suas apresentações em locais públicos, tendo como participantes os moradores da cidade. Estes relatos falam de encontros violentos entre os grupos, além do barulho e da bagunça ocasionados por eles, das apresentações que foram proibidas e do enquadramento do Boi-bumbá no Código de Posturas Municipais. No entanto, o enquadramento não impediu que alguns grupos realizassem suas apresentações nas ruas, especialmente quando a fiscalização diminuía. Mesmo assim eles foram obrigados a estabelecer locais fixos para a realização de suas práticas.

O estabelecimento dos “currais” e a crise econômica pela qual passou a região amazônica no início do século XX, resultaram em uma nova situação para os grupos de Boi-bumbá. Artistas profissionais com formação erudita, que perderam seus empregos, foram trabalhar nos “currais” e passaram a organizar as apresentações, escrevendo peças, compondendo, tocando instrumentos e ensaiando os participantes. A presença destes profissionais em alguns grupos sofisticou a apresentação, oferecendo ao público um espetáculo de qualidade.

A transformação dos “currais” em “parques juninos” exigiu algumas modificações na apresentação, sendo que algumas delas permanecem até hoje. A encenação do enredo do Boi-bumbá, estruturada como peça teatral foi uma delas. Estas modificações foram realizadas em função de uma visão mais comercial sobre o Boi-bumbá, que naquele momento representava um espetáculo para um público pagante, o que não acontecia em épocas anteriores, quando não havia espectadores e todos brincavam. Para qualificar mais o espetáculo, os proprietários dos “currais” contrataram aqueles profissionais que perderam emprego, entre eles encontravam-se músicos, compositores, atores e libretistas. O próprio Bruno de Menezes foi um desses profissionais, que relatou em artigo de 1951 as modificações que estariam “artificializando” o folguedo. Para o autor, a falta de criatividade dos “botadores de boi”, juntamente a tais mudanças levaria o Boi-bumbá à “sua extinção”.

Bruno de Menezes teve participação no I Congresso de Folclore Brasileiro em 1951, realizado na cidade do Rio de Janeiro. Neste evento, o autor apresentou seu artigo intitulado “A evolução do Boi-bumbá como teatro popular”, que revelava a preocupação do autor quanto a tais mudanças, pois estava imbuído das idéias relativas à preservação, proteção e cultivo do folclore. Para ele era necessário preservar o folguedo do Boi-bumbá para que não desaparecesse. Tal preocupação não era irrelevante, porque alguns grupos de fato encerraram suas atividades. Esta situação demonstra que uma determinada prática tradicional pode ficar um tempo, desaparecida ou em estado de latência, situação ocasionada por motivos diversos.

Parece que a questão não estava circunscrita somente ao desaparecimento das apresentações do Boi-bumbá, mas sim porque a autenticidade e a originalidade do folguedo deveriam ser preservadas.

Bruno de Menezes não era contra as modificações que ocorriam, pois para ele o folclore é um processo dinâmico. O problema estava nas intervenções comerciais que os grupos estavam sofrendo, gerando mudanças que os descaracterizavam como uma manifestação genuinamente folclórica. E que o Boi-bumbá da “época de ouro”, quando os grupos saíam às ruas, seria extinto da cena cultural de Belém, o que não ocorreu.

Já relatamos que em 2002 havia vinte e quatro grupos de Boi-bumbá na área metropolitana de Belém, sem contar com os grupos que não se cadastraram. Este dado nos permite uma amostragem da quantidade de grupos em atividade na cidade,<sup>2</sup> que ao confrontarmos com o relato de Bruno de Menezes sobre a extinção do Boi-bumbá nos leva a refletir sobre como os grupos permaneceram em atividade, apesar da sua “descaracterização” e “artificialismo”, que tanto preocupavam o autor.

Esclarecemos que alguns dos grupos cadastrados no IAP, apesar de se manterem ativos, estavam enfrentando uma situação bastante difícil ocasionada pela falta de recursos financeiros e de maior apoio governamental. Alguns deles já contavam com um número reduzido de participantes e estavam na iminência de encerrar suas atividades. Somente alguns apresentavam uma situação mais estável, com um número significativo de brincantes, embora se deparassem com dificuldades financeiras como os demais.

Atualmente, eles têm a subvenção do governo em forma de ajuda para despesas e para mantê-los em atividade, o que não é o suficiente para o pagamento de todas as dívidas, obrigando-os a buscar recursos de outras formas. Para tal fim são promovidos bingos, festas, rifas, são solicitadas contribuições dos moradores da comunidade e dos comerciantes

---

<sup>2</sup> Cadastro do Instituto de Artes do Pará (IAP).

locais, além do estabelecimento de contratos para apresentações particulares. Esta situação é bem diferente do tempo dos Parques Juninos, quando o dinheiro dos grupos provinha da sua própria atividade e não havia a dependência da subvenção governamental para as apresentações na Quadra Junina.

Os grupos não dependem hoje, somente da subvenção do governo, mas também da disponibilização dos espaços públicos da cidade e da divulgação de suas atividades através dos meios de comunicação locais. A intervenção do governo e, mais recentemente, da cultura da mídia é preponderante no processo de adaptação dos grupos, que neste contexto vão ser encarados como bem cultural para a sociedade de consumo.

No primeiro capítulo deste trabalho apresentamos documentos sobre a prática do Boi-bumbá em meados do século XIX. Juntamente a estes relatos foram apresentadas algumas das leis que proibiam a realização de manifestações culturais nos espaços públicos da cidade. Até aquele momento, os grupos de Boi-bumbá eram considerados “caso de polícia” e a eles se destinavam penas de multa ou prisão, quando transgrediam a lei. Através de alguns relatos, observamos que nem todos a obedeciam rigorosamente, pois a fiscalização não era tão intensa. Esta situação se demonstrava ambígua: dependendo do lugar onde a apresentação ocorria havia opressão, como no centro da cidade, ou tolerância, como nos bairros mais afastados. Nossa suposição é que o estabelecimento das leis representou mais uma estratégia de controle e organização dos grupos do que a eliminação de tais práticas, visto que a população participava ativamente dos mesmos, independente da posição social em que se encontravam.

Este tipo de controle para com os grupos vai vigorar até meados do século XX, quando o Boi-bumbá passa a ser encarado pelo poder público, como parte integrante da cultura paraense. E para a realização de um projeto de preservação e manutenção da manifestação são estabelecidas estratégias pelo governo, tais como: a promoção de eventos;

disponibilização de locais públicos na área central da cidade; divulgação intensa na mídia local; premiações através de concursos; subvenções para a manutenção de suas atividades; etc. Em um primeiro momento desta nova fase, os grupos ainda foram tratados como focos de transgressão e por este motivo, mantidos sob controle policial.

A primeira iniciativa governamental de que se tem notícia, interessada na divulgação da manifestação do Boi-bumbá, foi a realização do concurso público patrocinado pelo prefeito Abelardo Condurú em 1938, relatado mais detalhadamente em capítulos anteriores. O concurso de “bichos” e “bumbás” não foi um ato isolado do prefeito, posto que o mesmo já vinha patrocinando concursos públicos desde o Carnaval, contando com o apoio e divulgação dos profissionais do jornal *O Estado do Pará, Vanguarda* e da *Rádio Clube*, como podemos verificar nesta matéria:

‘Uma grande batalha de confetti na Serzedelo Côrrea’.<sup>3</sup>

O Estado do Pará, o Rádio Clube e a ‘Vanguarda’ vão patrocinar essa animada noite de Carnaval.

Nessa noite haverá um concurso de todos os blocos carnavalescos, sagrando o campeão deste ano. Aos classificados em 1º, 2º e 3º lugares serão entregues Taças valiosíssimas. Ao campeão caberá um bronze artístico e aos outros taças artísticas. (*O Estado do Pará*. Belém, 11 de fev. 1938. p. 06)

Ao lermos esta matéria, percebemos o interesse do prefeito em patrocinar as manifestações populares e divulgar as atividades dos grupos que as produziam, estimulando-os com prêmios disputados através do concurso. Não sabemos informar qual a situação dos ranchos carnavalescos e, qual o motivo que incentivou o prefeito a realizar um concurso e uma “grande batalha de confetti” com a presença de todos os grupos da cidade. No caso dos grupos de Boi-bumbá e Cordões de Bicho, a realização do concurso teve como motivação a preservação da tradição, que estava sendo “desvirtuada” pelos “botadores de boi”, que a

---

<sup>3</sup> Avenida que se estende do bairro de Nazaré até Batista Campos, localizada na área central da cidade, como pode ser verificado no mapa em anexo.

tratavam apenas como um “negócio”. Parece que a comercialização da manifestação do Boi-bumbá realizada no espaço dos “currais” foi o motivo principal da realização do concurso.<sup>4</sup>

Além de representar uma tentativa de divulgar as apresentações dos grupos, o evento foi também uma forma de controlar as atividades ilícitas, como os jogos de azar, que ocorriam em alguns “currais”. Para o êxito desse controle contava-se com a participação da população no local do concurso. O deslocamento do público talvez tenha motivado o esvaziamento dos “currais” e a diminuição das atividades de alguns grupos. Supomos, que a partir da iniciativa do prefeito Abelardo Condurú foi iniciado o estabelecimento de uma nova relação entre os grupos e o governo. Através de estratégias como a promoção de concursos, o governo vai tornar os grupos cada vez mais dependentes de suas políticas de incentivo e preservação.

Não encontramos nenhum regulamento do concurso que indicasse o ajustamento a que os grupos tiveram que se submeter para a sua apresentação. Apesar de tal documento não estar disponível foi possível observar, através da leitura de periódicos, as mudanças nas apresentações dos grupos a partir da própria estruturação do concurso. A primeira indicação estava relacionada à finalidade do evento, uma disputa entre os grupos, o que obrigava aos brincantes a terem uma outra postura durante a apresentação. Outra indicação foi encontrada no próprio espaço disponibilizado para o evento, um palco com “iluminação feérica” na praça Floriano Peixoto, onde os grupos ficaram expostos a um público numeroso. E por fim, a indicação de um tempo limitado para cada apresentação, através de escalas, como na matéria publicada que vemos a seguir:

Escala dos cordões que irão hoje à Floriano Peixoto, iniciando o concurso.

São estes os ‘bois’ escalados para as primeiras provas do concurso de hoje:

Das 10 às 11 horas: ‘Flor da Pedreira’ responsável José Cory

---

<sup>4</sup> A matéria encontra-se no segundo capítulo no subitem 2.2.

Das 11 às 12 horas: 'Pae da Malhada' responsável José Vitalino do Rego (*O Estado do Pará*, Belém, 23 de jun. 1938. p. 05).

Através destas indicações subjacentes à organização do concurso, percebemos que os grupos devem ter se adaptado de alguma maneira, na tentativa de realizar uma apresentação condizente com o evento, o local e o público.

Neste primeiro momento, a intervenção governamental na prática dos grupos foi representada através da ação de uma só pessoa, o prefeito Abelardo Condurú, associada com um grupo de profissionais que investiram no projeto. Com o passar dos anos, os eventos e concursos de Bois-bumbás e Cordões de Pássaro e Bicho passaram a ser organizados por órgãos públicos, que lidavam diretamente com tais realizações. Para Salles (1994) o primeiro concurso público ocorreu em 1951 no Largo da Pólvora, hoje Praça da República, organizado e patrocinado exclusivamente por um órgão público, a Prefeitura Municipal de Belém. Já para Sidney Piñon (1982) é somente com a criação do Departamento Municipal de Divulgação e Turismo (DETUR) em 1961 é que se tornou público, a oficialização de promoção de concursos folclóricos.

A criação do DETUR, como órgão responsável pela realização dos “concursos folclóricos” fez com que se estabelecesse um Regulamento, indicando uma agenda de compromissos que os grupos deviam seguir. No Regulamento constava, por exemplo, os dias e horários para a inscrição dos grupos de Boi e Cordões e a composição do júri, que devia ser constituído por membros da Comissão Paraense de Folclore e outros determinados pelo prefeito (op. cit.). Após a publicação do Regulamento, os grupos recebiam cartas convocando-os para as reuniões, onde recebiam cheques da subvenção. Terminada esta etapa, os grupos deviam dirigir-se à Central de Polícia para retirarem uma licença, sem a qual corriam o risco de não se apresentar. Piñon relata que em épocas anteriores, os policiais iam às sedes dos grupos para tirar a impressão digital dos brincantes e averiguar se não havia nenhum “marginal” escondido entre eles. Com o passar do tempo, esta situação mudou, bastando aos

“donos” dos grupos levarem uma lista nominal de seus brincantes à polícia para retirar sua licença.

Através dos relatos de Piñon notamos a função extremamente reguladora e até mesmo, repressora exercida pelo DETUR com relação aos grupos e aos seus brincantes. Quanto à apresentação, o autor relata que havia uma “Folha de Julgamento”, onde constavam os quesitos a serem avaliados pelo júri: conjunto, figurino, apresentação do destaque, cântico, encenação, tema, melodia e ritmo, coreografia entre outros.

Considerando que os concursos podiam ter promovido alguma rivalidade entre os grupos, o DETUR em 1978 suspendeu-os temporariamente. Então, o órgão decidiu pela promoção de festivais, onde os grupos pudessem se apresentar, mas sem competir. As subvenções, porém não cessaram com a suspensão dos concursos. Nos festivais foi modificada a concessão de subvenções, quando o DETUR estabeleceu categorias de grupos fazendo com que cada uma recebesse um valor respectivo. A tentativa do DETUR em desestimular a rivalidade com a eliminação do concurso se mostrava contraditória com a divisão dos grupos em categorias com subvenções diferenciadas, proporcionando todo tipo de atrito entre eles. Tal situação também foi observada por Piñon:

É preciso notar que há uma grande semelhança entre o ‘concurso’ e o festival, diferenciando-se apenas pela abolição do caráter competitivo, mas que mesmo sendo apenas um festival verificamos no grupo ‘Rouxinol’<sup>5</sup> uma grande preocupação em se apresentar com o mais luxuoso grupo ficando assim, explicitamente uma competição latente (1982: 37).

Para Piñon, o DETUR gerou sobremaneira a rivalidade entre os grupos folclóricos da cidade, opinião com a qual discordamos em parte, visto que este sentimento de disputa entre os grupos já vem de longa data. Na nossa opinião, o DETUR apenas evidenciou uma rivalidade já existente entre os grupos. Ao separá-los em categorias com subvenções diferenciadas, o órgão provocou ainda a sua desarticulação, também uma forma negativa de

---

<sup>5</sup> Grupo de Pássaro Junino com o qual o autor realizou sua pesquisa.

intervenção. A partir da intervenção do DETUR a rivalidade, antes notada entre os grupos, passou a ser institucional através da organização e do controle regulamentados.

Para o autor, o discurso político de “valorizar”, “preservar” e “conscientizar”, nada mais era que um subterfúgio para esconder da população e dos grupos a dependência criada pelo governo. Desta maneira, os grupos ficariam “atrelados” a um projeto político numa relação de dependência, reproduzindo o discurso político na fala dos brincantes. O DETUR criou uma política de compromisso que os grupos deviam assumir, apresentando-se nos eventos como ato de reciprocidade à subvenção recebida.

Apesar destes compromissos com o governo, as apresentações particulares continuaram, porque a subvenção não era o suficiente para pagamento de todas as despesas. Na opinião de Piñon, a participação nos eventos patrocinados pelo DETUR, trazia mais ganhos simbólicos do que financeiros para os grupos, pois eles sabiam que nesta relação de troca acabavam perdendo e se submetendo a tal política para se manter em um lugar de prestígio. Na finalização de seu trabalho, o autor mostrou os motivos pelas quais os “donos” se esforçavam em “botar seu grupo na rua”, apesar de toda dificuldade. Para ele, a motivação estaria na tradição do próprio folguedo, que era a de se apresentar durante a Quadra Junina da melhor maneira possível.

O trabalho de Sidney Piñon tem sua importância, porque nos revela quais as estratégias governamentais criadas para divulgar e preservar as manifestações folclóricas em um período que vai desde a criação do DETUR, em 1961, até a realização da pesquisa com o grupo de Pássaro Junino “Rouxinol”, no início da década de 1980. A partir das descrições feitas pelo autor sobre o processo de organização e realização dos concursos e festivais podemos vislumbrar como estas políticas se refletiram na prática dos grupos, embora ele não tenha se detido mais profundamente nesta questão. Tal estudo teve seu foco mais voltado para as ações governamentais e algumas de suas implicações na apresentação dos grupos em

concursos e festivais. No texto do autor sentimos falta de uma observação mais crítica quanto às implicações destas ações na prática dos grupos, principalmente na sua relação com o governo.

É interessante observarmos que a iniciativa em preservar e divulgar as manifestações folclóricas na cidade foi incumbência de um departamento de turismo, e não de um órgão de cultura ou educação, como se verifica atualmente. Por este motivo, foi necessária a criação de um órgão que cuidasse diretamente das manifestações folclóricas da cidade e organizasse eventos em que elas pudessem ser divulgadas. Situação esta que foi se modificando com o passar do tempo.

Entre 1984 e 1986 foram publicados os *Cadernos de Cultura*, a partir de um projeto da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC). Como já relatamos no capítulo anterior, estes cadernos foram separados por linguagens artísticas, sendo o Boi-bumbá alocado no caderno de teatro. Este projeto corresponde a uma primeira ação voltada para as manifestações populares e folclóricas, o que não foi realizado pelo DETUR. É a partir deste projeto que se vai possibilitar um conhecimento voltado mais para as atividades do grupo como um todo e não somente para a apresentação.

Ainda em 1986, a Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves” (Centur) elaborou um projeto de divulgação cultural das manifestações folclóricas e interação entre os vários grupos provenientes dos municípios do estado: o projeto *PREAMAR – O Pará e a Expressão Amazônica* teve como objetivo, a divulgação da cultura da região amazônica através de cursos, oficinas e apresentações de grupos da cidade e municípios vizinhos, promovendo uma integração entre todos. Até 1990 vários eventos foram promovidos no próprio espaço do Centur, que corresponde a um prédio de quatro andares, uma galeria de arte, um cinema e um teatro, um pavilhão de exposição e uma grande área livre. A execução do projeto ocupou todos os espaços do Centur divididos da seguinte forma: no Teatro

Margarida Schiwazzappa se apresentaram os Cordões de Pássaros; na área livre houve a apresentação de danças regionais, casamentos na roça e brincadeiras populares; na sala do audiovisual foram exibidos vídeos sobre o Estado do Pará; na fonoteca audição de discos com os ritmos da região e nas demais salas disponíveis se realizaram os cursos e oficinas. Durante este período alguns grupos fizeram também apresentações pelos bairros da cidade, resultando em documentação que a própria equipe do Centur produziu (Moura, 1997). O projeto PREAMAR, realizado até o início da década de 1990, foi uma das ações governamentais mais abrangentes sobre as manifestações populares da cidade, pois considerou vários aspectos que tangiam a valorização, a preservação e a divulgação da cultura da região amazônica. As várias atividades realizadas demonstraram a amplitude de sua ação.

Ainda neste período de projetos voltados mais para a divulgação das atividades dos grupos foi lançado em 1990, pela Secretaria de Estado de Educação, o LP *Folguedos Populares do Pará*. Esta gravação consistia de três volumes com algumas músicas de grupos de Boi-bumbá, Pássaro Junino e Cordões de Pássaro e Bicho da cidade. Os discos foram acompanhados por um encarte, que trazia informações gerais sobre os folguedos e um glossário com termos recorrentes na brincadeira, sendo elaborado por Vicente Salles e Antônio Carlos Maranhão. Foi esta a primeira vez os grupos tiveram gravado parte do seu repertório, ampliando a possibilidade de maior divulgação de sua música.

Do final da década de 1990 até hoje, os eventos públicos, ou como preferimos chamar neste estudo, os oficiais passaram a ser realizados por três órgãos públicos: a Secretaria Executiva de Cultura (SECULT), Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves” (Centur ou FCPTN)<sup>6</sup> e Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Cada um desses órgãos tem realizado eventos separadamente, embora muitas vezes se realizem no mesmo período, o da Quadra Junina. Em alguns destes eventos pudemos participar, ora como

---

<sup>6</sup> Desde o ano passado a Fundação também recebe a sigla FCPTN, embora mantenha a outra sigla por ser mais conhecida.

membro do júri, ora como mera espectadora. Tal participação nos proporcionou alguns privilégios, no que se refere ao acesso sobre a organização e realização de um evento oficial, assim como a possibilidade de conhecer mais de perto os grupos que se apresentaram.

Ao final da década de 1990, a SECULT elaborou o projeto *Paixão do Boi Festa da Gente*, que apesar da sugestão do nome, realizava apresentações variadas com grupos de Bois-bumbás, Cordões de Pássaro e Bicho, grupos parafolclóricos, grupos de teatro e demais grupos populares. Os eventos eram realizados nas praças e teatros da cidade, sendo que um deles foi realizado fora da capital, no município de São Caetano de Odivelas no nordeste paraense. Em 2002, através desse projeto, foi realizado um concurso no qual os grupos concorreram ao troféu Bruno de Menezes, cuja descrição já foi relatada no segundo capítulo. Outro concurso foi promovido no ano de 2004, sendo desta vez realizado no Teatro Waldemar Henrique, quando o grupo Flor do Guamá recebeu o título de campeão.

Nos últimos quatro anos a SECULT tem se proposto a realizar o projeto em alguns locais da cidade, reformados ou construídos a partir de um grande investimento do governo do Estado, que visa a estimular o turismo na região. A realização do Projeto Paixão do Boi nos pontos turísticos tem como objetivo a divulgação de manifestações culturais locais para os turistas que visitam a cidade. Atualmente, os locais de apresentação inseridos no projeto têm sido Estação das Docas, Feliz Lusitânia, Onze Janelas, Anfiteatro do Forte de São Pedro Nolasco e Anfiteatro e Teatro da Estação Gasômetro.

A inserção dos grupos de Boi-bumbá no Projeto Paixão do Boi nos mostra a existência de uma política voltada para o turismo e o entretenimento, onde as manifestações culturais são o maior atrativo. E é nos pontos turísticos da cidade, que os grupos são colocados como representantes da cultura local, passíveis de consumo tanto quanto os souvenirs, pratos típicos e artesanatos da região. Para os grupos constitui um privilégio apresentar-se nestes locais, dada a importância do espaço. E para manter tal posição, eles se

esforçam para agradar e ter o reconhecimento de um público composto por pessoas provenientes de outros estados e países, que desconhecem suas práticas. A política governamental voltada para a ampliação do turismo faz com que ocorra uma inclusão crescente de grupos de Bois-bumbás, Pássaros Juninos e Cordões de Pássaro e Bicho no Projeto Paixão do Boi. E neste projeto, os grupos são inseridos nos locais já citados, estratégicos para a efetivação de tal política, o que motiva ainda mais a necessidade de se apresentarem.

Após o Projeto PREAMAR, o Centur passou alguns anos sem realizar grandes eventos durante a Quadra Junina. A interrupção da programação, de acordo com as explicações oficiais dos técnicos, se deu por motivos financeiros e falta de elaboração de um projeto específico. O fato de a SECULT e o Centur serem ambos órgãos públicos ligados ao governo do Estado facilita a organização de programações alternadas a cada Quadra Junina. Quando possível, estes órgãos realizam programações simultâneas, cada um promovendo eventos em locais diferenciados.

No ano de 2003, o Centur realizou o *Arraial da Cultura* que estava inserido no projeto *Bandeiras de São João Festas Juninas do Governo do Pará*. Os eventos ocorreram em dois locais, no próprio espaço do Centur e no Espaço Cultural São José Liberto. A programação foi intensa e se realizou durante quinze dias, com apresentações de Quadrilhas Rocêiras, grupos de Bois-bumbás, Pássaros Juninos, Cordões de Pássaro e Bicho, grupos de danças parafolclóricos e demais grupos populares locais. Além das apresentações aconteceram simultaneamente a exibição de filmes, exposição coletiva de artes plásticas, relatos de experiências, animações com brincadeiras populares e venda de comidas típicas, bebidas, artesanato, essências e ervas da flora amazônica. Tal evento se mostrou similar ao Projeto PREAMAR, com uma programação extensa que possibilitou a presença de vários grupos da cidade.

Em 2004 apenas a SECULT realizou sua programação, tendo o Centur permanecido ausente. No ano passado o Centur deslocou-se para o município de São Caetano de Odivelas, em um projeto realizado juntamente com a prefeitura local no intuito de valorizar a prática dos grupos do município, a exemplo do Boi de Máscara. Neste ano, com o Projeto *Arraial da Cultura Junino*, o Centur realizou uma programação exclusiva de concursos de Bois-bumbás, Pássaros Juninos e Quadrilhas, situação bem diferente dos eventos anteriores, com duração de quinze dias, na Arena Praça do Povo.

Em 2000 participamos pela primeira vez, como um dos membros do júri, de um evento oficial realizado pela FUMBEL: o “Concurso de Bois-bumbás da Tradição Emílio Paixão”, no qual julgamos o quesito “fazenda”.<sup>7</sup> O concurso aconteceu durante três noites, na arena do Espaço Cultural Cabano “Mestre Setenta” localizado no bairro do Guamá. Nas programações dos anos seguintes participamos somente como espectadora.

Da leitura das programações impressas distribuídas pela FUMBEL, pode-se observar que há uma preferência pela realização de eventos nas diversas praças da cidade. Os técnicos do órgão justificam tal decisão com o argumento de que há necessidade de divulgar o evento em vários bairros da cidade, descentralizando-os. De fato, a programação de outros órgãos como o Centur e a SECULT concentra-se na área central.

A suspensão dos concursos realizados pela FUMBEL se deve, segundo seus técnicos, à falta de recursos financeiros e à necessidade de não incentivar a rivalidade entre os grupos. A única disputa mantida até hoje tem sido entre as Quadrilhas Roceiras, cujo número enorme (mais de uma centena) mantém motivados os grupos e seu público. Tal discurso é semelhante ao do DETUR, quando suspendeu os concursos em favor dos festivais.

A programação da FUMBEL inclui os mesmos grupos participantes dos eventos da SECULT e do Centur. A diferença básica está nos locais de realização. A

---

<sup>7</sup> Quesito relacionado ao desempenho dos “barriqueiros”, ou seja, os músicos do grupo.

SECULT os realiza nos pontos turísticos da cidade, o Centur no seu próprio espaço e a FUMBEL nas praças dos diversos bairros. Quanto à relação com os grupos, neste caso de Boi-bumbá, as estratégias são muito semelhantes. Os “botadores de boi” devem primeiramente cadastrar seus grupos e, a partir dos dados cadastrados, os funcionários dos órgãos os convocam para reuniões, onde são tratados assuntos pertinentes à programação da Quadra Junina e pagamento de subvenções. Nos anos em que é proposta a realização de concursos, os critérios do regulamento também são discutidos nas reuniões em colaboração com a Associação dos Grupos de Folclore de Belém (AFBE). Os concursos também têm sido preponderantes nas modificações das apresentações dos grupos. Como se deu o processo de realização dos concursos, através de iniciativas governamentais de divulgação, preservação e controle dos grupos é o próximo assunto que iremos discutir.

#### **4.2.1 - Os concursos**

Neste trabalho, a partir de relatos em periódicos, mostramos que a primeira intervenção governamental direcionada para a divulgação dos grupos folclóricos da cidade foi através da realização de concursos. E desde então, nos parece que os grupos têm sentido cada vez mais a necessidade de participação nas disputas, pois nelas estaria a motivação para os brincantes darem o melhor de si. Tal necessidade pode ser observada através das suas falas e dos “botadores de boi”, como podemos observar neste relato do Paulo Sérgio, ao defender a importância do concurso para a motivação do seu grupo:

Como eu tô te falando, que é aquele negócio ‘ah, não tem concurso?’ Aí eu ... entendeu? Aí eu esmoreço prum lado, o brincante esmorece pro outro e vai parando. ‘Não tem concurso? Não.’ Aí eu ... vai dando aquela baixa de brincante, aquele brincante não quer mais sair e o outro vai, não sai, quando a gente pensar que não, a gente não tem mais brincante pra sair, porque não tem concurso. Então eu vejo a competição salutar.<sup>8</sup>

Durante a entrevista, o tema de nossa conversa foi sobre a importância dos concursos para a manutenção da prática do Boi-bumbá, que na opinião do Paulo representa

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 09/09/2006.

um estímulo para os grupos “melhorarem” suas apresentações. Para ele, o concurso fornece um ânimo não só aos brincantes, como também à comunidade que participa muito mais, colaborando e torcendo pelo seu grupo. O concurso estimula a todos que participam direta ou indiretamente da brincadeira e na sua falta, como nos disse o Paulo, “no fundo, no fundo os grupos acabam sumindo”.

Nesta parte do trabalho tentaremos mostrar, partindo da análise dos Regulamentos de 2002 e 2006 estabelecidos pela SECULT e Centur respectivamente, porque os concursos, na opinião dos brincantes, são tão importantes para a manutenção da prática do Boi-bumbá. Nestes documentos encontram-se informações sobre como se organizam o concurso e as apresentações dos grupos, fazendo com que tenhamos uma noção de que modificações os grupos devem produzir para participar do evento.

No Regulamento de 2002, elaborado a partir de reuniões entre a Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural e a Associação dos Grupos de Folclore de Belém (AFBE) como representante dos grupos, estão definidas as atribuições da Coordenação Geral do concurso pertinentes à organização, realização e finalização do evento. Além da organização do concurso em si, a Coordenação Geral tinha como tarefa garantir o transporte dos grupos, avisá-los quando estivessem faltando 10 minutos para o término da apresentação e fazer a apuração dos votos do júri.

O repasse da subvenção para os grupos e a entrega dos troféus aos campeões foi atribuído ao Secretário Executivo de Cultura. E a escolha dos membros do júri foi realizada pela SECULT, sendo três jurados para cada modalidade. As pessoas escolhidas para o júri apresentavam envolvimento com tais manifestações, adquirida através da sua prática ou da sua pesquisa. No nosso caso, recebemos a indicação para o júri, devido a nossa prática e pesquisa com o Boi-bumbá.

Para os grupos foram estabelecidas regras referentes à organização e à apresentação no concurso tais como: tolerância para os atrasos; o tempo máximo de apresentação; número mínimo de integrantes; uniformização dos mesmos; repertório musical adequado e proibição da presença de brincantes em estado alterado de consciência. O descumprimento dessas regras acarretava na perda de pontos para o grupo.

Quanto à apuração, foi estabelecido que ela seria realizada com a presença dos jurados, da Comissão Geral e com um representante de cada grupo. E a entrega dos troféus feita para aqueles grupos que alcançaram mais pontos, a partir de uma contagem acumulativa dos concursos anteriores, em 1999, 2000, 2001 e 2002.

A partir das informações que obtivemos desse Regulamento, percebemos o empenho da Coordenação em organizar e controlar o evento como um todo, inclusive a própria apresentação dos grupos. As normas do Regulamento não permitiam flexibilidade no modo de apresentação dos mesmos. A novidade deste ano, como já citamos no segundo capítulo, foi a apresentação em separado do “tripa”, criando a oportunidade de premiação individual para este brincante, que permanece todo o tempo oculto para o público. Na nossa opinião, esta foi uma iniciativa positiva no sentido de estimular a criatividade individual, visto que neste tipo de prática o prêmio é sempre coletivo, mais ou menos como numa “individualidade coletiva”.

O Regulamento do concurso de 2006 se apresentou mais elaborado e diríamos até, mais burocratizado, sendo dividido em vários capítulos com as disposições gerais da realização do concurso. Na nossa opinião, a burocratização deste Regulamento se deu em função de um maior controle e organização do concurso, além da participação mais efetiva da AFEB na elaboração do mesmo. Por este motivo vamos explicá-lo de maneira mais detalhada.

Coube, por exemplo, a AFEB em 2006 a realização das inscrições previstas no capítulo específico (“Das inscrições”). Durante quatro dias, os grupos compareceram para

preencher a “ficha de inscrição”, tendo que entregar o resumo do enredo e seu histórico. Após esta etapa, as inscrições passaram por um processo de deferimento realizado pela Coordenação Geral.

Sobre as apresentações não houve muitas modificações em relação ao Regulamento de 2002, além do estabelecimento de um tempo maior de apresentação em 2006. Quanto ao capítulo “Do Julgamento” a avaliação foi realizada a partir de quesitos definidos no corpo do regulamento, como por exemplo o Drama (auto popular / enredo do folguedo / estória). A ausência de apenas um deles resultaria na desclassificação automática do grupo, diferentemente do regulamento de 2002, onde só se retirava um ponto do mesmo. Uma das novidades em 2006 foi a inclusão de “bonificações” dadas aos grupos que chegaram no horário previsto para a “concentração” e que conseguiram se apresentar “dentro do tempo regulamentar”.

Os demais capítulos tratavam dos recursos que poderiam ser interpostos por grupo concorrente que se sentisse lesado em relação a alguma inobservância da Coordenação Geral do concurso. Desta maneira a decisão do júri deixou de ser irrecorrível, como era em 2002.

Na comparação dos Regulamentos de 2002 e 2006 notamos ainda que alguns artigos<sup>9</sup> apesar de diferenças na redação, apresentavam o mesmo objetivo, que foi o de organizar e controlar a apresentação dos grupos. Também semelhantes são os artigos que estabelecem as atribuições da Coordenação Geral do concurso, sendo que em 2006 a AFEB desempenhou mais ativamente sua função como representante dos grupos folclóricos. A ela ficou a incumbência de organizar reuniões com os grupos para discutir e sugerir propostas para o concurso, além de cadastrá-los e inscrevê-los.

---

<sup>9</sup> Art. 3º. do Regulamento de 2002 e Art. 8º. no capítulo IV do Regulamento de 2006.

Em relação às apresentações, a diferença principal que notamos foi a exigência da encenação do “drama”, que constasse dos quadros como a “comédia” e a “ressurreição”, e de entrega do resumo, o que não aconteceu em 2002. A presença de quesitos referentes à encenação do “auto” nos remete ao primeiro capítulo, onde relatamos a exigência feita pelos órgãos públicos para que os grupos encenem a “estória do boi”, sendo essa uma das maneiras de se manter a tradição do folguedo. Percebemos pelo Regulamento deste ano, que a idéia da preservação da tradição ainda está ligada à encenação do “auto”, obrigando os grupos a apresentá-la nos concursos.

As normas estabelecidas nos dois Regulamentos, principalmente no que se refere às apresentações, não são muito diferentes daquelas das décadas de 1960 e 1970 relatadas por Sidney Piñon (op. cit.). As avaliações eram feitas considerando a totalidade e a especificidade da apresentação, haja vista o estabelecimento de quesitos mais específicos na “folha de julgamento”. Quanto ao tempo para a apresentação parece que esta foi a maneira mais eficaz de controlar os grupos, fazendo com eles trocassem a liberdade de improviso da brincadeira pela organização de uma peça estruturada.

Apesar de todas estas restrições, os grupos continuam a se apresentar nos concursos e a exigir que eles sejam realizados todos os anos. Analisando os relatos, as falas dos brincantes e assistindo aos eventos, notamos que o concurso se tornou necessário para os grupos, porque concebido como um evento de grande importância. Os concursos são eventos realizados pelos órgãos oficiais que dispõem de meios para divulgá-los amplamente para um público numeroso. A participação em concursos demonstra a posição de prestígio ocupada pelo grupo, que não quer perdê-la, mesmo que não vença a competição – o importante é estar lá e se vencer tanto melhor.

O concurso de 2006 foi bem ilustrativo para nós em relação à posição de prestígio mantida por um grupo. Antes da realização do evento as inscrições passaram por

uma fase preliminar de avaliação pela Coordenação Geral sendo indeferida, aquela do grupo que não estivesse “habilitado” a se apresentar. Em conversa com o ex-presidente da AFEB, o sr. Agenor da Silva Gomes, ele nos disse que a postura assumida pelos órgãos públicos em pré-avaliar os grupos é necessária, porque alguns não estão em “condições” de disputar o concurso. Ele também nos disse que esta decisão foi tomada como uma das formas de fiscalizar a utilização da subvenção na preparação do grupo para a Quadra Junina, cabendo a AFEB este papel. Uma das alternativas que a atual presidente encontrou para fiscalizar os grupos foi exigir a presença dos grupos nas reuniões, tendo direito à subvenção somente aqueles que participassem de todas as plenárias. No ano de 2006 ficou a cargo da AFEB o repasse da subvenção para os grupos cadastrados, sendo que aqueles que participaram do concurso receberam a um valor maior.

As iniciativas tomadas pelos órgãos oficiais, juntamente com a AFEB revelam o processo de organização e controle as quais os grupos têm sido submetidos para poder participar dos concursos. A AFEB, que foi fundada como um meio dos grupos se organizarem e assim exigir seus direitos frente ao governo, passou a desempenhar um papel bem diferente do inicial. Aos grupos cabe a função de participar das reuniões, dar sugestões e se esforçar a cada ano para ter “condições” de disputar nos concursos e assim manterem a tradição do Boi-bumbá. A posição dos brincantes frente a essas novas situações será o tema tratado a seguir.

#### **4.3 - Declarações de uma “tradição inovada”**

A manifestação do Boi-bumbá tem sofrido modificações constantes através de várias ocorrências internas ou externas à prática dos grupos. Muitas foram as interferências que determinaram as modificações notadas nas apresentações. Elas vão desde as determinações de políticas públicas até a insuficiências de recursos sentidas pelos grupos.

As políticas de preservação e divulgação das manifestações folclóricas, através dos órgãos governamentais, se revelaram sobretudo na criação de concursos, existentes desde

as primeiras décadas do século XX, mas intensificados mais recentemente devido, sobretudo, às políticas de apoio ao turismo e ao entretenimento. Daí resulta que a ampliação de espaços de apresentação, construídos ou restaurados com a função de atrair o turismo, também tem sido determinantes nas modificações.

A participação em concursos tem produzido modificações nas apresentações, exigindo o seu aprimoramento, de acordo com o que é estabelecido nos regulamentos. Para que os grupos consigam seus objetivos nas apresentações são necessários recursos cada vez maiores, tornando as subvenções governamentais insuficientes para fazer face às dívidas adquiridas. Com o aumento das despesas, o apoio e a dependência do governo se intensificaram e, mesmo sendo insuficientes, conduziram à subordinação dos grupos. Esta situação de dependência é decorrente da relação de poder exercida pelo governo, através dos órgãos oficiais, que disponibilizam os espaços públicos da cidade, promovem os eventos oficiais, pagam a subvenção aos grupos, além de viabilizarem a divulgação dos seus trabalhos na mídia local.

Com tudo isso o espaço de apresentação dos grupos de Boi-bumbá foi sofrendo transformações. A disponibilidade de novas técnicas e de novos espaços culturais resultou em novos modos de percepção por parte do público. Pessoas que nunca assistiram a uma apresentação de um grupo de Boi-bumbá, por ele se restringir à periferia, começaram a ter oportunidade de assisti-lo. E esta aproximação do público também interferiu nas modificações realizadas nas apresentações dos grupos.

O surgimento de uma nova percepção sobre a apresentação não partiu somente do público, mas também dos brincantes. Com o passar do tempo eles adquiriram uma outra concepção de sua prática, vista atualmente como um fazer artístico e que, ao ser inserida num cenário cultural mais amplo, pode trazer algum retorno financeiro ou simbólico. Algumas adaptações se fazem necessárias às novas condições de produção e para tal os grupos têm

buscado elementos culturais na sua prática cotidiana, com a pretensão de atingir um público maior.

No caso do grupo Flor do Guamá, a busca por inovação se dá a partir de elementos culturais disponíveis nos meios de comunicação, principalmente a televisão como meio de cultura dominante. É através da “cultura da mídia”, conforme proposto por Douglas Kellner (2001) que os brincantes vão encontrar os elementos necessários para compor a sua apresentação, e assim manter uma aproximação maior com o público. Acreditamos que a busca por “novidades” na cultura da mídia não seja realizada sistematicamente pelos grupos, mas sim como algo que faz parte do cotidiano destas pessoas, assim como a prática tradicional do Boi-bumbá.

Na nossa opinião, a incorporação de elementos “modernizantes” na apresentação não simboliza uma capitulação dos grupos em relação à “cultura da mídia”, pois para os mesmos a manutenção da tradição do Boi-bumbá é a razão principal para que estas pessoas façam estas adaptações. Não podemos esquecer que os brincantes também são consumidores de tal cultura, o que não quer dizer que este consumo seja passivo, como bem observou Kellner neste trecho:

No entanto, o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida própria. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes (2001: 11).

As práticas culturais dos brincantes não se reduzem ao seu fazer artístico. A cultura da mídia está presente no seu cotidiano e no momento em que procuram por novidades para a apresentação do seu grupo, elementos novos aparecem “ressignificados” na tradição do Boi-bumbá.

À manifestação do Boi-bumbá em Belém tem sido oferecido um espaço cada vez maior no cenário cultural da cidade, embora os grupos ainda restrinjam suas apresentações ao período da Quadra Junina, dividindo o espaço e o público com outros grupos, como os Pássaros Juninos, os Cordões de Pássaro e Bicho e Quadrilhas Roceiras. É neste período que notamos uma ampla divulgação dos eventos na mídia local, divulgada através dos jornais, da televisão, do rádio, dos *outdoors*, dos cartazes e da internet. Apesar de todo este aparato, a divulgação ainda é deficiente no que refere às atividades realizadas pelos grupos. A divulgação maciça durante a Quadra Junina se restringe aos eventos em si, principalmente os oficiais, como forma de apresentar um “entretenimento exótico” para turistas.

Como já dissemos anteriormente, o grupo Flor do Guamá é formado por uma maioria de brincantes jovens, que desempenham papel preponderante nas modificações ou inovações inseridas na apresentação. O apelo à novidade é estimulado pelas músicas veiculadas através do rádio e da televisão, sempre ouvidas pelos brincantes em casa, nos bares ou nas festas. A convivência com estilos musicais que estão presentes na mídia se estende à prática do Boi-bumbá e é durante os ensaios que os brincantes experimentam o uso de alguns elementos, conjugando suas vivências de ouvintes com sua prática musical.

A busca pela inovação com origem nos meios de comunicação nos remete a dois termos que Arjun Appadurai (1997) sugere para análise das “desconjunturas” do mundo global: o *mediascape* e o *ideoscape*, termos que estão diretamente relacionados à distribuição de informação. Para o autor:

O que é mais importante sobre estes *mediascapes* é que elas proporcionam (especialmente nas formas televisivas, de filmes e de cassetes) amplos e complexos repertórios de imagens, narrativas e *ethnoscapes* para espectadores através do mundo, nos quais o mundo de mercadorias e o mundo de notícias e da política estão profundamente misturados (1997: 35)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> “What is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed.”

Os recursos proporcionados pela mídia, mais recentemente, fazem com que seja ampliada a possibilidade de construção de novos cenários visuais e sonoros estimulando a imaginação e criatividade das pessoas. Para Appadurai, a imaginação pode representar um espaço de contestação e emancipação de grupos que tentam anexar sua realidade local a global ou, como no caso deste estudo, os grupos tentam vincular sua realidade regional à nacional. Ainda para o autor, é através da qualificação de seus atributos que os grupos realizam a construção de uma identidade representada pela incorporação de diferenças que os destaquem.

Percebemos que os brincantes do grupo Flor do Guamá também procedem de maneira similar, visto que dão destaque às “inovações” presentes na sua apresentação diferenciando-os dos demais grupos de bois-bumbás. E tal diferença é marcada pelo uso que faz dos elementos encontrados na “cultura da mídia” e difundidas no *mediascape* (op. cit.). A manutenção da manifestação do Boi-bumbá é assumida pelo grupo através da articulação entre uma prática tradicional e uma moderna, fazendo com que ele conserve sua identidade local e possa se inserir também em um contexto mais amplo.

O uso de elementos encontrados nos meios de comunicação, já era uma prática dos grupos de Boi-bumbá pelo menos desde a década de 1950. E foi diante de tal situação que Bruno de Menezes (op. cit) apontava a presença de estilos musicais “na moda”, como recurso utilizado pelos grupos na busca de inovações e “modernização” de suas apresentações. Atualmente, a incorporação de elementos rítmicos encontrados na “cultura da mídia”, como por exemplo a “paradinha”, tem sido um dos elementos utilizados pelos brincantes do grupo Flor do Guamá, que procura “melhorar” sua apresentação. A postura do grupo nos revela o interesse por uma posição de destaque no cenário cultural de Belém, além da tentativa de se obter ganhos simbólicos e financeiros, para manter-se em atividade.

Para Kellner, a “cultura da mídia” é uma cultura dominante com poderosos e eficientes instrumentos de veiculação e que, apesar de seu poder e onipotência, ela também oferece meios de contestação, através de uma leitura crítica de seus “textos”. Para tal tarefa, o autor propõe uma “pedagogia crítica da mídia”, que seria uma proposta para o ensino da leitura, análise e decodificação dos “textos da mídia”.

A pedagogia crítica da mídia, por fim, baseia-se nessas abordagens, ensinando a ser crítico em relação às representações e aos discursos da mídia, mas também ressaltando a importância de aprender a usar a mídia como modalidade de auto-expressão e ativismo social. (2001: 425)

A apropriação de “textos” da mídia tem sido um recurso utilizado pelo grupo Flor do Guamá como forma de manutenção da prática do Boi-bumbá em Belém. O ativismo social, a que se refere Kellner, é encontrado na própria existência e resistência do grupo, com trinta e um anos de atividades ininterruptas, que apesar de todas as dificuldades, já citadas anteriormente, continua a se apresentar nos eventos da cidade e manter seu compromisso com a comunidade a qual pertence. A modalidade de auto-expressão ocorre pela releitura das imagens e das músicas veiculadas pela mídia e articulada com sua prática cultural, sendo que tais “inovações” não são realizadas deliberadamente, pois de acordo com os relatos de Paulo, o grupo Flor do Guamá inova, mas “sem sair da tradição”. Para o grupo é importante manter uma identidade que o caracterize, mas que não o diferencie completamente fazendo com que seja reconhecido como representante da manifestação do Boi-bumbá perante a sociedade paraense.

Na nossa opinião, o grupo Flor do Guamá tem procurado buscar o desenvolvimento de sua apresentação como forma de atrair mais brincantes e um público mais numeroso também. A “inovação” tão ressaltada pelo grupo tem um limite que é determinado por agentes externos, a exemplo dos órgãos oficiais e a AFEB, sendo os regulamentos para o concurso um dos instrumentos de controle. E é nesse jogo de concessões, subordinação e criatividade que o grupo tem desenvolvido suas atividades, tendo como objetivo principal a

manutenção da “brincadeira”, pois como o Paulo nos disse, “essa é a única riqueza do pobre”. Além de manter a “brincadeira”, o grupo também tem seu compromisso social com a comunidade, que é oferecer uma alternativa de lazer para os jovens e oportunidades de uma vida mais digna.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos de estudos voltados para a área do Folclore, observamos que o Bumba-boi foi uma das manifestações mais amplamente pesquisadas, havendo numerosos trabalhos que tentaram explicar sua origem e importância, haja vista sua presença em todas as regiões do Brasil. No norte do país, também são encontrados trabalhos de autores que se dedicaram a estudá-lo, dada a sua antiguidade e representatividade na região.

No estado do Pará, mais precisamente na cidade de Belém, o Boi-bumbá teve como seu principal divulgador e pesquisador o historiador Vicente Salles, que através de documentos e relatos sobre a sociedade paraense no século XIX, nos revelou a presença ativa de grupos de Boi-bumbá na cidade, já desde essa época. Além dos estudos de Salles, encontramos outro trabalho importante, o do escritor e folclorista Bruno de Menezes publicado em 1968. Este trabalho tem sua importância pela descrição detalhada do folguedo do Boi-bumbá, além de relatar algumas das modificações percebidas nas apresentações dos grupos na década de 1950. Os demais documentos sobre o Boi-bumbá encontram-se nas matérias de jornais e nas publicações produzidas através de projetos governamentais. Tal material foi utilizado no trabalho, juntando-se a nossa experiência com os grupos de Boi-bumbá desde 1996 e com a pesquisa de campo realizada junto ao grupo Flor do Guamá, nosso colaborador neste estudo.

Na primeira parte deste trabalho tentamos localizar a prática do Boi-bumbá no tempo e no espaço, considerando o primeiro documento sobre a manifestação, que foi uma matéria publicada no jornal *O Velho Brado do Amazonas* em 1850. A partir deste relato tentamos traçar uma trajetória dos grupos de Boi-bumbá na cidade conhecidos pela algazarra e barulho de seus participantes quando saíam pelas ruas da cidade. Outro motivo de sua popularidade era os famosos “encontros”, que resultavam em brigas, pauladas e até, caso de morte. O receio dos encontros dos grupos por parte da população considerados como casos de

segurança pública, impulsionou as autoridades policiais a proibir sua saída às ruas, restringindo as apresentações aos bairros periféricos da cidade. Tal restrição fez com que os grupos fossem realizando suas atividades em locais fixos, chamados posteriormente de “currais”. O deslocamento do espaço trouxe mudanças significativas na estrutura da apresentação, visto que os locais onde se exibiam também foram sendo modificados ao longo do tempo, conforme foi relatado nesta primeira parte.

Na segunda parte do trabalho mostramos a descrição dos espaços que têm sido disponibilizados para a apresentação dos grupos de Boi-bumbá em Belém, atualmente. A partir da classificação que estabelecemos, mostramos como estes espaços foram constituídos e qual a sua importância para as atividades dos grupos. Terminada esta parte, fizemos a descrição das apresentações do grupo Flor do Guamá na tentativa de mostrar as modificações apresentadas em cada um dos espaços.

A parte seguinte foi reservada para a explicação do processo de preparação da apresentação a partir da pesquisa realizada em 2003 e 2004. Primeiramente, mostramos as características gerais dos grupos de Belém, a fim de reconhecermos um certo perfil dos brincantes do Boi-bumbá. Então, partimos para uma descrição específica do Flor do Guamá, apresentando dados sobre sua constituição, local onde está inserido e o papel dos brincantes no grupo. Para finalizar este capítulo, analisamos o processo de preparo para a apresentação realizado durante os ensaios para a Quadra Junina de 2004.

A última parte deste estudo foi reservada para a apresentação e análise das políticas públicas e projetos governamentais desenvolvidos ao longo dos anos, baseados em uma proposta de divulgação e manutenção das manifestações folclóricas. Iniciamos com um panorama dos conceitos sobre o termo cultura popular, procurando compreender os seus reflexos nos estudos das manifestações populares e de suas práticas. Em seguida apresentamos os projetos governamentais desenvolvidos ao longo dos anos, tendo como

principal inovação, os estabelecimentos de concursos públicos. Outro ponto abordado foi o impacto de tais projetos e eventos como meios controladores e organizadores das apresentações dos grupos. A resposta do grupo Flor do Guamá, frente às condições impostas pelo desenvolvimento do turismo no Estado e pelo mercado do entretenimento, nos levou à reflexão sobre a possibilidade da atual transformação da apresentação do Boi-bumbá em espetáculo com difusão para além dos bairros onde estão localizados.

Algumas das mudanças relatadas neste estudo foram apontadas pelos grupos, que as consideram como marcadores de sua identidade e diferença em relação aos demais bois-bumbás. Nosso estudo se deteve em analisar tais mudanças e, principalmente compreender porque elas ocorrem considerando não só as declarações dos grupos, como as delimitações que eles sofrem do governo, dos espaços de apresentação, do público e até dos outros grupos. Este conjunto de fatores vai ser preponderante no processo de modificação das apresentações, preocupação principal dos brincantes durante os ensaios. Desse fato pode surgir uma nova proposta de estudo, que considere as implicações das limitações impostas ou negociadas no processo de manutenção de suas atividades e da transmissão desta prática.

Os grupos de Boi-bumbá, ao longo de sua trajetória secular têm sido tratados ora como “caso de polícia”, ora como representantes do folclore e ora como “vitrine” da cultura, genuinamente paraense. Os tratamentos dispensados aos grupos desde o século XIX até hoje, demonstram a importância da manifestação na cidade, mesmo que às vezes seja incompreensível em vista das proibições, do controle, da organização e da subordinação as quais os grupos foram submetidos. É claro, que não devemos achar que os grupos são capazes de lutar à exaustão para se manterem em atividade, porque muitos capitulam e desistem frente às dificuldades. E outros vão lutando, vão concedendo ou, raras vezes negociando para não acabar com sua “brincadeira”, como é o caso do grupo Flor do Guamá que continua sua atividade, pelo compromisso que tem com os jovens e as crianças da sua comunidade. E ao

trabalharmos com este grupo e observarmos outros que passaram por nós, achamos que a manifestação do Boi-bumbá tem que ser mantida a partir da prática de tais pessoas, considerando-as como os meios mais eficazes para tal tarefa. E desta maneira poder garantir uma vida mais digna para pessoas que tem tão pouco materialmente, mas doam muito do que têm de mais valioso, o amor que sentem pela sua “brincadeira”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982. Vol.I, II e III.

\_\_\_\_\_. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Instituto Nacional do Livro, 1987.

BARBERO, Jesús Martins. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BAUMANN, Max Peter. Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation. *The World of Music - Journal of the International Institute for Traditional Music*, Berlin, vol. 38 (3), p. 71-86, 1996.

BOLHMAN, Philip V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os Bois-bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

BUENO, André Curiatti de Paula. *O Bumba-meu-boi maranhense em São Paulo: dimensões semióticas*. 1999. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Popular na Sociedade Moderna. In: *Seminários de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.p. 23-37.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi*. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CARVALHO, Maria Michol de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-meu-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: [s.ed.], 1995.

CASTELO-BRANCO, Salwa. *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta, 2003.

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.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade de 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Lisboa: 1990, p.13-39.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo, Unesp, 1991.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. 4 ed. São Paulo: Ricordi, 1968.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica – uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MENEZES, Bruno de. *Boi-bumbá : auto popular*. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O Teatro que o povo cria*. Belém: SECULT, 1997.

PIÑOM, Sidney. *A Farsa do Prêmio. Um estudo sobre a Política do Folclore em Belém*. Belém: Academia Paraense de Letras, 1982.

RIBEIRO, José de Campo. *Gostosa Belém de outrora*. Belém: Imprensa Universitária do Pará, [s/d].

SALLES, Vivente. *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994. Tomo I e II

\_\_\_\_\_. *O Negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Negro no Pará sob regime de escravidão*. 3. ed. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

SARTRIANI, Luigi Lombardi. *Antropologia Cultural e análise da cultura subalterna*. São Paulo: Hucitec; 1986.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. *Cancioneiro Junino*. Belém, Secretaria Municipal de Educação: 1984.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Cultura*. Belém: SEMEC, 1986. Vol. VII.

SEEGER, Anthony. Por que os Índios Suyá cantam para suas irmãs? In. *Arte e Sociedade*. Zahar, Rio de Janeiro. 1977.

STOKES, Martin. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford and New York: Berg, 1997.

VALENTIM, Andreas. *Contrários – A celebração da rivalidade dos Bois-bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005.

## Discografia

BELÉM DOS BUMBÁS. Belém: Fundação de Telecomunicações do Pará, p2002. 2 CDs (ca.120 min.). v. 1 e 2.

FOLGUEDOS POPULARES DO PARÁ. Belém: Secretaria de Estado de Educação, 1990. 3 LPs (ca. 120 min). V.I, II e III.

## Periódicos

A Voz Paraense - 03 de jul. 1850

Diário de Notícias – 01 de mai. 1882

Diário de Notícias – 17 de set. 1885

Diário do Pará – 19 de ago. 2004

O Estado do Pará – 11 de fev. 1938

O Estado do Pará – 20 de mai. 1938

\_\_\_\_\_ - 28 de mai. 1938

\_\_\_\_\_ - 07 de jun. 1938

\_\_\_\_\_ - 16 de jun. 1938

\_\_\_\_\_ - 21 de jun.1938

\_\_\_\_\_ - 23 de jun. 1938

\_\_\_\_\_ - 24 de jun. 1938

O Velho Brado do Amazonas – 27 de set. 1883

Coleção das Leis da província do Grão Pará. Tomo X. Parte I. Lei no. 153 de 29 de nov. 1848.

Projeto Paixão do Boi – 2002. Regulamento do Concurso de Pássaros Juninos, Cordões de Pássaros e Bois-bumbás.

Arraial da cultura 2006. Regulamento geral do Concurso Estadual de “Boi-bumbá”.

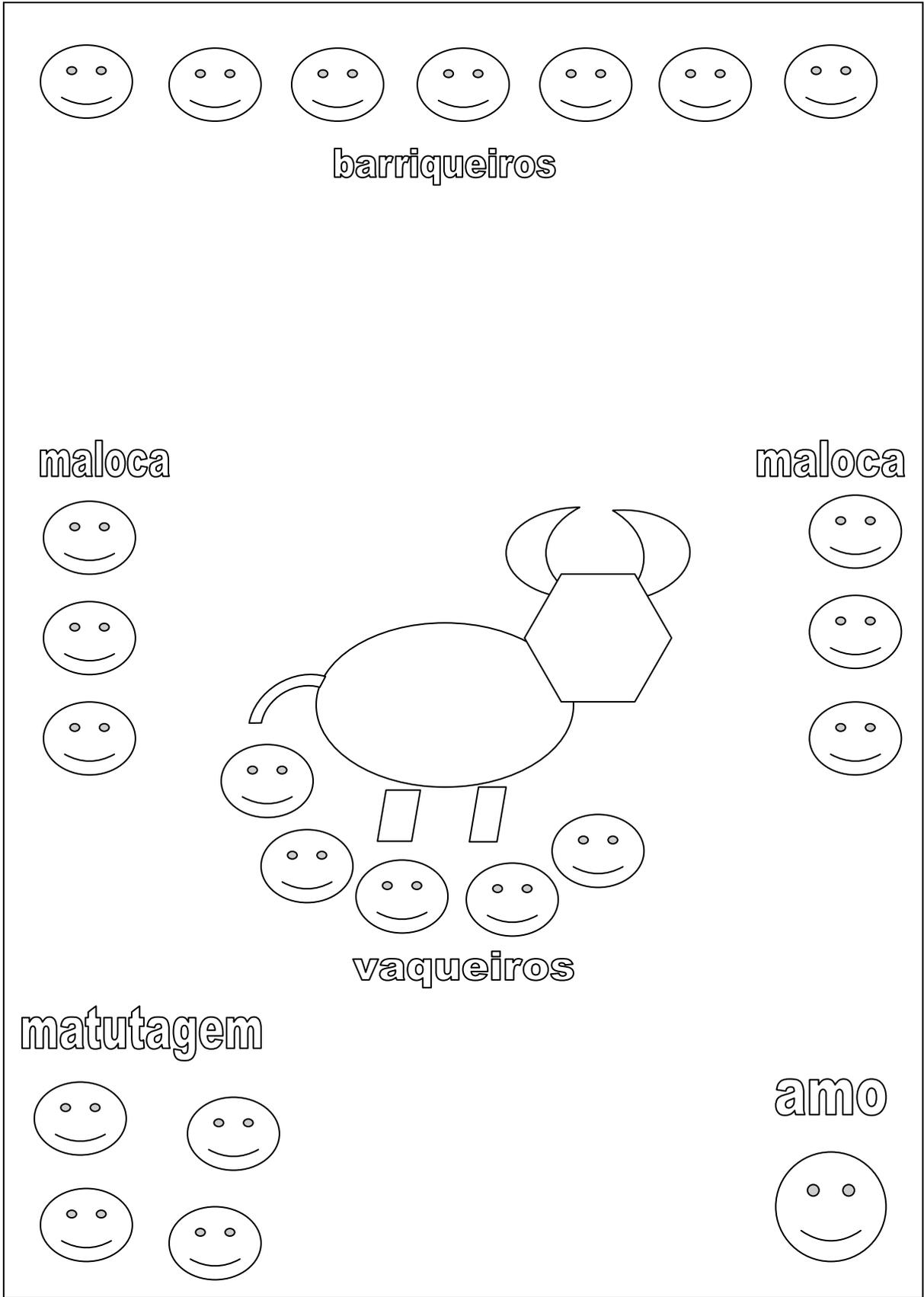


Figura 7 - Disposição em palco

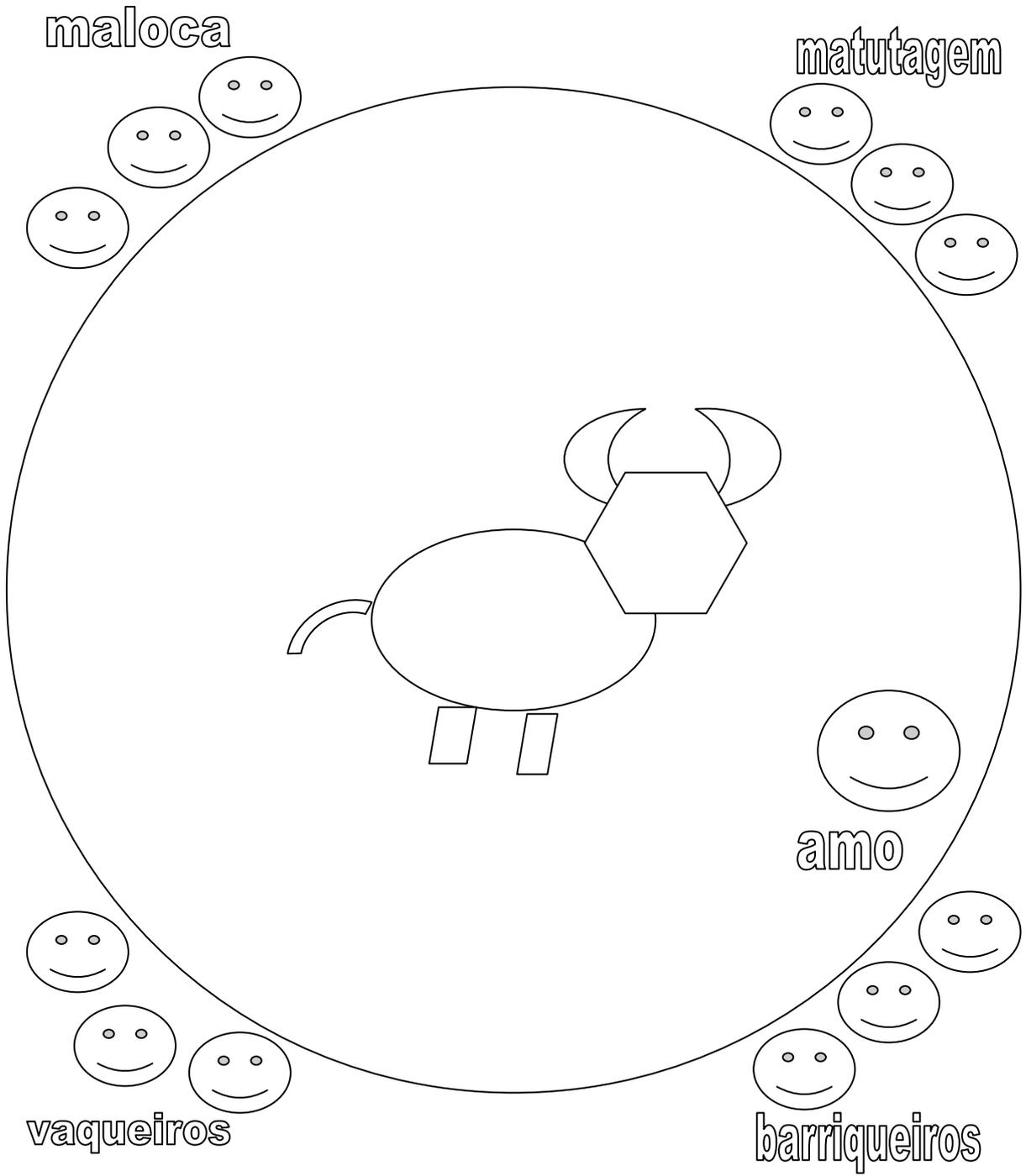
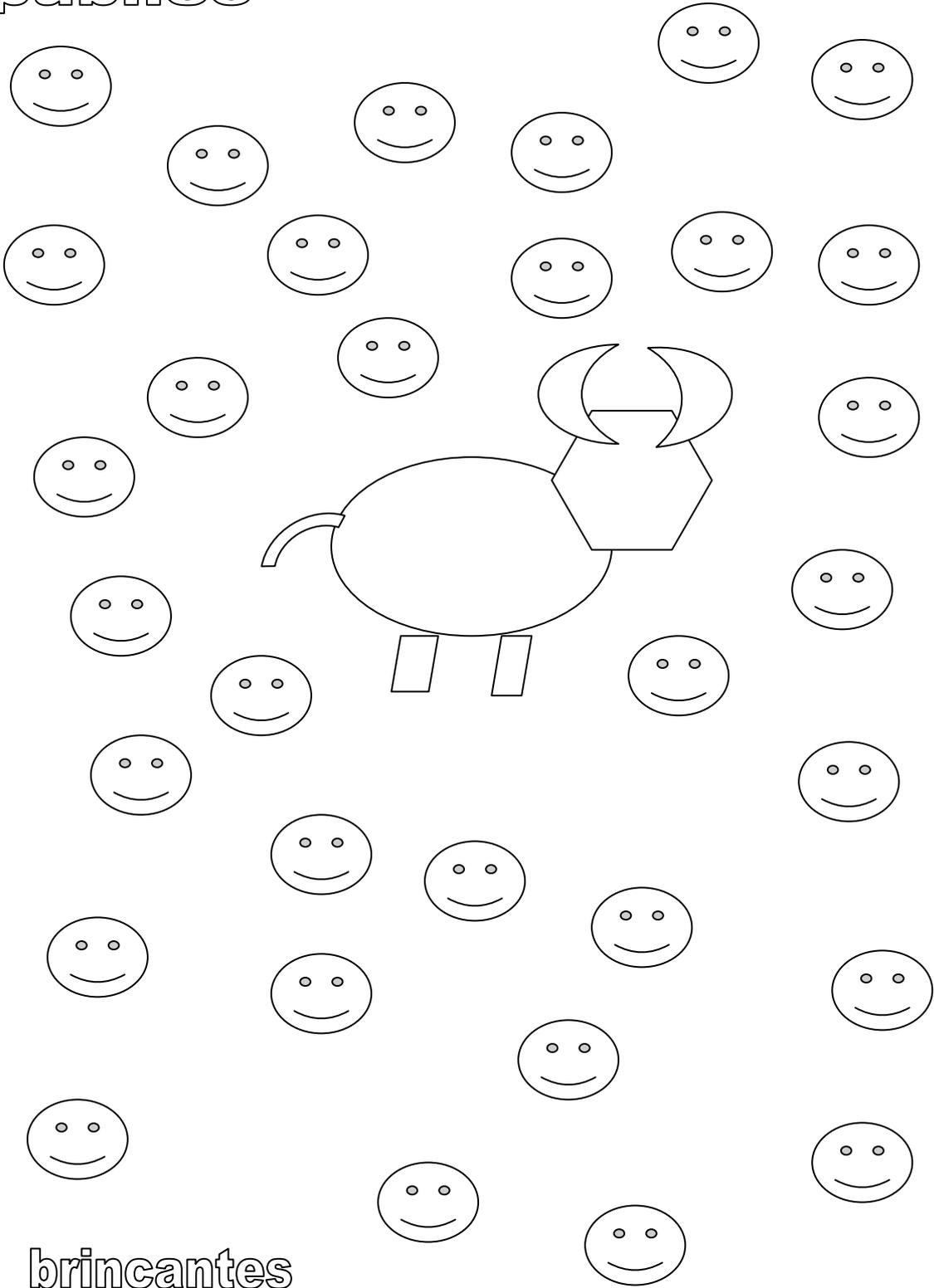


Figura 8 – Disposição Circular

público



brincantes

Figura 9 – Disposição em cortejo



Figura 10 - Mapa dos bairros de Belém



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ "TANCREDO NEVES"  
COORDENADORIA DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL

## PROJETO PAIXÃO DO BOI - 2002

### CONCURSO DE PÁSSAROS JUNINOS, CORDÕES DE PÁSSAROS E BOIS-BUMBÁS

#### REGULAMENTO NORMAS GERAIS

Art. 1º - O presente concurso , rege-se-á pelas normas contidas neste regulamento.

Art. 2º - Compete a SECULT / FCPTN, através da CDC - Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural, a Coordenação Geral do concurso.

Art. 3º - O período e local do concurso, ordem e horário de apresentação e concentração, e demais questões pertinentes, serão definidas pela Coordenação Geral do concurso, a partir de decisão tomada em reunião com a AFBE – Associação dos Grupos de Folclore de Belém e CDC - Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural.

§ 1º - Será garantido transporte para ida e a volta dos grupos, ficando os mesmos responsáveis em cumprir o horário estabelecido pela Coordenação.

§ 2º - Em caso de atraso da apresentação do grupo, haverá uma tolerância de 15 min. que, se extrapolado, acarretará a perda de 1 (um) ponto.

Art. 4º - Cada grupo participante deverá programar sua apresentação para o tempo máximo de:

- Cordão de Pássaro : 30’.
- Pássaro Junino : 1:30 h.
- Boi Bumbá : 40’
- Tripa : 30’

§ - 1º - O tempo de duração da apresentação de cada grupo será computado na Ficha Individual, pelo corpo de jurados.

§ - 2º - A Coordenação do concurso comunicará ao grupo concorrente em exibição, a aproximação do término do tempo de apresentação (10’antes), de acordo com o que reza o Art. 4º.

§ - 3º - A pontuação mínima será de 1(um) e a máxima de 5(cinco) pontos para cada grupo, não sendo permitida nota fracionada.

Figura 12 – Regulamento do concurso do Projeto Paixão do Boi – 2002



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ "TANCREDO NEVES"  
COORDENADORIA DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL

Art. 5º - Cada grupo concorrente deverá apresentar-se com o mínimo de integrantes abaixo discriminado:

- Cordão de Pássaros	: 25
- Pássaro Junino	: 30
- Boi Bumbá	: 40

Art. 6º - O concurso realizar-se-á em uma única fase onde participarão os grupos devidamente cadastrados pela Associação dos Grupos de Folclore de Belém - AFBE.

§ 1º - Será eleito apenas 1 (um) grupo vencedor em cada categoria (Pássaro, Cordão de Pássaro, Boi Bumbá e Tripa) que receberão seus respectivos troféus (Troféus Albertinho Bastos, Bruno de Menezes e Seu Setenta), no último dia da programação do Projeto Paixão do Boi.

Art. 7º - É expressamente proibido ao grupo concorrente :

- a) Apresentar-se com número inferior ao mínimo estabelecido no Art. 5º, deste regulamento;
- b) Incluir no conjunto do grupo em cena pessoas não caracterizadas com trajes devidos;
- c) Utilizar-se da indumentária, de outro grupo reconhecido publicamente;
- d) Utilizar repertório musical editado, no contexto da peça.
- e) Apresentar-se em estado alterado de consciência.

Art. 8º - O descumprimento de qualquer dos impedimentos enumerados no Art. 7º acarretará a perda de 1 (um) ponto.

Art. 9º - A escolha da comissão julgadora será realizada pela SECULT / FCPTN, sendo em número de 03 (três) jurados para cada modalidade (Boi Bumbá, Tripa e Cordão/Pássaro Junino).

Art. 10º - Caberá o voto de minerva ao presidente do júri, eleito pelo próprio corpo de jurados.



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ "TANCREDO NEVES"  
COORDENADORIA DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL

Art. 11º - A comissão de apuração será composta pela Coordenação Geral do concurso, pelo corpo de jurados e mais 01 (um) representante dos grupos concorrentes, que acompanhará a apuração dos pontos.

Art. 12º - O repasse da subvenção social para os grupos, referente ao ano de 2002, será realizado pelo Sr. Secretário Executivo de Cultura em data, horário e local a serem marcados pela Coordenação do Projeto.

Art. 13º - A entrega definitiva dos troféus será feita para os respectivos concorrentes que obtiveram a maior premiação durante os concursos realizados por esta SECULT/FCPTN no período de 1999-2000-2001-2002, segundo reunião com o Sr. Secretário Executivo de Cultura e os cadastrados pela AFBE.

Art. 14º - A apuração do resultado do presente concurso ocorrerá em dia e horário a serem marcados pela Coordenação Geral do Projeto.

Art. 15º - A decisão do júri é irrecorrível.

Art. 16º - Os casos omissos deste regulamento serão resolvidos pela Coordenação do concurso.

Belém, .....de.....de 2002.

**Paulo Chaves Fernandes**  
**Secretário Executivo de Cultura**

**Gilberto Chaves**  
**Coordenação da Área de Desenvolvimento**

**Maria de Fátima B. Pinheiro**  
**Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural**

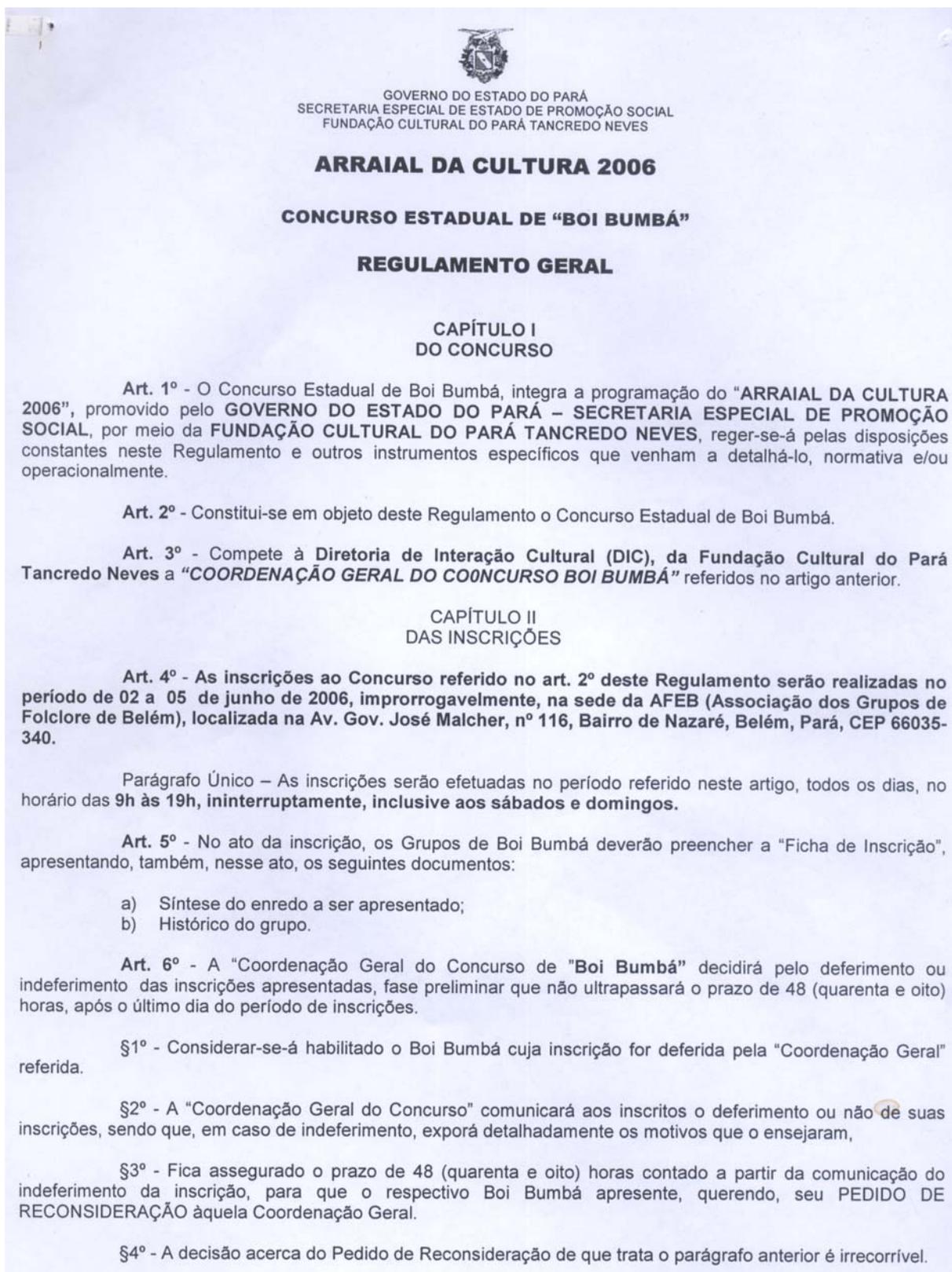
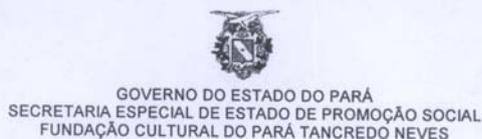


Figura 13 – Regulamento do concurso do Projeto Arraial da Cultura - 2006



### CAPÍTULO III DAS CATEGORIAS

**Art. 7º** – Os Boi Bumba serão inscritos somente na Categoria adulta:

### CAPÍTULO IV DAS APRESENTAÇÕES

**Art. 8º** – A ordem de apresentação dos **Boi Bumba**, de que trata o artigo anterior, segundo as datas, locais e horários, serão definidos mediante SORTEIO (Fase Preliminar) que será realizado pela "Coordenação Geral do Concurso", após o findo o período de inscrições.

**Art. 9º** - O CONCURSO ESTADUAL DE Boi Bumba realizar-se-á em uma única fase, sendo:

§1º - Participarão todos os Boi Bumba regularmente inscritos no Concurso.

§2º - Concorrerão à premiação os Boi Bumba que realizarem sua apresentação dentro das normas deste Regulamento.

§3º - O Boi Bumba vencedor do Concurso será aquele que obtiver a maior pontuação geral, apurada a partir das notas atribuídas pela Comissão Julgadora, acrescida das Bonificações recebidas por Concentração e Cronometragem.

**Art. 10º** – Os empates serão resolvidos, recorrendo-se sucessivamente aos critérios de julgamento, estabelecidos na ordem contida no art. 19 deste Regulamento.

Parágrafo Único – No caso de, mesmo aplicada a regra deste artigo, permanecerem os empates, as colocações serão definidas mediante sorteio.

Parágrafo Único – Cada entidade associativa do segmento de Boi Bumba no Estado do Pará, poderá credenciar até 2(dois) representantes para acompanhar o Concurso.

**Art. 11º** – Cada Boi Bumba concorrente deverá realizar sua apresentação no local (citar o local) previamente definido, no intervalo de tempo seguinte:

- I – Tempo Mínimo de Apresentação: 50' (trinta minutos);
- II – Tempo Máximo de Apresentação: 60' (quarenta e cinco minutos).

§1º - A Coordenação do Concurso comunicará ao grupo concorrente em exibição a aproximação do término do tempo de apresentação, com antecedência de 10 minutos antes do final do "Tempo Máximo de Apresentação".

Cont. da Figura 13



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROMOÇÃO SOCIAL  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ TANCREDO NEVES

§2º - O Boi Bumba cuja apresentação deixar de ser realizada dentro dos limites de tempo de que trata este artigo, deixará de perceber a Bonificação de que trata o art. 20 deste Regulamento.

**Art. 12º** – Cada Boi Bumba concorrente, deverá apresentar-se com, **no mínimo, 30 (trinta) integrantes**, dentre os que atuem cênica e musicalmente.

**Art. 13º** – É expressamente vedado aos **Boi Bumba** concorrentes: (**IMPEDIMENTOS**)

- I - Apresentar-se com número inferior ao mínimo estabelecido no art. 14 deste Regulamento;
- II - Incluir no conjunto em cena, pessoas não caracterizadas com indumentárias/trajes devidos;
- III - Utilizar-se da indumentária e/ou alegoria de outro grupo , participante ou não do Concurso;
- IV – Utilizar canções de repertório estranho ao estritamente folclórico, no contexto da apresentação.
- V – Apresentar-se com integrantes alcoolizados

Parágrafo Único - O descumprimento de qualquer dos impedimentos enumerados neste artigo acarretará a imediata e automática desclassificação do Boi Bumba concorrente.

## CAPÍTULO V DO JULGAMENTO

**Art. 14º** - O julgamento dos Boi Bumba será realizado conforme o disposto nos artigos 9º e 10 deste Regulamento.

**Art. 15º** – O julgamento será realizado por “**COMISSÃO JULGADORA**” escolhida pela “Coordenação Geral do Concurso”.

Parágrafo Único – A Comissão Julgadora será composta por 04 (quatro) titulares e 04 (suplentes) suplentes, sendo que estes últimos poderão ser convocados, a qualquer tempo, para substituir quaisquer dos jurados titulares impedidos.

**Art. 16º** – Os empates serão resolvidos na forma disposta no art. 11 deste Regulamento.

**Art. 17º** – Para efeito de julgamento os Boi Bumba concorrentes serão avaliados mediante os seguintes quesitos:



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROMOÇÃO SOCIAL  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ TANCREDO NEVES

**I - Comédia (Quadro Cômico da Tragicomédia)**  
Destaque: "Mãe Catirina" e "Pai Francisco"/ "Cazumbá"

**II – Drama (Auto Popular / Enredo do Folguedo / Estória)**

**III – Evolução do Boi ("Tripa")**  
Destaque: "Ressurreição"

**IV – Maloca;**  
**V – Indumentária;**  
**VI – Amo do Boi;**  
**VII – Vaqueirada; e**  
**VIII – Conjunto**

§1º - Os parâmetros de avaliação, por quesito de julgamento, constarão indicados em documento próprio, editado pela "Coordenação Geral do Concurso de Boi Bumba " e transmitido ao conhecimento dos Bois Juninos regularmente inscritos por ocasião da Fase Preliminar (Sorteio) de que trata o art. 8º deste Regulamento.

§2º - Na hipótese de o Boi Bumba deixar de apresentar qualquer um dos quesitos enumerados no "caput" deste artigo, o mesmo será automaticamente desclassificado, sendo desconsideradas as notas atribuídas aos demais quesitos presentes em sua apresentação.

§3º - Cada julgador atribuirá a cada concorrente, notas de 5(cinco) a 10(dez) em cada quesito de julgamento, não sendo admitidas notas fracionadas.

§4º - Na hipótese de vir a ser atribuída nota 0 (zero) a qualquer um dos quesitos de julgamento, e para que o concorrente não resulte prejudicado, a nota desse quesito será obtida mediante a média aritmética das notas atribuídas aos demais quesitos de julgamento.

## **CAPÍTULO VI DAS BONIFICAÇÕES**

**Art. 18º –** Ficam estabelecidas **BONIFICAÇÕES** que serão atribuídas a cada Boi Bumba concorrente, pelo cumprimento dos seguintes itens:

**I - CONCENTRAÇÃO:** Considerar-se-á como "CONCENTRADO" o Boi Bumba concorrente que comparecer ao local de apresentação no horário estabelecido para a sua concentração, conforme determinado no sorteio. Dado como cumprido este item, o concorrente será **BONIFICADO** com 2 (DOIS) PONTOS.

**II - CRONOMETRAGEM:** Considerar-se-á como "DENTRO DO TEMPO REGULAMENTAR" o Boi Bumba concorrente que se apresentar com observância aos limites de tempo referidos no art. 12 deste Regulamento. Dado como cumprido este item, o concorrente será **BONIFICADO** com 2 (DOIS) PONTOS.



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROMOÇÃO SOCIAL  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ TANCREDO NEVES

§1º - O início de cada apresentação de cada Boi Bumba dentro do Concurso será marcado com a expressão "**CONTANDO TEMPO**", por meio do sistema de som, autorizado pela "Coordenação Geral do Concurso".

§2º - Compete à "Coordenação Geral do Concurso de Boi Bumba" designar o pessoal incumbido de verificar a observância do item Concentração, bem como aferir (cronometrar) o tempo de apresentação de cada BOI, atividades que poderão ser acompanhadas por representantes do concorrente, desde que devidamente credenciados.

**Art. 19º** - O registro das Bonificações atribuídas aos Boi Bumba serão lançados em mapas próprios, editados pela "Coordenação Geral do Concurso", assegurada a ciência aos representantes credenciados dos concorrentes.

#### **CAPÍTULO VII DA PREMIAÇÃO**

**Art. 20º** – Será aclamado como vencedores do Concurso, Boi Bumba que obtiver as maior pontuação global, mediante a apuração das notas atribuídas pela Comissão Julgadora e das Bonificações recebidas.

Parágrafo Único – O Boi Bumba vencedor receberá Troféu como premiação.

#### **CAPÍTULO VIII DOS RECURSOS**

**Art. 21º** – Para fins deste Capítulo, são considerados RECURSOS as manifestações escritas interpostas por quaisquer dos concorrentes do Concurso Estadual de Boi Bumba, contra ato e/ou omissão de outro concorrente, que enseje inobservância das disposições estabelecidas neste Regulamento.

**Art. 22º** - O recurso deverá ser interposto acompanhado de provas que sustentem sua argumentação ou da indicação das mesmas, caso estas estejam em poder da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

**Art. 23º**- O recurso só será admitido se preencher os seguintes pressupostos de admissibilidade:

- I - A legitimidade do recorrente;
- II - A tempestividade da sua interposição;
- III - A possibilidade em razão da matéria.

§1º - Considerar-se-á **legítimo** o recurso da concorrente, quando firmado por representante legal devidamente credenciado junto à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (aquele indicado na Ficha de Inscrição).

§2º - Considerar-se-á **tempestivo** o recurso protocolado até às 10h00 horas do dia da apuração.

§3º - Considerar-se-á **possível em razão da matéria** o recurso cujo mérito versar acerca das hipóteses referidas no "caput" do art. 23 deste Regulamento.

**Art. 24º** - Não será conhecido o recurso que deixar de apresentar qualquer um dos pressupostos de admissibilidade enumerados no artigo anterior, sendo, assim, liminarmente rejeitado, sem apreciação de mérito.

**Art. 25º** - A "Coordenação Geral do Concurso", após a ciência do recurso, notificará o recorrido para, querendo, apresentar suas contra-razões até 02 (duas) horas antes da apuração.

**Art. 26º** - A "Coordenação Geral do Concurso" tornará pública a sua decisão no dia, local e hora marcada para a apuração do concurso, antes da leitura das notas atribuídas pela "Comissão Julgadora".



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ  
SECRETARIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROMOÇÃO SOCIAL  
FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ TANCREDO NEVES

Parágrafo Único - Os recursos serão julgados, em única e privativa instância, pelo Diretor de Interação Cultural da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, ouvida a Assessoria Jurídica do Órgão.

**Art. 27º** - Não caberão recursos:

I – Que versem sobre as notas atribuídas pela "Comissão Julgadora" à recorrente e/ou às notas atribuídas a outras concorrentes no mesmo Concurso;

II – Que versem sobre as Bonificações de que trata o art. 20 deste Regulamento;

III – Contra ato(s) emanado da "Coordenação Geral do Concurso".

**Art. 28º** - A assinatura da Ficha de Inscrição pelo responsável do Boi Bumba concorrente, será considerada como a renúncia expressa ao direito de interposição de recursos acerca das hipóteses enumeradas no art. 23 anterior.

#### CAPÍTULO IX DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

**Art. 29º** - Será considerado desclassificado, ressalvando os casos previstos neste Regulamento, o Boi Bumba concorrentes que, chamadas por 03 (três) vezes não comparecerem à área de apresentação.

Parágrafo Único – Fica a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves isenta de quaisquer ônus e responsabilidade, seja a que título for, no caso de, em havendo fiscalização do Comissariado de Menores no local de realização do Concurso, resultar em os responsáveis pelos **Bois Bumbás** concorrentes, pais, mães e responsáveis por menores integrantes destes, sofrerem quaisquer sanções ou penalidades decorrentes do não cumprimento das normas legais aplicáveis à matéria de que trata este artigo.

**Art. 30º** – No prazo máximo de 90(noventa) dias a contar da data de encerramento do Concurso objeto deste Regulamento, poderão ser apresentadas à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves propostas de alteração do mesmo, apresentadas pelos **Bois Bumbás** concorrentes, individualmente, ou por meio de entidades associativas que os congreguem, para fins de apreciação do Órgão.

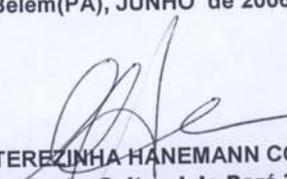
**Parágrafo único** - Findo o prazo de acima e, em não sendo apresentadas as propostas de alteração deste Regulamento, manter-se-ão inalteradas as disposições regulamentares para o ano de 2005.

**Art. 31º** - Os casos omissos serão resolvidos pela "Coordenação Geral do Concurso de Boi Bumba" da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

**Art. 32º** - Este Regulamento entra em vigor na data de sua assinatura pela Presidente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, sem prejuízo da publicação, em extrato, do respectivo Edital do Concurso no Diário Oficial do Estado.

**Art. 33º** - Revogam-se as disposições em contrário.

Belém(PA), JUNHO de 2006

  
MARIA TEREZINHA HANEMANN COIMBRA  
Presidente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves

**FICHA TÉCNICA**

**Prefeito Municipal de Belém**  
Edmilson Brito Rodrigues

**Presidente da Fundação Cultural do Município de Belém - FUMBEL**  
Tynnóko Costa

**Direção do Depto. de Ação Cultural - DEAC**  
Dalva dos Santos

**Coordenação Geral**  
Tynnóko Costa  
Elma Luceno Carvalho  
Dalva dos Santos  
Waldete Brito  
Antônio Cândido Neto

**Coordenação do Cortejo Cultural**  
Jamil Mouzinho

**Coordenação de Shows Artísticos**  
Celso Michiles Barreto

**Coordenação de Concurso de Quadrilhas e Misses "Caipira, Mulata Cheirosa e Simpatia"**  
Ruth Botelho  
Sara Andrade

**Coordenação do Concurso de Miss Gay**  
Sara Andrade

**Coordenação de Festival de Bois-Bumbás**  
Nair Laura Pereira de Góes

**Coordenação de Festival de Pássaros e Quadrilhas Juninas Mirins**  
Ivaldo Diniz Braga

**BELEMDOPARA**  
  
**CONGRESSO DA CIDADANIA**  
GOVERNO DO POVO

 **FUMBEL**  
Fundação Cultural do Município de Belém

  
**FOME ZERO**  
O Brasil que come ajudando o Brasil que tem fome

**ARRAIAL DA ALEGRIA**  
BELÉM · PARÁ · BRASIL



**PÁSSAROS DE CORDÃO**  
**NOITES DE SÃO JOÃO**

01 a 29 de Junho de 2003

Figura 14 – Folheto com a programação realizada pela FUMBEL em 2003 (frente e verso)

DMG

**GALERIA THEODORO BRAGA**  
**14 a 29 de junho, das 9 às 21 horas.**  
**Exposição Coletiva de Artistas Plásticos**  
**"CAMINHO DA ROÇA"**

**Artistas Convidados:**  
 Benedicto Mello / José Antonio / Lise Lobato / Eliene Tenorio / Gilva Tavares / Ramon Stergmann / Nato  
 Charlie's Markley / Maria José / Mônica Alencar / Maria Cristina / Milton Soeiro / Sérgio Melo / Marinaldo Santos.

Participe também da programação da  
 Paixão do Boi, de 13 a 29 de junho (Estação das Docas e Núcleo Feliz Lusitânia).

Realização

Fundação Cultural do Pará  
 Tancredo Neves

SECRETARIA  
 ESPECIAL DE  
 PROMOÇÃO SOCIAL

  
**GOVERNO DO PARÁ**

---

**Bandeiras de São João**  
 Festas Juninas do Governo do Pará

  
**Arraial**  
 da  
**Cultura**



14 a 29 de junho no Centur e Espaço São José Liberto.

Figura 16 – Folheto com a programação realizada pelo Centur em 2003 (frente e verso)

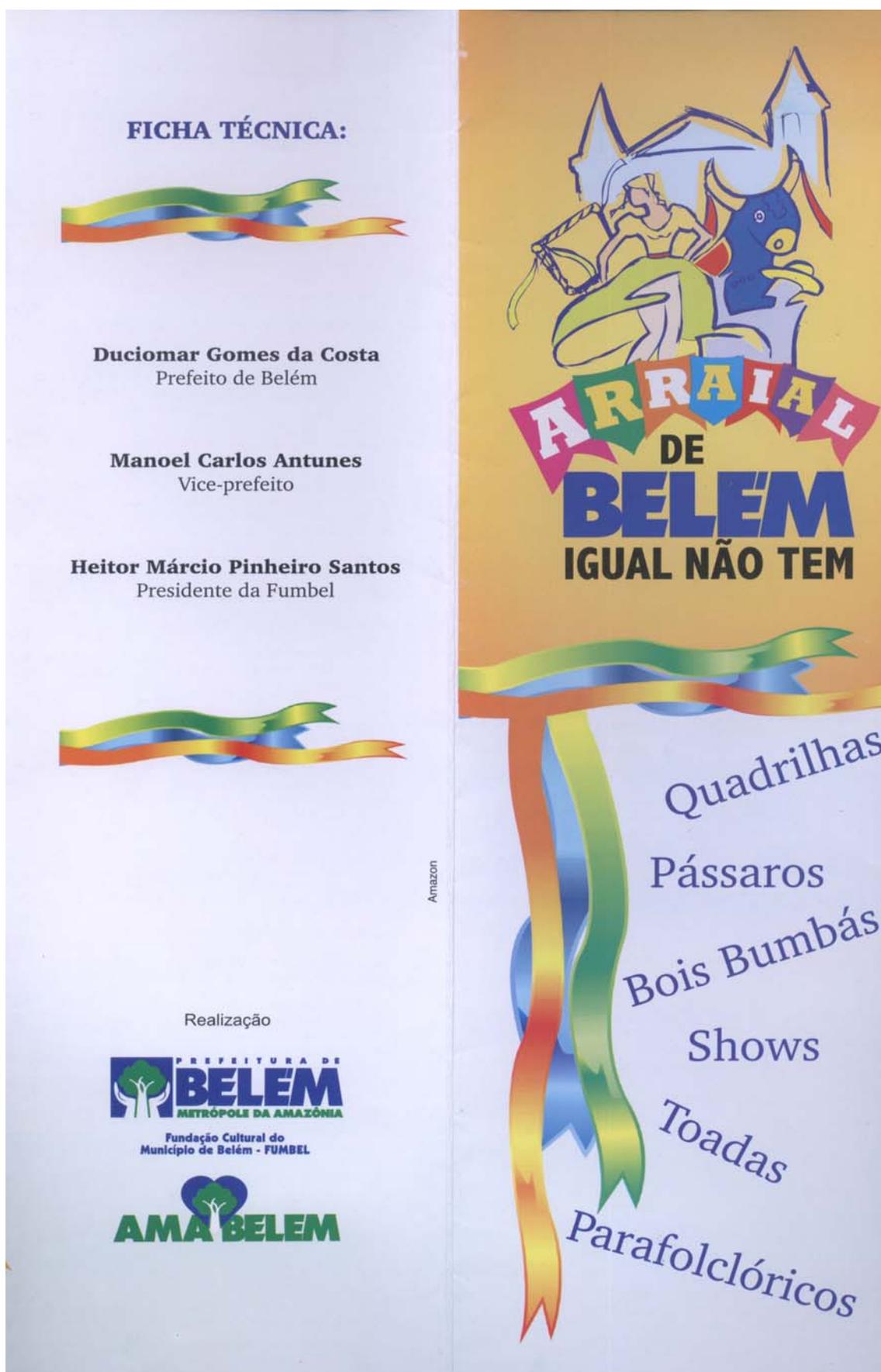


Figura 16 – Folheto com a programação realizada pela Fumbel em 2006 (frente e verso)

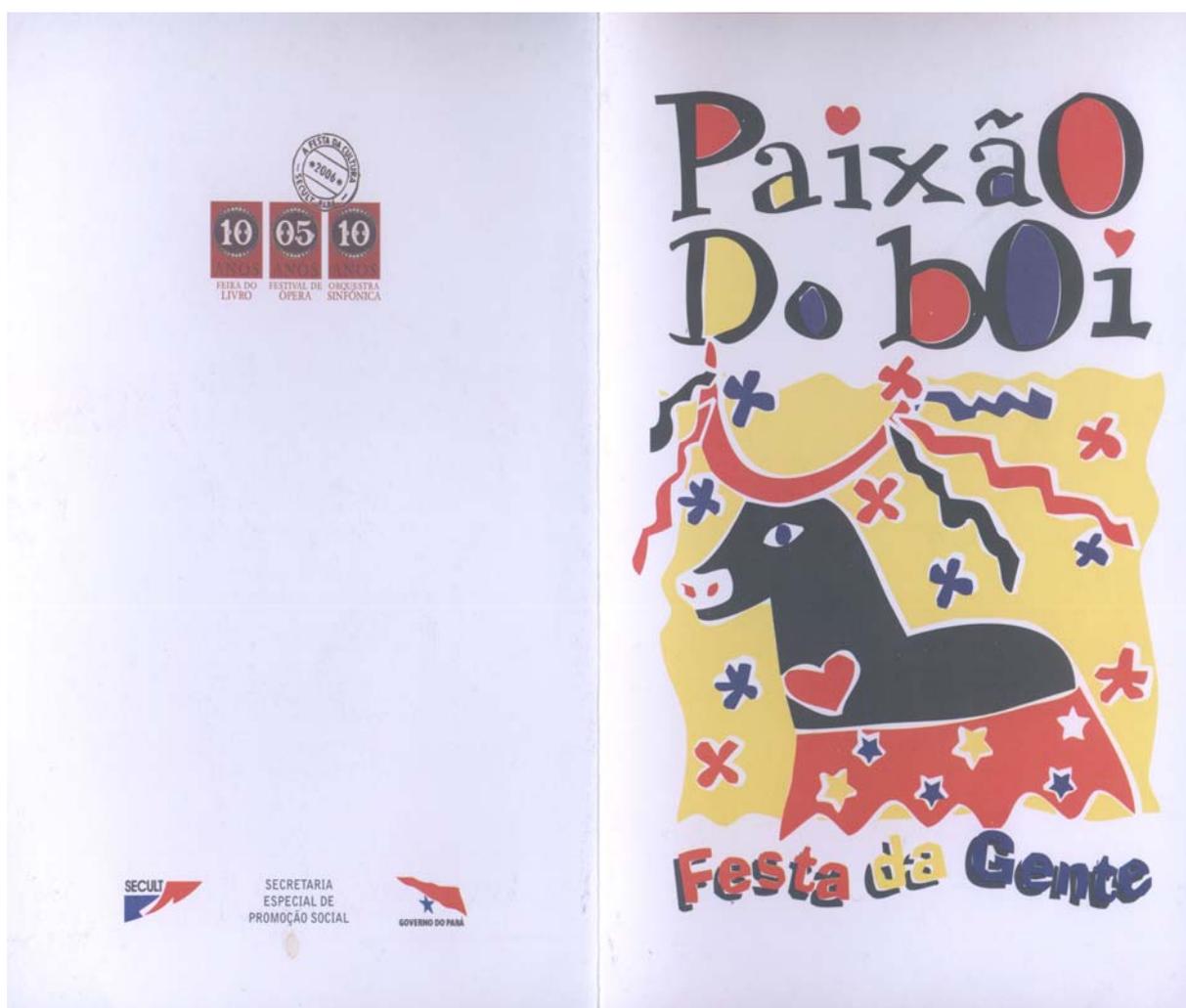


Figura 17 – Folheto da programação realizada pela SECULT em 2003 (frente e verso)



Figura 18 – Paulo com os troféus adquiridos pelo grupo



Figura 19 – Vaqueiros do grupo



Figura 20 - Catirina, a esposa de Nego Chico



Figura 21 – Pajé e Dona Maria, a esposa do Amo



Figura 22 – Tuxaua ou diretor dos índios



Figura 23 – Maloca das índias



Figura 24 – Boi-bumbá Flor do Guamá



Figura 25 – Cortejo na rua



Figura 26 – Laça-laça



Figura 27 – Brincantes e membros da comunidade se despedem do Boi no mourão



Figura 28 - Barrica



Figura 29 – Repique



Figura 30 –Xeque-xeque

## Sabiá, sabiá

Grupo Flor do Guamá  
Transcrição de Jorgete Lago

$\text{♩} = \text{c. } 100$

Sa bi á sa bi á não se can - sa de cho rar vo a deum lá do pro

Xeque  $\frac{2}{4}$  Simile

Barrica Repique  $\frac{2}{4}$  Simile

Marcação  $\frac{2}{4}$  Simile

6  
ou tro vo a pra lá e pra cá pou sa num ga lho bem al to

11  
des per ta o seu can tar mas foi pre so na gai o la o seu

15  
can to e mu de ceu cer ca do dea mar gu ra o seus

19  
o lhosen tris te ceu pas sa ri nho tão bo ni to be le

23  
za Je sus quem te deu pa ra voar pe lo in fi ni to le van do a men sa gem de Deus

Figura 31 – Transcrição da toada Sabiá, sabiá com o acompanhamento instrumental

Lista dos exemplos musicais no CD em anexo.

Faixa 1 – Comédia narrada pelo Paulo e que foi encenada pelo grupo em 2006

Faixa 2 – Som da barrica

Faixa 3 – Som do repique

Faixa 4 – Som do xeque-xeque

Faixa 5 – Execução do ritmo de marcha

Faixa 6 – Execução do ritmo “valseado”

Faixa 7 – Execução da “paradinha”

Faixa 8 – Toada em ritmo de marcha - Taí

Faixa 9 – Toada em ritmo “valseado” – Sete dias e sete noites

Faixa 10 – Toada “Rola Boi”

Faixa 11 – Toada “Morena me dá, me dá” e “Piriquitá”

Faixa 12 – Toada “Galera do Flor do Guamá” e “Paradinha”

Faixa 13 – Toada “Sabiá, sabiá”