



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA  
– PPGSA**

**EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR**

**“Pelas ruas de Belém...”:  
Produção de sentido e dinâmica cultural nos Arrastões do Pavulagem  
em Belém do Pará.**

Belém/Pará  
Março/2016

**EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR**

# **“Pelas ruas de Belém...”:**

**Produção de sentido e dinâmica cultural nos Arrastões do Pavulagem  
em Belém do Pará.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Carmem Izabel Rodrigues

Belém/Pará  
Março/2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Chagas Junior, Edgar Monteiro, 1977 -

Pelas ruas de Belém: produção de sentido e  
dinâmica cultural nos arrastões do Pavulagem em Belém do  
Pará / Edgar Monteiro Chagas Junior. - 2016.

Orientadora: Carmem Izabel Rodrigues.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de  
Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Belém, 2016.

1 . Sociologia. 2 . Antropologia. I. Título

CDD 23. ed. 301

---

Edgar Monteiro Chagas Junior

**“PELAS RUAS DE BELÉM...”:**  
PRODUÇÃO DE SENTIDO E DINÂMICA CULTURAL NOS ARRASTÕES DO  
PAVULAGEM EM BELÉM DO PARÁ.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Antropologia, Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais (Antropologia).

Data da Defesa: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca:

Dr<sup>a</sup>. Carmem Izabel Rodrigues (PPGSA/IFCH/UFPA) – Orientadora

Dr<sup>a</sup>. Luciana Gonçalves de Carvalho (PPGSA/UFPA/PGRNA/UFOPA) –  
Examinadora

Dr. Miguel de Santa Brígida Junior (PPGArtes/ICA/UFPA) – Examinador

Dr. Greilson José de Lima (PPGCSPA/UEMA) – Examinador

Dr. Antônio Maurício Dias da Costa (PPGSA/IFCH/UFPA) – Examinador

Dr<sup>a</sup>. Liliam Cristina Barros Cohen (PPGArtes/ICA/UFPA) – Examinadora suplente

Dr<sup>a</sup> Denise Machado Cardoso (PPGSA/IFCH/UFPA) – Examinadora suplente

Belém/Pará  
Março de 2016

*À Helena e Ernesto, meus motivos de sentir a  
plenitude da vida em toda sua magnitude.*

## AGRADECIMENTOS

Um agradecimento é sempre uma forma útil de lembrar de todos aqueles que colaboraram de forma direta ou indireta para o término de mais essa empreitada acadêmica. Porém nunca palavras escritas, ou mesmo ditas poderão expressar a importância dessas pessoas com as quais dividi cada momento de tensão, angústias e alegrias durante a feitura deste trabalho. Assim gostaria de agradecer imensamente,

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFPA.

Meus sinceros agradecimentos à professora Carmem Izabel Rodrigues, por ter aceitado este desafio, por ter acreditado na proposta deste trabalho, mas acima de tudo pela parceria, pelo cuidado e pelo apoio em todos os momentos que precisei de seus conselhos e orientações.

Aos membros da banca por terem aceitado o convite para ler e debater este trabalho.

Ao corpo técnico e administrativo do PPGSA, bem como do pessoal que diariamente trabalha no prédio da Antropologia.

Aos colegas da turma de 2012 com quem pude debater e aprender ao longo das disciplinas que fizemos juntos

Aos amigos-irmãos de sempre pelo carinho e incentivo.

À minha família especialmente à minha mãe Mirian Chagas que sempre me salvou nos momentos que precisava estudar aos domingos e os “moleques” não deixavam.

À minha esposa e companheira Máira Maia pela parceria de vida e de profissão e pela paciência em discutir alguns dos temas deste trabalho.

Ao “povo” do Arraial do Pavulagem pela colaboração e pela oportunidade de acessar os arquivos institucionais e pessoais. Muito obrigado pelas entrevistas concedidas e pela disponibilidade em atender à este pesquisador sempre que foi necessário.

A meu pai (*in memoriam*), meu eterno maior amigo que, onde estiver, deve estar com aquele sorriso aberto e emocionado como sempre com as conquistas dos filhos.

*“(...) o vernacular, como outras tradições, pode ser inventado com base em um passado imaginário, ou restaurado como base de uma imagem totalmente diferente”.*

**(Sharon Zukin)**

## **RESUMO**

### **“PELAS RUAS DE BELÉM...”:**

Produção de sentido e dinâmica cultural nos Arrastões do Pavulagem em Belém do Pará.

**Edgar Monteiro Chagas Junior**

As recentes demandas de grupos de habitantes nos grandes centros urbanos do país sobre algumas manifestações culturais compreendidas como tradicionais – estas acessadas segundo um modelo de representação cultural cuja dimensão de valor identitário tem sido cada vez mais acionado – tem possibilitado algumas reflexões que perpassam a condição de uso e apropriação de espaços públicos por cidadãos que elaboram e instituem diferentes maneiras de se expressar artístico-culturalmente sem necessariamente seguir os padrões consolidados dos grandes eventos onde prevalece o distanciamento entre o artista e o público. Nas últimas duas décadas, observa-se uma retomada de ações de cunho pedagógico sobre os saberes oriundos de antigos folguedos populares que passaram a fornecer um referencial para a produção de discursos de ativistas culturais urbanos que se notabilizaram diante aos apelos sobre a “degradação” das identidades em um mundo economicamente globalizado, reorientando a participação e o consumo dos chamados bens culturais e proporcionando uma maneira de mobilização de públicos que passaram a (re)assumir a rua como referencial de sentido, de socialização e de experimentação como energia motriz de realização de uma ação cultural performaticamente ritualizada. Desta forma, Este trabalho se propõe a colaborar com essas discussões ancorado na possibilidade de entrelaçamento das noções de patrimônio, ritual e performance motivado a partir da observação de um movimento cultural denominado Arrastão do Pavulagem, o qual nos seus vinte e oito anos de atuação se consolidou no calendário cultural de Belém do Pará como um momento de (re)criação estética e simbólica da festa a partir da atuação de músicos, dançarinos, cantores, atores, produtores, que perfazem suas ações em um ambiente, ao que sugere, se institui a partir do sentido de participação e experimentação do lugar como um dos fundamentos desse movimento mobilizado por interesses diversos mas que, no contato com este ambiente, se entrecruzam e performaticamente elaboram discursos e visualidades que atuam na possibilidade de (re)interpretação da paisagem urbana do Centro Histórico de Belém do Pará.

Palavras-chave: Arrastão. Ritual. Rua. Centro Histórico. Patrimônio e Performance.



## ABSTRACT

### “ALONG THE STREETS OF BELÉM...”:

A production of cultural sense and dynamics during the “Arrastões do Pavulagem” in Belém do Pará.

**Edgar Monteiro Chagas Junior**

Recent demands by groups of residents from large Brazilian urban centers for some cultural manifestations understood as traditional – approached according to a model of cultural representation whose dimension of identity value has been increasingly activated – has permitted some reflections that surpass the conditions of use and appropriation of urban public spaces that elaborate and institute different forms of artistic- cultural expression without necessarily following the consolidated standards for large events where distance from the artist and the public prevails. During the last two decades, there has been a resuming of actions of pedagogical nature on knowledge whose origin are in old popular dances that started to provide a referential for production of discourses by urban cultural activists who became known for their appeal to “degradation” of identities in a world economically globalized, redirecting participation and consumption of the so-called cultural assets and providing a form of public mobilization that began to (re) assume the streets as referential in the sense of socialization and experimentation as driving energy of accomplishment of a cultural action performatively ritualized. Therefore, this study aims to collaborate with these discussions anchored in the possibility of intermingling among the notions of heritage, ritual and performance motivated by observations of a cultural movement called *Arrastão do Pavulagem*, which has been performing for the last twenty eight years, and has been consolidated in the annual cultural schedule of Belém do Pará as a moment of esthetic and symbolic (re) creation of the festivity based on performance of musicians, dancers, actors, producers who carry out their actions in an environment, that suggests that it is institutionalized from a sense of participation and experimentation of the place as one of the fundamentals of this movement mobilized by different interests, but that, when meeting at this environment, intermingle and performatively elaborate discourses and visualities that operate in the possibility of (re) interpretation of the urban landscape of the Historical Center of Belém do Pará.

Keywords: Arrastão. Ritual. Street. Historical Center, Heritage and Performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa de localização de alguns espaços públicos, estabelecimentos de lazer e entretenimento no Centro Histórico de Belém do Pará.....	54
Figura 2: Mapa dos trajetos dos arrastões promovidos pelo Instituto Arraial do Pavulagem no Centro Histórico de Belém destacando alguns prédios e logradouros históricos ao longo de seus respectivos percursos.....	55
Figura 3: Mapa dos trajetos dos arrastões destacando seus respectivos pontos principais.....	102
Figura 4: Jornal O Liberal de 15 de junho de 1990 anunciando uma das apresentações do grupo no teatro Waldemar Henrique.....	108
Figura 5: Imagem dos primeiros cortejos na Praça da República em 1994, momento de elaboração e produção do que mais tarde ficariam popularmente conhecido como o Arrastão do Pavulagem.....	110
Figura 6: Imagem com o formato instrumental da banda Arraial do Pavulagem no final dos anos 1990.....	118
Figura 7: Imagem com o formato instrumental da banda Arraial do Pavulagem em 2014.....	118
Figura 8: Capas dos Cd's gravados pela banda Arraial do Pavulagem até 2015.....	122
Figura 9: Bois Malhadinho e Pavulagem puxando os cortejos do mês de junho.....	129
Figura 10: Placa de promoção do Arrastão do Pavulagem de junho de 2014.....	143
Figura 11: Organograma oficial do Arrastão do Pavulagem ainda com a presença dos mastros de São João no roteiro.....	196
Figura 12: Imagem da banda Arraial do Pavulagem se apresentando no anfiteatro da Praça da República em 2001.....	199
Figura 13: Jornais da época que denunciaram a ação da prefeitura municipal quanto à proibição da música na Praça da República.....	200/201/202
Figura 14: imagens da oficina de pernas-de-pau na Praça dos Estivadores em frente à sede do IAPAV.....	211/212
Figura 15: imagens da oficina de canto na sede do IAPAV.....	214
Figura 16: Imagens de capas de algumas das cartilhas utilizadas nas oficinas do Instituto Arraial do Pavulagem.....	215

Figura 17: Imagem interna de cartilha com letras de músicas cifradas utilizadas nas oficinas de canto do Instituto Arraial do Pavulagem.....	215
Figura 18: imagens da oficina de dança em dois momentos. O primeiro durante as oficinas e a segunda já nos ensaios.....	221
Figura 19: momento da oficina de percussão na Praça dos estivadores em frente à sede do IAPAV.....	224
Figura 20: imagem dos ensaios na rua da percussão.....	225
Figura 21: imagem do público participante dos cortejos.....	230
Figura 22: o público participante seguindo o boi Pavulagem e carregando os adereços.....	231
Figura 23: Ala dos Pernas-de-pau caracterizados com uma indumentária elaborada pelos próprios brincantes a partir da vestimenta oficial do Arrastão do Pavulagem.....	237
Figura 24: Imagens utilizadas nos diferentes nos arrastões que acontecem ao longo do ano idealizadas pelo Instituto Arraial do Pavulagem.....	244
Figura 24: Imagem de alguns dos estandartes usados como símbolos da quadra junina no Arrastão do Pavulagem e o seu artesão, mestre Nato.....	242
Figura 25: Objetos-brinquedos, os cavalinhos e cabeçudos criam uma ambiência lúdica onde crianças passam a fazer parte da construção do cortejo.....	246
Figura 26: O objeto-brinquedo durante o encerramento do cordão na Praça do Carmo.....	248
Figura 27: O peixe-boi depois da última reforma, sendo conduzido pelas ruas do CHB.....	249
Figura 28: A canoa sendo conduzida pelos brincantes do Arrastão do Círio.....	250
Figura 29: A cobra grande de miriti foi o primeiro objeto-brinquedo utilizado no Arrastão do Círio.....	253
Figura, 30: Imagem da romaria fluvial que acontece na véspera do Círio de Nazaré.....	254
Figura 31: A canoa de miriti continua a romaria, pelas ruas do CHB.....	254
Figura 32: Os bumbás Pavulagem e Malhadinho durante o Arrastão do Pavulagem em 2015.....	257
Figura 33: Um dos principais momentos do cortejo: a criança e o boi-brinquedo.....	261
Figura 34: Imagens de algumas das etapas que envolvem a realização do Arrastão do Pavulagem.....	270/271
Figura 35: Imagens dos mastros sendo preparados, embarcados, carregados e afincados na Praça dos Estivadores em frente à sede do IAPAV.....	283

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Oficinas oferecidas gratuitamente pelo IAPAV relativas à produção dos arrastões.....	140
Tabela 2: Instrumentos musicais utilizados no arrastão e sua disposição quanto à classificação.....	224
Tabela 3: Conjuntos estruturais associados à produção do arrastão.....	280

## SUMÁRIO

<b>CHEGANÇA</b> .....	15
“LÁ VEM MEU BOI, LÁ VEM, PELAS RUAS DE BELÉM...”: POR QUE ESTUDAR UM CORTEJO NA CIDADE? .....	19
“MARCO DOIS MASTROS NO CÉU DE ESTRELAS...”: O MÉTODO E A METODOLOGIA.....	26
<b>1. O CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM: A REABILITAÇÃO ESTÉTICA E A (RE)APROPRIAÇÃO SIMBÓLICA DO LUGAR.....</b>	<b>43</b>
1.1.PRÁTICAS CULTURAIS NO CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM: USOS, DISCIPLINAMENTOS E CONTRA-USOS.....	65
1.2.OS MOVIMENTOS CULTURAIS DA PERIFERIA: ENTRE A SEGREGAÇÃO E A (RE)EXISTÊNCIA.....	76
1.3.ARRASTÃO E CIDADINOS: A EXPERIÊNCIA MODERNA DA TRADIÇÃO.....	86
<b>2. “CHAMOU PAVULAGEM VAQUEIRO: TERRA VAI TREMER...”: O SURGIMENTO DE UM MOVIMENTO CULTURAL NA PRAÇA E NA RUA.....</b>	<b>94</b>
2.1. O ARRASTÃO DO PAVULAGEM.....	99
2.2. O ARRASTÃO DO CÍRIO.....	100
2.3. O CORDÃO DO PEIXE-BOI.....	101
2.4. A MÚSICA, A PRAÇA E O CORTEJO: O COMEÇO DE TUDO.....	105
2.5. PAVULAGEM, MALHADINHO E SANCARI: ENCONTROS DA CULTURA URBANOINTERIORANA.....	126
2.6. TENSÕES, CONFLITOS E ACUSAÇÕES.....	134
<b>3. O ARRASTÃO COMO PATRIMÔNIO – RITUAL – PERFORMANCE .....</b>	<b>145</b>
3.1.OS IMPONDERÁVEIS DO/NO CORTEJO: SENTIDO, GOSTO E ESTÉTICA..	151
3.2.DO “RISCO DA PERDA” AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O ARRASTÃO EM PROCESSO.....	156
3.3.PREPARAÇÃO, ENSAIO, ARRASTÃO: O RITUAL NA RUA.....	165
3.4.CANTAR, DANÇAR, FALAR E AGIR: A PERFORMANCE NO/DO EVENTO .	180

<b>4. DO CORTEJO PARA O ARRASTÃO: A RUA COMO ESTRATÉGIA E COMO ESPAÇO DA FESTA .....</b>	<b>192</b>
4.1.DESCRER DO PALCO E INVERTER A ORDEM: O PÚBLICO COMO ESPETÁCULO.....	197
4.2.AS OFICINAS COMO PROCESSO CRIATIVO E PARTICIPATIVO.....	206
4.3. A OFICINA DE PERNA-DE-PAU.....	211
4.4.A OFICINA DE CANTO.....	212
4.5.A OFICINA DE DANÇA.....	216
4.6.A OFICINA DE PERCUSSÃO .....	222
4.7.O PÚBLICO EXPECTADOR-PARTICIPANTE.....	229
<b>5. “O SENTIDO DO BRINQUEDO DÁ SENTIDO À BRINCADEIRA”: OS OBJETOS COMO SÍMBOLO E COMO PERFORMANCE .....</b>	<b>233</b>
5.1.A INDUMENTÁRIA .....	236
5.2.OS ESTANDARTES.....	242
5.3.OS CAVALINHOS E OS CABEÇUDOS.....	244
5.4.O PEIXE-BOI.....	247
5.5.“RAINHA DAS ÁGUAS”: A CANOA GRANDE DE MIRITIL.....	249
5.6.O BOI-BUMBÁ E O TRIPA-BOI.....	256
5.7.OS MASTROS DE SÃO JOÃO.....	271
<b>6. TOADA DE DESPEDIDA .....</b>	<b>284</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>289</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>300</b>

## CHEGANÇA

### A lenda, o sonho<sup>1</sup>

*Vou contar uma história do mangue  
Que fala do sonho que teve o Baldez  
Quando foi pro acará sem governo  
Quebrando barreira, clarão pelo céu  
Procurando os encantos da luna  
Pra bordar os seus versos de luz  
E receber de São João um agrado.  
Era o boizinho azulado  
Que ele ia ver crescer e alegar a cidade.  
(Ronaldo Silva)*

É mês de maio, começam os preparativos para o Arrastão do Pavulagem no Centro Histórico de Belém do Pará, as reuniões se iniciam, os oficinairos<sup>2</sup> são chamados, o cronograma é montado, mas nunca completamente e com eternas adequações. A partir de então a sede que abriga o instituto batizado com o mesmo nome<sup>3</sup> abre suas portas para uma nova jornada de atividades, lá se vão vinte e oito anos de muito trabalho e festa!

Em geral, todos os anos as práticas se repetem: as pessoas vão chegando aos poucos, e aos bocados, se inscrevem (pessoalmente ou pela internet), aprendem, ensinam, ensaiam, criam seus grupos, discutem a melhor maneira de se fazer o corte e o adereçamento das roupas, a maquiagem para os circenses, pinturas de cabelo, onde localizar os instrumentos de percussão, verificar quem são os instrutores das oficinas, enfim, colocar os assuntos em dia, já que é comum os reencontros durante os preparativos para os cortejos que estão para iniciar.

Na medida em que os dias vão passando, forma-se um cotidiano de repetições de exercícios nos instrumentos de percussão, na dança, no canto, no aprendizado do uso das pernas-de-pau e nas maneiras de se confeccionar os adereços, porém, com uma reformulação diária de assuntos e temas do que pode ou não ser melhor aproveitado nos

---

<sup>1</sup> Título da poesia de Ronaldo Silva usado na epígrafe de abertura deste trabalho.

<sup>2</sup> Instrutores de oficinas de percussão, canto, dança e penas de pau.

<sup>3</sup> A sede do Instituto Arraial do Pavulagem está localizada à rua Boulevard Castilhos França, 738 – Bairro da Campina, Belém – PA.

ensaios e conseqüentemente no grande dia do cortejo. Após quinze dias de oficinas<sup>4</sup>, tem-se então os ensaios. Ah! Os ensaios... momentos em que o friozinho na barriga começa a aparecer, já que serão escolhidas as pessoas para cada instrumento após as avaliações feitas pelos instrutores. “Como eu gostaria de tocar barrica...”, diz alguém meio sem graça no meio de dezenas com o mesmo pensamento. “Esse ano não deu, vou ter que ficar nas matracas..., tudo bem, para o ano eu entro, ou quem sabe no arrastão do Círio eu já tô safo...”, diz o calouro.

Vem então o segundo momento: os ensaios. A sede do Pavulagem que antes concentrava a maioria das oficinas<sup>5</sup> cede lugar para a rua, “é preciso ensaiar como se fosse valendo...” diz o oficineiro. Estandartes com as imagens dos santos da quadra junina à frente, seguido pelo corpo de dança, depois o batalhão de músicos-tocadores<sup>6</sup>, este dividido na seguinte ordem: matracas, milheiros, barricas, alfaias e sopro<sup>7</sup>. Por fim, os pernas-de-pau, que também são bandeireiros, vão sinalizando o andamento do ensaio do cortejo. Neste momento a Boulevard Castilhos França, histórica avenida do início do período de embelezamento e ofuscamento urbano de Belém, é tomada pelos sons e pelas cores do arrastão em momento de preparação. Os batuques quebram o silêncio característico do centro da cidade que passou (e ainda passa) por momentos intensos de degradação de seus monumentos e demais logradouros da área. Alguns se incomodam: antigos moradores de cortiços e casarões degradados, mas principalmente os moradores de rua que precisam aguardar o ensaio acabar para enfim, dormirem nas calçadas e bancos da Praça dos Estivadores, ou mesmo nos batentes dos antigos prédios em ruínas, já que nos revitalizados, são proibidos pelos seguranças. O ensaio então termina, os materiais são guardados, as listas de presença são assinadas e aquela parte do centro da cidade pode então voltar à normalidade, mas só até o dia seguinte!

Tá chegando junho! Os preparativos se intensificam, a confecção de alguns materiais cênicos e de percussão, como quase todo ano está atrasada, as barricas que foram levadas para o conserto ainda não voltaram, as camisas que serão usadas pelo Batalhão ainda não estão prontas, O “Bába” ainda não veio para ensaiar com o boi, “por

---

<sup>4</sup> Essa é a média dos últimos anos.

<sup>5</sup> Algumas oficinas como as de pernas-de-pau são realizadas na Praça do Estivadores em frente a sede do instituto.

<sup>6</sup> Identificado como Batalhão das Estrelas em alusão a forma pela qual os tocadores de grupos de boi-bumbá se auto intitulam no Pará e no Maranhão.

<sup>7</sup> Instrumentos de sopro (metais)



onde anda o Crivaldo com as licenças da prefeitura? O Samu<sup>8</sup>, a Secon<sup>9</sup> e os bombeiros deram notícias? Pagaram a gasolina da Kombi? Então cadê ela? Já ligaram para o Sancari<sup>10</sup> para saber do mastro? Manda o ensaio continuar...” diz um coordenador.

Quase tudo pronto, mas ainda tem algo importante: o “Oralidades”, seminário que acontece durante o período de oficinas, momento em que são palestrados e debatidos temas referentes ao arrastão daquele ano, normalmente ligados à quadra junina. “Já combinaram o horário com o mestre Cardoso? Quem vem da academia? Bota o Edgar para mediar os debates que ele é meio metido a intelectual...” fala outro coordenador. Durante as palestras que geralmente são feitas por um ou mais mestres de cultura popular do interior ou da capital do estado, além de um ou mais acadêmicos ou estudiosos do tema, os participantes das oficinas dão uma pausa nas atividades para ouvir, perguntar, contribuir, refletir, enfim, participar no seminário. Nota-se que o incremento de um momento para troca de informações, vivências e experiências em formato de palestras acontece nas vésperas do grande dia, o que na verdade também funciona como estratégia para agregar um número maior de pessoas para assistir as interlocuções, já que, com diz um dos coordenadores: “é uma das partes mais difíceis fazer as pessoas, principalmente os mais jovens, sentarem para ouvir e debater temas relevantes para as ações que são desenvolvidas aqui sobre os diversos assuntos relacionados principalmente à cultura popular”.

É noite de quinta-feira da primeira semana do mês de junho, dia dos últimos ajustes e entrega das camisetas que servirão como identificação dos participantes oriundos das oficinas e ensaios. Estas, também tem função indumentária e cada um dá o seu toque final na vestimenta (cortes, desfiados, barriga de fora, pinturas, etc.). A partir desse momento, não há mais ensaios, o encontro da noite de quinta se torna o momento de passagem para a terceira e última fase: o arrastão. Os participantes acertam os ajustes finais, escutam as instruções quanto ao horário de chegada no local de concentração e, em seguida, cada um toma o seu caminho: alguns seguem para suas casas, enquanto outros vão festejar cada um, ou cada grupo à sua maneira; daí pra frente é aguardar o domingo chegar.

---

<sup>8</sup> Serviço de Atendimento Móvel de Urgência

<sup>9</sup> Secretaria Municipal de Economia

<sup>10</sup> Grupo de carimbó de Belém que anualmente é responsável pela ornamentação dos mastros

Cinco horas da manhã do segundo domingo de junho, chega o grande dia! os acertos finais estão ocorrendo em pontos diferentes da cidade. No porto da Praça Princesa Izabel, no bairro do Guamá, estão sendo ornamentados os mastros de santo e a embarcação<sup>11</sup> que os levará junto com o boi-bumbá pelas águas do grande rio da orla da cidade até a Escadinha do Cais do Porto na Praça Pedro Teixeira, local de início do arrastão, onde o boi-brinquedo será recepcionado pelo Batalhão da Estrela e onde também desde cedo está acontecendo uma alvorada, com cânticos preparatórios acompanhados pelo toque de tambores e o som de banjos.

Às oito horas tem início a primeira etapa do trajeto, pelas águas do rio Guamá o boi então passa a navegar e dançar ao som do carimbó do grupo Sancari em um percurso que dura em média trinta minutos até a Escadinha do Cais do Porto. Da beira pode-se visualizar o brinquedo em seu bailado sobre a embarcação em uma encenação que insere na paisagem urbano-ribeirinha a referência de um imaginário de mitos, lendas e brincadeiras sonorizadas por batuques e cantorias. Um percurso que demarca para o observador atento na beira do rio um facho de energia e alegria que por entre as correntezas aproa rumo ao encontro das águas com a cidade que aguarda o boi-brinquedo na beira do cais.

Centenas de brincantes e milhares de contempladores (o público é sempre um agente a mais que cria a visualidade e o movimento através do corpo coletivo) recebem o boi das águas do rio Guamá, o festejam e celebram ao toque de dezenas de tambores, banjos e instrumentos de sopro. Subindo em direção à Praça da República pela Avenida Presidente Vargas, o boi é seguido por seus súditos ornamentados com chapéus de fitas, adereços e instrumentos, que seguem cantarolando e dançando transformando a Avenida em um mosaico de cores, formas, sons, perspectivas, valores e sentidos cuja plenitude se estabelece entre o rito e a festa envolvendo a produção de uma aura e forjando uma estética performativa no centro da cidade.

Chegada do arrastão, ritual de finalização e agradecimento com a roda cantada, show da banda Arraial do Pavulagem em um palco montado no centro da Praça da República, apoteose e extravasamento por completo, ar de dever cumprido.... Enquanto

---

<sup>11</sup> Normalmente alugada nas imediações do porto da Praça Princesa Izabel. No entanto, desde 2014, a embarcação é cedida por uma empresa de turismo que faz passeios à partir do porto da Estação das Docas, próximo ao local de saída do arrastão.

uns continuam a cantar e dançar com a banda, outros recolhem os materiais para guardar no caminhão e levar de volta para sede: domingo tem de novo!

### “LÁ VEM MEU BOI, LÁ VEM, PELAS RUAS DE BELÉM...”: POR QUE ESTUDAR UM CORTEJO NA CIDADE?

Belém é historicamente um palco de manifestações e movimentos culturais com diferentes motivações que ao longo do tempo foram incorporados ao próprio processo de desenvolvimento da cidade e que continuam a dinamizar a paisagem urbana informando a maneira pela qual seus habitantes se relacionam com seus lugares, como os bairros e o seu centro histórico. Neste, o maior incremento nos últimos anos por atividades artísticas obedece a uma tendência contemporânea de re-apropriação deste espaço que, na sua forma, sugere estar atrelado às demandas das políticas econômicas (públicas e privadas) de revitalização com forte apelo ao mercado turístico, mas que, no entanto, também sugere uma diferenciação na produção de conteúdo no que tange ao seu uso. Sua produção e apropriação pública não se dá da mesma maneira pelos agentes culturais e as intervenções variam também quanto aos formatos e engendram novas perspectivas e estratégias de reelaboração do cotidiano da cidade.

Neste contexto, algumas das práticas culturais apresentam-se legitimadas pelo discurso da preservação de antigas brincadeiras de rua devido, entre outras coisas, ao sentimento de perda que condicionam a ação e conferem ao lugar (enquanto lócus imaginado) uma importância central. A apropriação do Centro Histórico de Belém – CHB<sup>12</sup> por movimentos culturais fixos e transitórios faz deste espaço um palco cada vez mais concorrido e, ao mesmo tempo, reabitado por ações diversas que vão desde a (re)ativação de blocos carnavalescos passando pelas atuais produções de rua de música, teatro e dança, sendo possível observar nas últimas duas décadas o aumento de pelo menos uma dezena destas manifestações, mas que em seu contexto, difere do que se

---

<sup>12</sup> A partir daqui a sigla CHB será sempre utilizada para reportar ao nome Centro Histórico de Belém. O Centro Histórico de Belém compreende, sobretudo, os bairros da *Cidade Velha* e da *Campina*; e se situa na parte sudoeste da área urbana da cidade, no Distrito Administrativo de Belém; com delimitações definidas e instituídas por legislação municipal que estabelece diferenciações e parâmetros para esta área. Constitui conjunto arquitetônico e paisagístico tombado pela Lei Orgânica do Município nº 7.709, de 18 de maio de 1994, é delimitada pelo polígono que começa na interseção da Avenida Assis de Vasconcelos com a Baía de Guajará, contornando pela Rua Gama Abreu e seguindo pela Avenida Almirante Tamandaré até o Rio Guamá. Abrange o bairro da Campina e uma parte da Cidade Velha. Fonte: INBI-SU/Belém 2002.

consolidou historicamente nos movimentos espontâneos como os que são possíveis de serem observados em boa parte dos bairros periféricos de Belém, locus de uma diversidade de cortejos de rua como procissões religiosas, cordões de pássaros, grupos de bois-bumbá, quadrilhas juninas, blocos carnavalescos, entre outros, elaborados de maneira geral, pela organização de grupos e agremiações como as associações de bairro ou pela iniciativa individual de artistas populares, artífices e mantenedores de saberes antepassados como os “amos<sup>13</sup>” de boi-bumbá, de pássaros e demais cordões de bichos.

Nas áreas centrais da cidade de Belém do Pará conjugam-se espaços que, ao longo processo de expansão urbana e especulação urbano-imobiliária, foram perdendo suas manifestações culturais de rua e, no seu cotidiano, passaram a figurar uma quase inexistência das relações sociais em torno de práticas lúdico-festivas em forma de cortejos religiosos ou seculares. No entanto, pela importância atribuída à memória da cidade e pelas recentes refuncionalidades econômicas advindas do capital globalizado, – instituinte de novas demandas locais que inserem as cidades no rol dos produtos comercializáveis em formato concorrencial (SÁNCHEZ, F. et. al., 2005) – o CHB passa a ser acionado por um processo de revalorização, em um primeiro momento, com a criação e/ou reforma de equipamentos de lazer (Estação das Docas, Praça Waldemar Henrique, Casa das Onze Janelas, Píer, Mangal das Garças, Portal da Amazônia, etc) que se apresentam como uma tentativa de ordenamento por parte do poder público, no sentido de um fortalecimento da paisagem cultural, e também como um simulacro (BAUDRILLARD, 1991), uma espécie de imagem hiper-real e uma tentativa de afirmar a identidade pelas formas espaciais, a paisagem, mas que esta não se concretiza no conteúdo das relações sociais cotidianas neste espaço.

Por outro lado, motivações outras relacionadas às práticas culturais também passaram a inserir neste espaço algumas ações que visam reocupar suas ruas e praças através da participação pública e que passaram a estabelecer redes de sociabilidades em torno de objetivos comuns e, desta forma, o sentido atribuído pelo ato participativo concorre para a construção de uma perspectiva identitária forjada em um ambiente que difere daquele edificado a partir das relações sociais de vizinhança e parentesco tal qual mais comumente impresso nas manifestações culturais dos bairros, notadamente, os periféricos. Nestes últimos, o fazer cultural está intimamente relacionado aos “pequenos

---

<sup>13</sup> Referente ao responsável ou dono do grupo

rituais da vida cotidiana”, como nos lembra Rodrigues (2008) “que conjugam formas de lazer, sociabilidade e ação política” (AMARAL apud RODRIGUES, 2008, p. 18) e, neste contexto, articulam uma identidade cultural manifesta e representada na perspectiva do lugar enquanto espaço privilegiado de realização ritualística e de sociabilidade própria. Neste contexto, uma manifestação cultural entendida como um fato social total (MAUSS, 2003) celebra, ao mesmo tempo, vários níveis da realidade social (econômico, político e cultural) em um determinado espaço que é produzido a partir de relações sociais que envolvem tradições festivas e promovem a vinculação identitária ao lugar além de, ao mesmo tempo, estabelecer uma rede permanente de solidariedades constituídas principalmente pelos seus habitantes.

Em se tratando de movimentos culturais cujas bases não foram consolidadas por um processo histórico de relações sociais do bairro, podemos pensar a partir de outras perspectivas o uso dos espaços da cidade cuja interpretação das ações podem ser caracterizadas pelo aspecto da efemeridade, mas que, ao mesmo tempo, corrobora com a formação de um tipo específico de associativismo impresso em motivações outras que demarcam um tipo de sociabilidade inerente às recentes formas de organização-reivindicação de grupos culturais dispersos na cidade. Assim, pensar a apropriação do CHB por movimentos de rua representativos de formas de expressão artísticas sugere um entendimento da maneira pela qual esta porção delimitada da cidade adquire novos arranjos culturais que podem ser interpretadas segundo a mediação exercida pela esfera do simbólico que segundo João Teixeira Lopes significa:

(...) estudar o simbólico e a complexa cadeia de sentido reenviar-nos-á, simultaneamente, para o homem concreto e real, condicionado pelas suas condições materiais de existência, e para o sujeito autônomo, reflexivo, inventivo e imaginativo que, aproveitando brechas, campos de possíveis ou mesmo subvertendo e alargando estreitas margens de manobra, constrói quotidianamente a sociedade e o próprio real, afastando-se do modelo do *sonâmbulo social*, dependente e encarcerado pelas configurações sociais onde se move (LOPES, 2000. p. 12).

Pensar no simbólico como mediação entre aquilo que se estabelece como conteúdo de um determinado lugar, sugere também o alargamento para um outro âmbito de possibilidade interpretativa. Assim, partindo do pressuposto de que as formações simbólicas estão impregnadas de significados representativos de uma linguagem comunicacional, e esta, por natureza, possui uma fonte produtora de enunciados, sejam

eles estéticos e performáticos, subentende-se que no plano dos arranjos da linguagem comunicativa, há de se constatar sua função alegórica inserida na condição simbólica, que nos permite, de uma forma complementar, tentar compreender os processos inerentes às formações discursivas mediadas pela produção da paisagem e do movimento cultural. Desta forma, a alegoria tende a ser um ponto de intersecção entre o próprio símbolo e seus enunciados de sentido que nos dá a condição de se expandir, no plano das representações, a capacidade de análise dos objetos que são fonte de investigação sendo necessário o estabelecimento de parâmetros de identificação na realidade estudada que relacione o símbolo, seus enunciados e representações, suas percepções e/ou assimilações e, como seus enunciados interferem na produção de uma outra representação, não mais a do ato primeiro do enunciado, mas sobretudo aquele que se materializa nos objetos significantes enquanto discurso e enquanto alegoria.

Partindo desse princípio, no empreendimento a que se propõe este trabalho nos interessam dois grandes eixos. O primeiro se refere a maneira pela qual o Arrastão do Pavulagem, pode ser enquadrado no contexto da produção de bens simbólicos geradores de imagens e representações sobre a cidade manipuladas por setores públicos e privados de incremento turístico e preservação patrimonial, tal qual estão impressas, por exemplo, na revitalização e construção de equipamentos urbanos planejados para este segmento da economia no CHB, neste aspecto, pensando sobre os possíveis usos que a cultura passa a ter na globalização (YÚDICE, 2004), como parte de um projeto de cidade mobilizado pelos empreendimentos estratégicos de produção de espaços urbanos (competitividade, empresariamento, planejamento estratégico por projetos, intervenções pontuais, etc.) (SÁNCHEZ, F. et. al. 2004), associados às estratégias dos projetos de renovação urbana e dos circuitos das “cidades vitrines” e do seu “sentido de pertencimento” (BIENESTEIN, G. et. al., 2005). Com isso, busca-se identificar como o CHB, tem sido palco de diferentes intervenções que ao logo das últimas décadas demarcam uma postura gentrificadora em relação à otimização de seu potencial turístico, mas que demarca também uma “afirmação simbólica de poder, mediante inscrições arquitetônicas e urbanísticas que representam valores e visões de mundo de uma nova camada social que busca apropriar-se de certos espaços da cidade” (LEITE, 2007, p. 63).

Seu uso, no entanto, ao que parece, não está plenamente condicionado apenas a este empreendimento e, sendo assim, a paisagem do centro histórico da cidade é

incrementada com outros formatos intervencionistas provenientes de matrizes atreladas ao potencial dos movimentos culturais que corroboram para a vitalidade deste espaço como centralidade, mas também como possibilidade de “reavivamento” de uma complexa rede de relações sociais antes comuns ao lugar podendo estar manifestas nas práticas de grupos artísticos contemporâneos que fazem o uso (ou contra-uso) do espaço público tornando-o palco de ações performatizadas na rua produzindo cenas, sentidos e significados provenientes das atitudes, crenças e valores de atribuição sobre o emblema da paisagem articulados com a produção de performances manifestadas no centro histórico da cidade.

É lícito também esclarecer que ao longo do tempo a dinâmica cultural em Belém do Pará consolidou antigos formatos de brincadeiras de rua, bem como permitiu o surgimento de grupos que passaram a fazer o uso de atributos que se cristalizaram nessas brincadeiras, como os cortejos e seus objetos referenciais (bois, pássaros<sup>14</sup>, cabeçudos<sup>15</sup>, mastros, bonecos, estandartes, adereços, etc). Com isso, o uso de objetos estruturantes das brincadeiras de rua do interior do estado, e da periferia de Belém, passaram a configurar como um componente importante de identificação e de representação alegórica da ação performativa que acaba por elaborar, também, uma outra maneira de concebê-los e de percebê-los dentro do conjunto de elementos constitutivos e formadores do arrastão. Figurativamente podemos dizer que em seu processo de recriação, esses objetos, ao serem inseridos no movimento como ícones de significação referencial acabam por se transformar em objetos-brinquedos e/ou objetos-rituais que passam a ganhar uma espécie de (re)naturalização, a partir da sua nova condição diante um outro contexto.

Desta forma, este trabalho de pesquisa propõe o estudo das mobilizações e motivações individuais e coletivas da produção, participação e elaboração de um movimento cultural denominado Arrastão do Pavulagem que se consolidou nas últimas duas décadas no Centro Histórico de Belém do Pará a partir de uma proposta de experimentação artística de rua, bem como pelo incremento de um discurso sobre a

---

<sup>14</sup> O Pássaro junino é uma forma de teatro popular, um teatro *sui generis*, com aparência de opereta, organizado em pequenos quadros e contendo uma estrutura de base musical. A linha dramática condutora é constituída pela perseguição de um pássaro pelo caçador, sendo que, após abatido, o pássaro é ressuscitado, em geral, por algum personagem com poderes mágicos (LOUREIRO, 2001, p. 319).

<sup>15</sup> Os cabeçudos são objetos que fazem parte do chamado “boi de fanfarra” do município de São Caetano de Odivelas localizado na região do Salgado Paraense. Feitos à partir de papel marchê, possuem formato de uma imensa cabeça que cobre o brincante até a altura da cintura, fazendo-se movimentos de rodopios balançando os pequenos braços feitos de esponja.

identidade cultural por meio de uma vivência coletiva de ação social em formato de cortejos que, de maneira geral, resumem uma forma de expressão cultural peculiar implantada e praticada na Amazônia e no Brasil desde o período colonial sendo constantemente reelaborados pelas ingerências contextuais dos momentos históricos e em relação à sua condição festiva. Neste sentido, o arrastão, possibilitou a observação sobre a criação de uma paisagem singular no contexto social o qual está inserido, e a maneira pela qual temporalmente transforma o cotidiano pelo uso lúdico do espaço público propondo outra maneira de vivenciar a cidade. Desta forma, justificou-se desvelar os meandros e os mecanismos de articulação sociocultural que informam sobre sua existência e permanência buscando identificar como se tecem suas redes de sociabilidades no contexto dos processos de sua construção e execução. Ao mesmo tempo, buscou-se também compreender a maneira pela qual esta ação cultural de rua pode se constituir enquanto colaboradora de um projeto mais amplo de cidade no que concerne à produção de sentido, mas também com a reprodução da maneira pela qual o centro histórico da cidade é consumido como produto cultural (notadamente o turístico) colaborando ou não, com uma reestruturação simbólica ou “vitrinização” do lugar. Na tentativa de interpretação desses dois enfoques, analiso de forma mais abrangente os processos de criação de sentido em meio aos condicionantes político-econômicos elaborados no contexto deste movimento cultural em sua relação com o espaço urbano central de Belém, estabelecendo assim, uma possibilidade de interpretação da dinâmica cultural desta cidade.

Ao longo dos seus quase trinta anos de existência, o Arrastão do Pavulagem é um movimento cultural-artístico surgido no final da década de 1980 por músicos locais e que atualmente é realizado em dois momentos do ano de maneira fixa. O primeiro no mês de junho tendo como referência os temas da quadra junina, batizado com o mesmo nome, e o segundo realizado no mês de outubro tendo por referência os temas que envolvem o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, por isso, batizado de Arrastão do Círio. Há ainda um terceiro arrastão intitulado Cordão do Peixe-Boi que não segue um calendário fixo, sendo realizado esporadicamente em parceria com outras ações públicas, notadamente em razão de campanhas com temas socioambientais.

Este movimento edificou um modelo de prática cultural dinamizado por ações de rua que se estabelecem, segundo seus organizadores, como um conjunto de atividades



que visam entrelaçar cultural e esteticamente as manifestações festivas do interior do estado e da capital em sua forma artística envolvendo a possibilidade de discussão da relação homem-natureza e sua sonoridade-corpórea em um processo de reelaboração de sentido no contexto dessas manifestações em ambiente urbano. Pode-se dizer que este modelo, conforme se observa, demarcou para o CHB, uma paisagem de novo tipo temporalmente demarcada que pode estar entre aquilo que distingue e ao mesmo tempo complementa as formas de organização sociocultural festivas produzidas no ambiente urbano de Belém.

No entanto, cabe destacar que no contexto das relações sociais que dão vida a este espaço, o emblema patrimonial (que recentemente tem sido acionado enquanto lócus de ações revitalizadoras) e a realização do arrastão entrelaça na paisagem elementos difusos de percepção que consolida uma maneira de vivenciar e experimentar a cidade, desta forma, os emblemas da materialidade concebidos pelo conjunto arquitetônico revitalizado e os recentes implementos turísticos que os refuncionalizam, são atualizados na ações dialógica entre o plano das ações institucionais governamentais e suas estratégias de apropriação simbólica do espaço e pela referência ao arrastão, de maneira que o fluxo de informações dinamizadas pelo incremento material de equipamento urbanos e o incremento de novas formas de atuação cultural, em um mesmo espaço, definem, de certa forma, tipos específicos de contingenciamentos territoriais que tendem a gerar percepções diferenciadas que ora promovem, ora negam a paisagem cultural que recursivamente é acionada como emblema de identificação pelo diante o apelo patrimonial.

Neste contexto, a elaboração atual deste movimento cultural, se apresenta (diferentemente do que ocorria no final da década de 1970 em Belém com a formação dos primeiros grupos parafolclóricos<sup>16</sup>) estruturado no discurso da não imitação ou

---

<sup>16</sup> Os grupos parafolclóricos, de uma forma em geral, realizam uma releitura de manifestações tradicionais. Na maioria dos casos, tais tradições são apreendidas por meio de um estudo regular de celebrações originadas da prática cotidiana ou em algum acontecimento importante de uma dada comunidade. O aprendizado, que entre os grupos tradicionais ocorre informalmente pela repetição do habitual, entre os parafolclóricos ocorre por meio do ensino formal. É o coreógrafo quem tem o papel de criar representações inspiradas nas práticas tradicionais e repassá-las aos demais integrantes do grupo. Dessa forma, os parafolclóricos realizam uma espécie de “projeção do folclore”. A manifestação, executada fora de seu local e/ou tempo de origem e da conjuntura que lhe deu forma e função, é transformada em espetáculo teatral, adquirindo, assim, uma função social diversa do seu contexto original (CORTES, 2000).

revigoramento de antigas brincadeiras de rua como possibilidades de experimentação artística. Segundo seus idealizadores, os Arrastões do Pavulagem se propõem a dinamizar outros arranjos de mobilização artístico-cultural concebidos como um movimento agregador e gerador de um conjunto de atributos na paisagem do CHB, sobretudo pela substituição do modelo de espetáculo baseado na fórmula show-distância-público para uma configuração inversa instituindo a participação e, acima de tudo, a experimentação como condição essencial para as motivações pessoais e coletivas de públicos apreciadores e participantes.

Esta proposta sugere assim, uma produção de significados sobre o agir comum (social) que se estabelece (e se estabiliza) a partir do discurso produzido para e pela ação cultural, que se pauta na ideia de preservação, divulgação de manifestações culturais tradicionais, e que se sustenta em práticas pedagógicas de troca de saberes em uma proposta pedagógica fundada sobre a necessidade de instrumentalização formal das ações que constituem o quadro organizacional do arrastão, ou seja, o investimento intencional de produção e realização de um conjunto de argumentos verbais e visuais que passam a condicionar uma linguagem que caracteriza e singulariza o evento. Diante disso, este trabalho pretende também acionar quais os mecanismos que moldam o jogo de sentidos, cria a performance e elabora uma estética do arrastão que acaba por proporcionar um processo de valoração e pertencimento de públicos e executores da ação.

#### “MARCO DOIS MASTROS NO CÉU DE ESTRELAS...”: O MÉTODO E A METODOLOGIA

Com o propósito de se avançar para além do imediatismo da experiência, como sugere Peirano (1995), proponho neste trabalho um procedimento metodológico que me permita transitar por entre os enunciados do/no movimento cultural que informam sobre sua existência e a maneira pela qual este se estabelece enquanto alegoria e figuração de uma forma de expressão artística coletivamente e performaticamente instituída no ambiente urbano. Para isso, faço uso da especificidade das diversas formas de linguagens instituídas e instituintes da/na brincadeira não apenas como um universo de signos de um instrumento de comunicação ou suporte de pensamento, mas como interação e mediação que se estabelece entre a ação simbólica e sua estrutura organizacional. Neste sentido,

busco entender os mecanismos através dos quais se põe em jogo um intenso processo de significação que, ao que parece, estabelece o vínculo associativo e define as ações dos atores culturais. Assim, me interesse pelos discursos, os conflitos, negociações e estratégias que estruturam a vida do grupo e que podem informar a maneira pela qual se edificam os significados que dão sentido à ação coletiva.

Seguindo as trilhas da não reprodução de paradigmas estabelecidos, mas por determinada maneira de vincular teoria e pesquisa (PEIRANO, 1995) sem, é claro, fugir às informações etnográficas, revisito os caminhos que me levaram a estudar o objeto já que as etnografias também são frequentemente alvo de reanálise autoral o que tende a colaborar com a busca de uma densidade de atrelamento entre as motivações do pesquisador e o objeto pesquisado.

Assumindo a concepção weberiana de Geertz para quem a cultura é uma teia de significados que amarram o homem e que é necessário procurar compreender através de “expressões enigmáticas da superfície” (GEERTZ, 1978) entendemos – como também alertado por Peirano (1995) – o papel crucial da etnografia como forma de conhecimento. Assim, no roteiro de prática etnográfica, Geertz aponta alguns caminhos indissociáveis através dos quais “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário” (GEERTZ, 2008, p. 4) aliado ao esforço intelectual que representa a capacidade de o pesquisador/interlocutor ter acesso a uma descrição mais densa da cultura em contraposição às conceituações padronizadas bastante usuais (GEERTZ, 1978). Desta forma, o roteiro etnográfico está atrelado a uma história de vida pessoal do pesquisador que também se transmuta em interlocutor, participante, entusiasta, fato este que gerou inúmeros infortúnios para o desenvolvimento da pesquisa, já que fui sempre reconhecido como “fazendo parte” e assim, percebia que algumas informações nos relatos de entrevistados ficavam bloqueadas talvez para “não desagradar” o entrevistador. No entanto, estes também possibilitaram constantes reanálises de posicionamento etnográfico gerando assim, um exercício interessante de compreensão dos processos que envolvem o objeto e a pesquisa, bem como do autor na pesquisa. Neste contexto, exponho abaixo algumas das possibilidades que puderam me ajudar nesta condição de autor-participante.

Antes da mais nada, gostaria de me apresentar como fazendo parte do meu objeto de pesquisa e estudo. E neste sentido, o que fazer, já que as premissas (tradicionalistas) científicas sempre recomendaram o total distanciamento entre o pesquisador e o pesquisado? Recoloco uma das questões que sempre nos fazem quando das entrevistas de seleção nos cursos de pós-graduação: como você pretende fazer isso, já que está mergulhado no objeto? Será que vai haver distanciamento na hora da escrita? E as afinidades? E se tiver que mexer com os brios ou mesmo com a estrutura do objeto, já que podem vir à tona fatos constrangedores? Enfim, é longo o repertório de questões que perpassam as dificuldades em lidar com o objeto fazendo parte dele.

Em se tratando de uma ação cultural festiva de rua, me percebo como participante com motivações inerentes a algumas das expectativas individuais que primam pela elevação humana (no sentido ocidental de realizar-se a si mesmo, seja lá o que isso signifique). Neste caso, concebo uma ideia geral de que o fato de participar da ação corrobora com uma prática supostamente ideal-positiva e, neste sentido, o pertencimento está atrelado às atuações demarcadas por questões éticas, morais e emocionais. Assim, como falar das minhas percepções se estas partem da minha própria experiência de dentro do grupo? Além disso, como interpretar (talvez com a ajuda de uma linguagem poética) as formas, as cores, os aromas, as alegrias, as tristezas, as frustrações, a melancolia, o desejo, a arte, pelo olhar do pesquisador-participante, e talvez um militante (no sentido mais brando da palavra), aquele que dedica uma parte do seu tempo em razão da realização do arrastão e da vontade costumaz de ver o colorido dos adereços e demais objetos-brinquedos além de ouvir os sons dos tambores nas ruas. Nesta situação, compactuo com as explicações de outro pesquisador-participante que mergulhou nas cosmogonias de uma manifestação cultural também realizada do Centro Histórico de Belém:

O artista-pesquisador-participante que *estando junto* com a comunidade, criando o cortejo dramático O Auto do Círio, aguça a intuição e a capacidade de absorver a vivência da prática espetacular coletiva, caracterizada pelo pulsar do estar junto, compartilhando as mesmas paixões, sentimento comuns e emoções do dia-a-dia, numa típica *comunidade emocional* no melhor sentido maffesoliano. (...) É harmonizar o movimento Apolíneo e Dionisíaco numa mesma contra-cena e contra-dança de ideias, de conceitos, assumindo a verdade dos contrários que se completam. É uma opção que se apresenta adequada na perspectiva da prática acadêmica artística (BRÍGIDA JUNIOR, 2003, p. 27).

Neste esforço, vasculhando os possíveis suportes teórico-metodológicos, me valho do pensamento de alguns dos antropólogos que influenciaram sobremaneira a Antropologia no sentido de desmistificar seu caráter etnográfico tradicional, trazendo para o debate acadêmico maneiras de interpretar e, ao mesmo tempo se localizar no contexto do objeto de pesquisa.

Na obra de Clifford Geertz, considerado um dos fundadores do interpretativismo na Antropologia e que, na sua leitura textual da sociedade, acabou por dar vazão a muitas das crises expostas acima, parto de algumas das indagações as quais o autor reformula em *Obras e Vidas*: o que vem a ser um autor na Antropologia? De que o autor é autor na Antropologia? Quem assina o texto? Como se dá a negociação entre o eu e o outro? Como encontrar um meio termo? (GEERTZ, 2005).

Começando pelo já clássico *A interpretação das culturas* (1989), Geertz apresenta sua proposta quanto ao conceito de cultura. Discordando de Lévi-Strauss, fundador da Antropologia estruturalista, define a cultura como algo que não se pode atribuir ao inconsciente e muito menos ser decodificado e sim interpretado. Neste aspecto, se aproxima do pensamento de Weber na aceitação de que os símbolos e seus significados devem necessariamente ser interpretados. Pode-se também atribuir esta concepção de cultura ao pensamento de Gadamer, filósofo alemão e um dos maiores expoentes da hermenêutica, para quem a cultura possui a função de ampliar o horizonte e o discurso sobre determinado tema, neste caso, para a Antropologia.

Ao apresentar sua concepção de cultura, Geertz introduz a sua proposta de *microsociologia*. Parte da premissa de que cada cultura deve ser estudada a fundo a partir de uma *descrição densa*, porém nunca isoladamente. Para ele, a Antropologia é uma etnografia e sua perspectiva é semântica e hermenêutica onde os símbolos devem ser apreendidos através da observação e da interpretação. Na *descrição densa* da cultura o antropólogo faz uma interpretação fundamentada axiologicamente (no sentido weberiano) e disciplinada, a partir dos conceitos, teorias, deduções, induções, ou seja, científica. Desta forma, esta descrição é pormenorizada e circunstanciada, fato que a diferencia do texto jornalístico. E aqui, pontuo uma importante afirmação do autor que começa e amenizar meu problema: Geertz fala que toda escolha é sempre subjetiva, no entanto, aponta que é necessária a objetividade através dos conceitos e assim, começo a

visualizar um horizonte de se estabelecer uma metodologia de trabalho estando dentro do objeto.

Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significação criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. (...) Assim como a cultura nos modelou como espécie única - e sem dúvida ainda nos está modelando - assim também ela nos modela como indivíduos separados. É isso o que temos realmente em comum - nem um ser subcultural imutável, nem um consenso de cruzamento cultural estabelecido (GEERTZ, 1989, p.64).

A questão da subjetividade é um dos dilemas do antropólogo que há muito se vê em torno de questões que são afetadas por sua própria experiência. Neste sentido, o fazer etnográfico, desde Boas e Malinowski, constitui um campo metodológico de observação onde podem ser lidos, nas entrelinhas, os aspectos subjetivos do autor em seu exercício de formulação teórica sobre determinado objeto estudado. A subjetividade é algo inerente que influencia nas escolhas e também no modo de como se tratar as coisas; neste ponto, as questões mais elementares da experiência individual podem ser acionadas em momentos decisórios. Esta premissa faz parte quase sempre de uma demanda que tem a ver com o contexto social ao qual se está inserido. Faço esta colocação para tentar localizar minha opção em estudar as manifestações culturais da região em que vivo. Pois bem, mas como isso aconteceu?

Possuo uma relação de muitos anos (em um primeiro momento como músico percussionista e posteriormente como pesquisador acadêmico e profissional) com a chamada “cultura popular amazônica”, devido a contatos desde muito novo com um grupo de carimbó da localidade de Vista Alegre do Maú, pertencente ao município de Terra Alta na região do Salgado Paraense, local de passeios de férias e de minha origem materna. Na tentativa de acessar este grupo, mais especificamente ao tambor que me interessava em aprender a tocar naquele momento, passei por algumas etapas que ao final permitiram me tornar um “batedor” de curimbó<sup>17</sup>. A necessidade de aceitação no grupo me fez observar que havia uma relação com o que hoje identifico como ritos de iniciação para chegar ao referido instrumento<sup>18</sup>, e com isso, percebi a existência de um universo de

---

<sup>17</sup> Instrumento feito de um tronco de madeira encoberto com couro de animal tradicionalmente utilizado pelos grupos de carimbó do interior do Estado.

<sup>18</sup> Para saber mais ver CHAGAS JUNIOR, E. M. & RODRIGUES, C. I. “Entre carimbozeiros”: contribuições para uma compreensão das redes sociais a partir de uma manifestação cultural do interior do Pará. 3º Encontro Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia. Manaus, 2012.

códigos que só seriam notados com mais atenção quando comecei não só a atuar como músico, mas também a tentar compreender que códigos eram esses e como eles também acabavam por formar sistemas comunicacionais.

Assim, durante minha vida acadêmica – realizada sempre na Universidade Federal do Pará – comecei a estudar as chamadas manifestações culturais da Amazônia, mais especificamente as do estado do Pará com um viés voltado para os grupos comumente classificados pelos folcloristas como de “folguedos”, ou pelos culturalistas como de “cultura popular”. Como proposta de trabalho de conclusão da graduação, estudei os grupos de bois-bumbá em Belém e no mestrado, os do Marajó. Me interessava, no primeiro momento, a relação entre os chamados folguedos de boi e as políticas públicas de fomento cultural da cidade. As inquietações que deram suporte a este trabalho se davam por minha incompreensão, naquele momento (final da década de 1990), quanto aos motivos que levavam tais grupos a ainda realizarem uma forma de manifestação cultural tão estigmatizada e relegada ao descaso no ambiente urbano, ao mesmo tempo em que, naquela época, como forma de se criar medidas de proteção, o governos municipal e estadual passaram a condicionar a apresentação destes grupos em palcos no centro da cidade ajudando a desconfigurar quase que por completo as brincadeiras em suas dimensões espaço-temporais. Nesta empreitada, acabei por adentrar em um universo até então distante do olhar de um pesquisador iniciante. Passei a observar a brincadeira por baixo, ou seja, através dos condicionantes socioculturais que transformavam o momento de seus produtores e praticantes em uma produção de sentidos e atitudes que movimentavam suas vidas durante praticamente o ano todo.

No segundo momento continuei no boi-bumbá, mas agora na Ilha do Marajó. A experiência anterior me levou a aprofundar ainda mais os estudos sobre as ações e os movimentos culturais de rua que anualmente produzem simbolicamente uma paisagem cultural a qual tentei verificar na ilha, já que, constatei que existiam grupos de boi-bumbá, mais do que qualquer outra brincadeira em todos os municípios que compõem o arquipélago do Marajó. Assim, busquei os passos de uma antiga família de maranhenses que passaram a “botar boi” da região do Ararí no início do século XX e, a partir disso, vislumbrei a possibilidade de compreender mais sobre esta manifestação verificando de que maneira se produziam lugares simbólicos tendo como referencial as relações e mediações nesta brincadeira.

Em meio às atividades acadêmicas, passei a participar e desenvolver novos projetos de pesquisa no âmbito do registro do patrimônio imaterial brasileiro para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e, com isso, adentrei definitivamente no universo das manifestações culturais do estado desenvolvendo uma dezena de trabalhos relativos aos inventários culturais para esta Instituição em Belém e em uma vasta região do estado do Pará. Em paralelo continuei com minhas atividades de músico e colaborador da banda e Instituto Arraial do Pavulagem (IAPAV).

Estas escolhas, inscritas nesta rápida biografia, foram construídas nos últimos vinte anos e traduzem uma maneira, um horizonte edificado subjetivamente a partir daquilo que o filósofo francês Michel Maffesoli (2010) identifica como *gosto*, que define um sentimento comum de vínculo e pertencimento a um determinado grupo. Porém, o sentido de associação se estabelece em um movimento fronteiriço, de *estar lá* e o de *estar aqui* conforme nos fala Geertz quando trabalha a crítica literária na Antropologia. Este movimento conceitual me permitiu não só uma maior aproximação e compreensão do objeto estudado, mas principalmente do sentido de valorização do processo emocional que faz o pesquisador transcender em uma simbiose entre o espectador-pesquisador e o objeto.

Voltemos então a Geertz. No seu livro *Saber local* (2001), este antropólogo amplia as ideias anteriormente debatidas em *A interpretação das culturas*. Retorna as premissas interpretativas da Antropologia no pensamento moderno e confere à interpretação um caráter mais pluralista que deve ser verificado a partir do contexto, aquilo que se vê depende do lugar onde foi visto (GEERTZ, 2001). Propõe uma hermenêutica cultural que esteja envolta com o senso comum, a arte, o carisma e a vida intelectual moderna. Neste trabalho percebe-se a expansão de sua discussão sobre a literatura e sua relação com a Antropologia. Geertz diz que os antropólogos fazem literatura e, desta forma, se antecipa aos chamados pós-modernos demonstrando sua concepção de etnografia como gênero literário abrindo espaço para a subjetividade do antropólogo, no entanto, também faz a distinção em função da interpretação disciplinada à qual a Antropologia deve se manter. Discute os procedimentos de se conceber a literatura dentro da Antropologia a partir dos conceitos de *experiência próxima* e *experiência distante*. Para ele, no primeiro caso, se trata do *eu* falando sobre minha vida e no segundo, só o cientista se manifesta. Essa premissa está mais bem elaborada em seu



livro *Obras e Vidas, o antropólogo como autor* (2005) quando trata destes dois mundos: o campo e a academia no fazer antropológico. Neste último, o autor critica a forma descompromissada da escrita antropológica na relação campo-gabinete na forma de se tratar os dados coletados em campo e sua dissecação dentro do gabinete. Com isso, distingue dois tipos de *texto* que informam sobre o estilo da escrita. O primeiro *texto* define como clássico: quando a descrição é descritiva e impessoal, porém é possível ver o autor no texto. O segundo *texto* define como moderno: quando ocorre uma descrição ritualística de uma atividade, e assim, a interpretação está para além do ato factual. Nestes termos há, segundo Geertz, a diminuição do distanciamento entre o eu e o outro e assim, a etnografia atinge a literatura. No empreendimento geertziano, abre-se outra questão para o problema da discursividade no momento em que o texto ganha corpo e passa a atuar como pensamento, assim, notabiliza pessoas que inauguram um pensamento e que não apenas escrevem livros (GEERTZ, 2005).

As formulações de Geertz apontam para um tipo de escrita que tem a emoção como mediador entre a Literatura e a Antropologia abrindo assim, a possibilidade de uma construção crítica da realidade onde o autor não está ausente dela. Esta fundamentação acompanha todo um percurso do modo pelo qual boa parte da Antropologia vem se desenvolvendo nas últimas décadas a partir dos seguidores/continuadores de sua obra contribuindo para uma diminuição entre sujeito (cientista) e objeto (fenômeno). Neste sentido, o par conceito-objeto é a condição da objetividade.

Conjuntamente, a perspectiva de Geertz sobre o fazer etnográfico indica uma perspectiva metodológica que possui uma amplitude e reverberância com relação às demandas a que este trabalho se propõe. No entanto, também sugere que este referencial posto sobre o método funcione intercalado com procedimentos de pesquisa que façam jus ao temário conceitual que dão suporte à elaboração da tese. Neste sentido, é importante observar que além das já consolidadas práticas arregimentadas pela pesquisa em Antropologia, entre elas, os levantamentos bibliográfico, documental e de campo há também algumas questões a serem esclarecidas quanto a esta tomada de postura metodológica.

Uma delas diz respeito ao próprio processo de atuação em campo a partir da participação do pesquisador no conjunto de atividades que envolve a realização do objeto do estudo, procedimento este metodologicamente identificado pela tradição

antropológica como *observação participante* a qual, sua discussão neste momento pode ajudar também, a esclarecer ainda mais a posição do pesquisador, no que concerne ao que Clifford (2014) define como “autoridade etnográfica”, ou seja, o modo como o autor se coloca presente no texto, como ele legitima um discurso sobre a realidade, levando em consideração a experiência subjetiva em relação ao objeto de pesquisa, no nosso caso, seguindo as indicações deste último, incluímos também o próprio posicionamento deste objeto como centralidade diante os enunciados que elaboram a sua existência (o arrastão produzido simbólica e alegoricamente) e os que tencionam sua ação (o arrastão como emblema na paisagem urbana revitalizada). Neste sentido, podemos inferir seguindo uma das diretrizes propostas por Clifford (2014) no tocante a condição da subjetividade da escrita etnográfica,

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, pela empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda e mais geral, regras estruturais, e assim por diante. Entendida de modo literal, a observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação (CLIFFORD, 2014, p. 31-32).

Aqui nos toca uma questão fundamental para o contexto mais amplo deste trabalho localizado na distinção que James Clifford estabelece entre os modos de autoridade: experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico. Segundo este autor estes termos têm se estabelecido de maneira concomitante, porém divergentes, mas que também, verifica-se segundo ele, nos últimos anos, uma superação metodológica no que tange aos diferentes contextos de produção etnográfica em razão do que está em jogo frente aos processos de mediação entre a escrita antropológica e os procedimentos de campo.

Uma das características mais fascinantes na história da antropologia se refere a sua intensidade quanto a elaboração de conteúdos de significações em relação ao outro (social e cultural). Esta condição demarca, para a disciplina, sua peculiaridade a agir sobre a distinção, não do fato social funcional, mas do modo pelo qual as coisas se diferenciam se inter-relacionando a partir da construção de referenciais polifônicos emanados por contextos socioculturais diferenciados e diversos. Esta característica atende a um tipo de

elaboração textual onde sua riqueza – segundo a linha de pensamento da antropologia simbólica e dos significados – está na capacidade de o autor interagir com o texto de maneira subjetiva e intersubjetiva sem que para isso, se perca apenas na intencionalidade simbólica dos fatos, mas sobretudo, que a ligação com contextos sociais mais amplos e complexos configurem na produção de sentido, este, notabilizado por formas objetivas de conhecimento, ou seja, aquelas que preservam a representação sobre o outro de forma concreta e histórica. Nesta condição, as transformações decorrentes de posturas metodológicas mais sofisticadas mantêm a etnografia como centralidade e nos permite considerar sua atuação o marco de identificação e atuação antropológica sobre as realidades.

Seguindo as formulações de Clifford (2014), a postura experiencial permitiu aos antropólogos o primeiro grande salto para se estabelecer uma unificação mais intensa entre o fazer etnográfico e a escrita laboral antropológica, desta forma, a observação participante surge como um procedimento que funda uma nova postura de atuação em campo e introduz a possibilidade de escrita envolvendo, entre outros elementos, a mediação da subjetividade do autor frente aos acontecimentos investigados *in loco*, além da elaboração de uma nova estratégia que permita (assim se entendia) colocar no papel textos que possibilitem uma maior interação do leitor com a esta subjetividade a qual se pretendia fazer apreensível através do texto. Na medida em que este procedimento se traduzia como postulante de uma verdade produtora de uma sensibilidade para com o outro (estrangeiro), acabou por se caracterizar na tentativa do pesquisador em “legitimar o sentimento ou a intuição real, ainda que inexprimível, do etnógrafo a respeito do ‘seu’ povo” (CLIFFORD, 2014 p. 35-36). Na postura interpretativa, as injunções da experiência etnográfica dão lugar à noção de que o todo cultural pode ser lido em um conjunto de textos; estes tornam-se então condição para a interpretação, tendo o discurso como centralidade que, nesta situação, é elaborado a partir da intersecção entre as informações do “nativo” e a escrita do etnógrafo. Nesta perspectiva, valoriza-se o modo de representação onde texto e discurso fundem-se formando uma textualização sobre uma dada realidade e, desta forma, as contingências culturais são interpretadas em meio a um processo dialógico que por vezes esbarra em uma produção ficcional e aí se estabelece a crítica.

Segundo Clifford (2014), esta situação acabou por ensejar uma espécie de interpretação literária onde os textos (produzidos no gabinete) passaram cada vez mais a estar desligados dos seus contextos (seus locais de produção) e, assim, perdeu-se na tentativa de mobilizar o discurso para ser interpretado tal qual um texto é lido. Estas posturas, segundo James Clifford passaram por revisões e críticas que acabaram por dar ensejo a outras posturas e procedimentos de elaboração da escrita e do fazer etnográfico que, agora, levam em consideração as vozes dos interlocutores não apenas enquanto mediação, mas também enquanto negociação entre todos os envolvidos na produção do texto: o que era identificado como “informantes” (que passam a ter uma posição no texto com maior autoridade, ou seja, como autor) e etnógrafos. Desta feita, tanto as posturas dialógicas ou polifônicas em antropologia tem privilegiado uma “produção colaborativa do conhecimento etnográfico” (CLIFFORD, 2014, p. 50), sendo a primeira um tipo de produção textual que envolve dois ou mais sujeitos, política e conscientemente localizados. Clifford (2014) observa ainda a importância deste modelo enquanto um caminho viável para destacar os elementos discursivos circunstanciais e intersubjetivos; ele também atenta para o fato de que esta ação tende a inviabilizar a voz do interlocutor, na medida em que o texto pode não passar de uma representação e assim a autoridade etnográfica se estabelece principalmente nos trabalhos que alocam “o etnógrafo como um personagem distinto na narrativa do trabalho de campo” (CLIFFORD, 2014, p. 43).

Já no modelo polifônico, algumas das tendências do modo anterior se mantêm, no entanto, se mobiliza um grupo de vozes de interlocutores que, junto com a voz do etnógrafo, elaboram um tipo de texto colaborativo que, segundo o autor, moldam uma “realidade cultural”, ressaltando que, neste empreendimento, há grandes possibilidades de que as vozes dos “nativos” suprimam a autoridade do etnógrafo e de sua observação pessoal. A polifonia se caracteriza pela atuação de diversos sujeitos que estão intercambiados, ora na posição de interlocutores, ora de autores que perfazem, junto com o etnógrafo, um texto escrito em várias mãos com recurso claro aos condicionantes de uma “conversa em aberto” direcionados para um objeto fazendo dele um mosaico interpretativo que recoloca o interlocutor em uma “outra” autoridade etnográfica, mais precisamente aquela em que sua voz não é ameaçada pela “tradução” do antropólogo. Sobre este método, uma das questões está na própria maneira de se manusear com as interlocuções sem perder o controle do que se pretende abstrair do objeto. Neste sentido,

os caminhos a serem percorridos, no modo polifônico de textualização, requerem uma atenção redobrada do antropólogo quanto à sua grande capacidade de projeção de uma cultura plural, mas que necessariamente estará centrada na forma de como esta pode ser lida. Assim, mesmo que neste procedimento, a importância do leitor enquanto um agente produtor de uma interpretação própria (intersubjetiva) seja condizente com uma perspectiva de reorientação textual e sua multiplicidade de leituras, “a concretização textual é um problema recorrente para os experimentos contemporâneos em etnografia” (CLIFFORD, 2014, p. 53).

Estes condicionamentos etnográficos estão sempre sujeitos a processos de reavaliação constante, porém, como informa James Clifford, cada um dos procedimentos rapidamente expostos neste texto, ainda são passíveis de utilização dependendo da capacidade inventiva do etnógrafo em fugir das situações que os tornem descontextualizados em relação às práticas culturais e suas manifestações imponderáveis. A etnografia, segundo o autor, será sempre revigorada se revelar os “processos criativos (e, num sentido amplo, poéticos) pelos quais os objetos culturais são inventados e tratados como significativos” (CLIFFORD, 2014, p. 36).

Neste fazer etnográfico, me identifico como um autor-pesquisador que, a partir de um diálogo entre o sujeito-eu e o sujeito-pesquisado, sigo transitando nestes dois universos, porém como um só, tentando transpor a dicotomia moderna que sempre tentou distanciar as coisas de suas essências, vivenciando, experimentando, ressignificando e, ao mesmo tempo, interpretando o horizonte textual que envolve fenômenos microsociais. Neste trânsito, leio a manifestação cultural através de um caleidoscópio nem sempre lógico, e ao mesmo tempo semântico repleto de significados. Escrevo como o autor que busca a combinação da forma, da função, da estrutura e do processo lefebvriano em torno de uma manifestação cultural envolto nos signos e nas alegorias que visualizam e dão visibilidade aos arrastões, tentando ser também o escriba etnográfico da densidade e complexidade de suas formas, me assumido enquanto o autor que negocia com o outro a partir na negociação comigo mesmo, buscando este meio termo na máxima de Paul Ricoeur: “À medida que compreendo o texto eu me compreendo”<sup>19</sup>.

Como recorte de pesquisa, a densidade de informações, discussões e análises foram concentradas nos cortejos de junho intitulados Arrastão do Pavulagem, isto se deve

---

<sup>19</sup> Citado por STEFANI (2013).

também a uma necessidade de aprofundamento de uma investigação participante em relação a meandros socioculturais que envolvem sua produção, bem como por ser a ação mais antiga e com maior visibilidade do calendário de ações do Instituto Arraial do Pavulagem.

Faço uso da história oral registrada através de entrevistas semi-estruturadas com membros e atores culturais que estão direta ou indiretamente ligados ao processo de produção dos arrastões. Neste sentido, em algumas destas entrevistas, pretendo realizar o que Peirano (1995) denomina de “recuperação histórica” dando atenção aos relatos e aos depoimentos pessoais dos fundadores e demais participantes.

A escolha dos entrevistados foi feita levando-se em consideração a ligação histórica de algumas pessoas ao objeto desta pesquisa, notadamente seus fundadores e atuais promotores, assim como alguns dos demais agentes que com o tempo foram se incorporando ou sendo incorporados ao processo elaborativo da ação cultural, sejam eles músicos, produtores, dançarinos, participantes, ajudantes e colaboradores que constituem parte do suporte humano que mobiliza a ação. As entrevistas também tiveram por finalidade demarcar a história de vida de alguns participantes como forma de enfatizar os aspectos contextuais em relação aos atrelamentos motivacionais individuais no movimento cultural e também como condição de percepção sobre a experiência de vida que levaram à aproximação dos indivíduos com o coletivo mobilizado pelo/no arrastão, porém sem deixar de levar em consideração a complexidade que esta metodologia sugere.

Essa problemática está presente nas biografias e trajetória individuais. Os indivíduos modernos nascem e vivem dentro de culturas e tradições particulares, como seus antepassados de todas as épocas e áreas geográficas. Mas, de um modo inédito, estão expostos, são afetados e vivenciam sistemas de valores diferenciados e heterogêneos. Existe uma mobilidade material e simbólica sem precedentes em sua escala de extensão (VELHO, 2003, p. 39).

Com isso, algumas transcrições de entrevistas, apesar de extensas, fundamentam o contexto analítico e posicionam as ideias e percepções teóricas diante da situação sociocultural dos atores; por esta razão, os relatos foram de suma importância em relação às questões que envolvem os temas geradores de cada tópico deste trabalho.

Fiz uso de um questionário semi-estruturado (nos anexos) junto às pessoas inscritas nas oficinas preparatórias do Arrastão do Pavulagem de 2015 como forma de subsidiar algumas das informações pertinentes quanto ao processo participativo e

motivacional das pessoas que se inscrevem no IAPAV assim como, busquei outras informações nesta coleta sobre alguns itens ao funcionamento e desenvolvimento das ações desenvolvidas pelo instituto.

As iconografias utilizadas possuem uma função textual e ilustrativa de cada etapa dos processos constitutivos dos arrastões, bem como atendem ao referencial da visualidade do movimento cultural discutidas ao longo do texto. Algumas das imagens foram registradas ao longo dos últimos três anos durante o acompanhamento das atividades que envolvem a ação como as oficinas, os ensaios e os arrastões.

A análise em fontes de jornais impressos serviu de base para contextualizar os conteúdos das informações históricas, bem como verificar a maneira pela qual esta trajetória foi sendo registrada pela imprensa local.

Além destes procedimentos, foram analisadas as letras de músicas como informação para a construção musical dos cortejos, pela necessidade de se compreender como estas são usadas referencialmente para cada um dos arrastões que acontecem ao longo do ano, assim como o material em formato de cartilhas que são distribuídos aos participantes das oficinas de canto, sendo este o suporte material de informação não só das letras de música, mas também das diretrizes organizacionais dos cortejos. Suas ilustrações também serviram de subsídios para se pensar as iconografias e demais ilustrações que concentram o ato informativo.

Para dar vazão às questões e aos procedimentos teórico-metodológicos delimitados por este trabalho, seguem os objetivos desta pesquisa diluídos nos capítulos que a estruturam assim organizados:

Como subsídio contextual, são analisados no primeiro capítulo, as transformações em curso do panorama cultural dos centros históricos das grandes cidades da periferia do capitalismo, tendo como exemplo o caso de Belém do Pará, onde nas duas últimas décadas observa-se uma mudança significativa em relação a novas possibilidades de usos, apropriações e contra-usos (LEITE, 2002) deste espaço, bem como, analisa-se de que forma se estabelece uma possibilidade de compreensão do modo pelo qual os recentes empreendimentos técnicos urbanísticos ligados ao processo de revitalização de determinados pontos do CHB dialogam ou não com a produção dos movimentos e das manifestações culturais no contexto da projeção de um espaço lido a partir do seu uso voltado ao consumo de *bens* culturais e ao seu contra-uso voltado para a produção de

sentido em relação a esses e a outros *bens* produzidos pelos movimentos culturais, neste caso os arrastões do Pavulagem. Com isso, propõe-se analisar a ação cultural a partir do sentido do cortejo-arrastão, entendido como o momento em que novas práticas e formas de sociabilidades são forjadas institucionalmente e criam outras propostas em relação a atitudes na cena cultural de Belém<sup>20</sup>, particularmente no seu centro histórico que, ora difere, ora complementa as ações sociais festivas existentes nos bairros periféricos.

O segundo capítulo se dedica a investigar o objeto do presente estudo a partir de sua historicidade e sua constituição atual, buscando destrinchar os caminhos e meandros percorridos que levaram o arrastão ao patamar de grande mobilidade pública diante os seus processos de formação de conteúdo pautado nas oficinas de iniciação, assim como nos discursos de sua promoção no contexto de elaboração de suas práticas institucionais. Neste aspecto, são levantados os principais temas referentes ao modo pelo qual ao longo do tempo foram se instituindo os arranjos performativos dos enunciados postos, como já dito pelos discursos, mas também pelos objetos materiais no conjunto de suas visualidades.

No terceiro capítulo, buscou-se um aporte teórico que pudesse fundamentar a análise sobre a existência de relações de reciprocidades que formam processos de sociabilidades configurados a partir de um tipo de agrupamento cultural que, à primeira vista, não segue a filiação de parentesco e/ou vizinhança comuns às manifestações culturais produzidas, em geral, nos bairros periféricos de Belém, como maneira de

---

<sup>20</sup> Apesar do amplo debate que atualmente se institui sobre o significado de “cena cultural”, aqui ele faz alusão ao mosaico de manifestações, movimentos e demais ações culturais artísticas presentes no calendário oficial e no cotidiano cultural da cidade. Neste sentido, é possível percebê-la de diferentes formas, porém sua atuação pode ser visualizada obedecendo pelo menos três fatores principais: grupos que se beneficiam do fomento (financiamento) público através de leis de incentivo à cultura; ações individuais e coletivas que seguem o que se convencionou chamar de “cultura alternativa ou independente” e grupos que estão na fronteira entre os dois primeiros, realizando suas ações tanto por intermédio do beneficiamento público e de maneira “alternativa”. Neste contexto, desde o início da década de 1990, é possível identificar a formação de uma configuração ou um mosaico de grupos e artistas individuais que se projetaram em uma diversidade de linhas de atuação: artes plásticas, pintura, teatro, dança e música, tendo esta última alcançado, por diferentes fatores de ingerências internas e externas da política e da economia do estado, uma projeção maior em relação aos demais formas de expressão. Esta condição tem viabilizado a projeção de diferentes estilos musicais caracterizados, grosso modo, por “revitalizações” de ritmos que fizeram sucesso em décadas passadas como a guitarrada e o carimbó, bem como, pela incorporação do brega em seu mais novo movimento: o “tecnobrega”, além de novas formações de grupos produtores de música pop, regional, funk, rock, samba, soul, além da já consolidada “música popular paraense”, título confuso, mas que geralmente se utiliza para agrupar os chamados cantores “da terra”. Com isso, se estabeleceu um arranjo de movimentos culturais de diferentes segmentos que nos permite o uso da “cena” como metáfora dessa diversidade, sem que isso camufle as desigualdades de atuação entre estes grupos frente aos interesses em jogo em relação às demandas de governos, mídia e demais produtores culturais no contexto socioeconômico atual.



compreender o complexo sociocultural que une determinados indivíduos em momentos demarcados temporalmente em espaços cujos laços de afeto (que dão sentido ao lugar e a ação) são elaborados a partir de outros parâmetros que podem ser estabelecidos pelo movimento cultural dos Arrastões do Pavulagem. Para isso, os conceitos de patrimônio, ritual e performance dão os subsídios para a composição dos arranjos de análise sobre as condições de percepção em relação ao intangível do processo cultural em questão. Neste capítulo há também um exercício teórico sobre as possibilidades de afunilamento do olhar para as questões que envolvem os sentidos, o gosto e a estética que, no arrastão, são atualizados na vida ordinária de seu funcionamento. Por fim, discute-se a maneira pela qual a produção musical-sonora pode configurar um elemento de centralidade nos mecanismos de informação de um movimento cultural de rua.

O quarto capítulo dá continuidade às intenções do capítulo anteriores, porém, demonstrando os aspectos inerentes ao funcionamento da ação cultural estabelecida pelo IAPAV no que concerne às oficinas enquanto momento inicial de atuação e fidelização de públicos, bem como discute-se a maneira pela qual alguns dos núcleos formadores do arrastão se estruturaram em torno de objetos-brinquedos, no caso do Boi-Bumbá Malhadinho do bairro do Guamá e de objetos-rituais (com motivações que ultrapassam o ato de brincar), no caso dos mastros de São João que e sua mobilização feita pelos membros do grupo de carimbó Sancari do bairro da Pedreira. Pretende-se estabelecer as linhas de atuação destes núcleos, bem como compreender a maneira pela qual estas mobilizações podem ser instituinte dos vínculos entre os diferentes lugares da cidade, notadamente o seu centro e sua periferia. Ainda neste capítulo se discute algumas das principais questões referentes às tensões conflitivas como parâmetro para se atentar para o que está em jogo diante interesses divergentes no contexto cultural que envolve a produção anual do arrastão.

Visualiza-se e discute-se no quinto capítulo os objetos materiais enquanto parte constituinte significativa do processo de elaboração de visualidades, que demarcam estruturalmente os significados representativos de cada objeto como ponto de informação que subsidia ou é subsidiado pela intenção e pelo discurso posto para os temas dos cortejos-arrastões. Esta necessidade se vale de um exercício interpretativo cuja dimensão tenta explorar a produção de sentidos através dos efeitos visuais e simbólicos destes objetos que contextualizam os arrastões ao tempo em que fazem parte de um conjunto de

referências interpretadas individual e coletivamente expondo não só a ideia do conteúdo vernacular do evento festivo – o que sugere uma condição de unicidade – mas também a maneira de como o corpo passa a ser o elo da experiência em relação ao brinquedo e o cortejo.

## Capítulo I

### **O CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM: A REABILITAÇÃO ESTÉTICA E A (RE) APROPRIAÇÃO SIMBÓLICA DO LUGAR.**

*A uniformização do cenário, visível na modernização das ruas antigas, reserva aos objetos (mercadorias) os efeitos de cores e formas que os tornam atraentes. Trata-se de uma aparência caricata de apropriação e de reapropriação do espaço que o poder autoriza quando permite a realização de eventos nas ruas: carnaval, bailes, festivais folclóricos. Quanto à verdadeira apropriação, a da “manifestação” efetiva, é combatida pelas forças repressivas, que comandam o silêncio e o esquecimento (Lefebvre, 1999, p.29).*

Falar do centro histórico da cidade pressupõe a necessidade de se compreender o processo de urbanização em curso e os seus rebatimentos nas formas da vida cultural no espaço urbano e requer um esforço interpretativo das condições econômico-sociais e políticas da história do modo de produção vigente. Os contextos urbanos estão associados a um conjunto integrado e indissociável de mutuas influências do local e do global onde a esfera espacial adquire novas configurações inerentes às demandas de um lado, do modelo de desenvolvimento, e do outro, da maneira pela qual seus incrementos são absorvidos, refutados ou negociados pelas ingerências do movimento social local. O planejamento urbano recentemente assumiu a cultura como modalidade de investimentos (não para todas as áreas) o que também sugere a implementação de um conjunto de estratégias para a integração urbana na dinâmica global.

A crise econômica da década de 1970 possibilitou o surgimento de novas formas de acumulação com uma maior fluidez devido ao esgotamento do modelo de desenvolvimento fordista e às exigências impostas pelo avanço tecnológico que influenciou gradativamente nas novas formas de organização do trabalho e do processo produtivo. Tempo e espaço dissolvidos na informação adquirem importância estratégica na medida em que deixem de ser infortúnios para a nova escalada de investimentos. Neste sentido, o território é recolocado em foco não mais como palco de disputas por áreas de influência, mas como espaço dinâmico em que se processa uma multiplicidade de novas formas de interação entre o local e o global, no entanto, balizadas por um intenso processo de influências onde os territórios se tornam cada vez mais susceptíveis de assistirem às regulamentações impostas por parâmetros externos de gerenciamento sobre áreas funcionais que possam atender às novas demandas acionadas, entre outras, também sobre o capital simbólico dos lugares.

A reconfiguração sociocultural do lugar, no entanto, não se torna totalmente subtraída de suas condições históricas de espacialização e singularidades, porém tendem a transformar seus conteúdos devido ao avanço das técnicas urbanísticas e ideológicas que possibilitam novas formas de planejamento e gestão baseadas em um formato administrativo empresarial que, por meio da informação, dinamizam a fluidez econômica do espaço proporcionando uma desvinculação virtual de antigas centralidades urbanas hierarquicamente e historicamente constituídas nas esferas institucionais públicas e privadas. A este contexto, Santos (2005) nos explica que, no período atual, podemos perceber a configuração espacial a partir de uma tríade territorial que envolve o que ele chama de espaços hegemônicos, hegemonzados e aqueles passíveis de hegemonzação, onde no primeiro se define o espaço de mando (produção das ideias e das técnicas de seu emprego metodológico), no segundo o espaço do fazer (recepção e fixação das demandas do primeiro) e o terceiro como espaços que ainda não foram acionados, mas que estão sujeitos a isso, desde que passem a ser demandados pela produção, circulação e consumo de bens de valor econômico. Segundo esta acepção, os territórios, em todas as partes do mundo, estariam sempre em uma condição de *stand by* e, sendo assim, passíveis de serem chamados a entrar no sistema. Com isto, a produção do espaço é sempre uma condição de resultados da hegemonia, o que, nos lugares é um critério a ser relativizado exatamente pela maneira como estes respondem aos incrementos da técnica de produção territorial.

Para o caso da Amazônia, esta definição nos ajuda a perceber que sua atual diferenciação territorial interna é fruto do acionamento do capital produtivo urbano-industrial (vetor tecnológico) sobre espaços específicos desde o início da segunda metade do século XX e que, atualmente, possui um par de oposição baseado no capital natural (vetor ecológico) em uma intrincada rede de interesses e especulações sobre o potencial regional em relação aos recursos naturais ao quais, a partir dos anos 1980 somou-se o potencial patrimonial sobre saberes e conhecimentos oriundos dos conhecimentos das populações nativas sobre a região, desde então, promotora de debates sobre a biodiversidade e a sociodiversidade. Esta dinâmica territorial informa ainda sobre uma retomada de ações de incremento urbano de algumas cidades amazônicas, criadora de uma paisagem consorciada de elementos constitutivos da modernidade, mas também de elementos tradicionais, instituindo o que Trindade Junior (2010) define como urbanodiversidade. Nesta, seria então possível de se observar fenômenos da relação local-global instituído na paisagem urbana de várias cidades da região onde o hegemônico se faz presente por meio de espaços hegemonzados (já que se trata de uma periferia do

capitalismo segundo Berta Becker), mas também por aqueles espaços passíveis de hegemonização, ou seja, aqueles onde prevalecem formas tradicionais de relações socioespaciais. Estes últimos, atualmente passam a configurar como indutores da diferenciação urbana, invertendo a lógica do incremento técnico como critério diferenciador, ou seja, diante dos aspectos de singularidade (que diferem dos de particularidade, este mais associado a uma espacialização produtiva), a contextualização do espaço se dá por referência às cotidianidades históricas, fruto de enraizamentos populacionais, em uma cidade como Belém do Pará, isto pode ser observado ao transitar por seus bairros. Assim a cidade amazônica surge no limiar do século XXI como um laboratório de observação do movimento da modernidade em contextos diferenciados.

No plano do desenvolvimento transversal da economia, as dinâmicas regionais e locais inserem-se numa rede de circulação de bens e produtos que tendem a desterritorializar antigas funções urbanas ao tempo em que territorializam outras. O urbano, enquanto um conjunto de processos sociais que se dá no espaço (Harvey, 1996), rearticula suas externalidades de acordo com o potencial interno disponível ou cria novas possibilidades que articulem uma maior integração espacial no cenário econômico mundial. Assim, a gestão urbana tende a seguir em direção ao que David Harvey denomina de “empresariamento” cuja característica central é a noção da parceria público-privada hoje importante política de gestão pública:

Particularmente nos últimos anos, parece ter surgido um consenso geral em todo o mundo capitalista avançado de que benefícios positivos tem que ser obtidos por cidades que assumem um comportamento empresarial em relação ao desenvolvimento econômico (HARVEY, 1996, p. 49).

Com isso, uma mudança de paradigma na administração urbana está em fase de consolidação. Pautando-se nos princípios gerenciais relacionados à produtividade e ao investimento com ênfase na eficiência, na competitividade e na rentabilidade, os governos locais articulam novas ações que possam viabilizar empreendimentos que se enquadrem no movimento atual de revalorização funcional dos espaços, no caso das cidades, aquelas que possuem potencialidades de exploração sobre os chamados bens patrimoniais como uma das possibilidades de dinamização econômica e investimento produtivo sobre o plano das singularidades locais.

É interessante notar que durante o período de predomínio do fordismo como principal modelo de desenvolvimento econômico do mundo industrial, o planejamento urbano se caracterizava por um formato centralizado administrativo cuja finalidade seguia o modelo do Estado de Bem-Estar Social com uma maior preocupação com os aspectos

básicos dos problemas urbanos. A administração pública detinha todas as fases do processo de financiamento, promoção, estruturação e concepção do espaço urbano, bem como a regulação financeira dos fluxos de entrada e saída de capitais. Na atualidade, o planejamento estratégico por projetos se caracteriza por intervenções pontuais no espaço, abrindo uma maior flexibilização institucional subordinada aos novos circuitos do capitalismo globalizado (Sanchez, 2005).

Os Grandes Projetos de Desenvolvimento Urbano – GPDU, inserem-se nesse contexto estratégico de administração pública, diante disso, o empresariamento surge como uma nova concepção de pensar a cidade a partir de suas potencialidades. Segundo Sánchez (2005), esse empreendimento carrega um conjunto homogêneo de orientações e iniciativas que se dão no global como as que se seguem:

- Formação de parcerias entre o setor público e a iniciativa privada;
- Implementação de novos instrumentos e instituições voltadas para o governo urbano;
- Desregulamentação e/ou flexibilização do aparato legal da cidade;
- Redução da escala de intervenção/gestão urbana, através de projetos de grande impacto no espaço construído das cidades (Sánchez et al., 2005, p.3).

A formalização dessas ações e iniciativas está diretamente relacionadas à maneira pela qual o espaço urbano passa a estar condicionado por fatores externos que refuncionalizam os intercâmbios financeiros que tendem a modificar a paisagem urbana e junto com ela as sociabilidades inerentes às práticas vernaculares de uso, experiência e orientação espacial. Assim, partes da cidade passam a ser remodeladas não só pelo arranjo de novos objetos que substituem os antigos, ou por aqueles que são refuncionalizados, mas também pelo conteúdo espacial que tende a seguir a lógica pela qual a informação projetada sobre estes novos objetos passa a ser instituída gerando comportamentos e valores sociais inerentes à função pela qual o objeto (equipamento urbano) está sendo acionado.

Os projetos urbanos estratégicos diferenciam-se também por uma maior amplitude de ações que justificam os seus posicionamentos. Nesse sentido, entram em cena outros domínios de atuação baseados no incremento e no ordenamento das práticas culturais realizadas por novos agentes sociais que são chamados para complementar uma proposta de projeto urbano que notabilize o local a partir de suas peculiaridades culturais. Esse empreendimento se enquadra em um movimento relacionado ao aumento das possibilidades reais de investimento e atração de capitais proporcionando uma maior inserção da cidade ao modelo de gestão de grandes cidades globais, e ao mesmo tempo, induz uma proposta de simulação identitária visível no aparato das formas arquitetônicas,

mas também pela natureza dos discursos produzidos da realidade que se tenta criar (que normalmente tende a fincar terreno apenas no plano imagético). Essa disposição justifica uma concepção ideológica que visa criar um consenso de que a valorização da cultura local está inserida no hall de melhorias urbanas do modelo empresarial de administração pública. É desta forma que as diversas determinações pró-desenvolvimento adequadas à dinâmica econômica global segundo, Sánchez (2005), indicam funções para a administração urbana que regula as condições de produção em três planos: prático estratégico; logístico e ideológico. Além disso, a autora aponta as tendências mundiais que convergem no programa urbanístico dos projetos:

- Combinação de investimentos públicos e privados para a construção de novos equipamentos culturais e de serviços;
- Ampliação do número de empreendimentos com fins habitacionais próximas aos centros financeiros e comerciais;
- Criação de áreas públicas junto ao mar.
- Medição dos êxitos;
- Receita com o turismo;
- Índice de emprego;
- Melhoramento da qualidade de vida;
- Elevação da autoestima dos habitantes (SÁNCHEZ et al., 2005, p.14)

Vislumbra-se assim, um modelo de planejamento estratégico urbano onde, “o poder de organização do espaço provém de todo um complexo de forças mobilizadas por diversos agentes sociais” (HARVEY, 1996, p. 56), que possibilitam uma maior densidade de empreendimentos aplicados muito mais à economia local do que ao conjunto do território das cidades. Dentre as diferentes estratégias de administração urbana que se inserem nessa nova configuração espacial Harvey chama a atenção para “a competição no quadro da divisão internacional do trabalho significa a exploração de vantagens específicas para a produção de bens e de serviços e o aumento da situação de competitividade à partir da divisão espacial do consumo” (1996, p. 61).

Nesta linha, Fernandes (2001) acrescenta:

Diante do recolhimento da escala nacional, o poder local se reconstitui, no sentido de construir um sistema regulatório que guie as práticas da vida cotidiana, através do qual se diferencie de outras localidades com as quais disputas a “hospedagem” de novos investimentos externos. Intensificam-se as diferenciações entre as localidades, o que acentua a fragmentação territorial e regulatória no interior de uma mesma nação (...) essa busca frenética por diferenciações ao mesmo tempo mina a solidariedade nacional e do trabalho, exacerba a fragmentação da sociedade, do mercado de trabalho e do território e lança a localidade num sistema globalizado de acumulação, sobre o qual exerce comando absolutamente inexpressivo (Fernandes, 2001, p. 33-34).

Assim, as contradições inerentes ao empresariamento urbano estão associadas a um movimento maior de reestruturação do modo de produção dominante, em que pese suas novas e múltiplas diretrizes, apoiadas no avanço tecnológico que proporciona uma maior flexibilização/fluidez econômica e orienta os modelos de planejamento urbanos em uma nova concepção administrativa orientada para o mercado. As críticas a esse modelo ponderam o processo desconcentrador do poder, porém, chamam a atenção para os motivos e os interesses que estão por trás desse processo, haja vista a ênfase econômica em detrimento dos reais anseios sociais das populações locais.

Estes empreendimentos, como nos lembra Sánchez (2005) e Lopes (2000), em geral são demarcados por ações de embelezamentos dos centros históricos das grandes cidades o que tem suscitado alterações substanciais no contexto urbanístico e cultural destes centros. Com isso, tem sido comum a retomada dos debates sobre temas que envolvem os rebatimentos dessas reformas e sobre as recentes posturas dos traçados de arquitetos e urbanistas de metrópoles dos países periféricos e conseqüentemente a maneira pela qual alguns destes lugares buscaram superar seus atrasos (relativo ao desenvolvimento técnico) se inserindo nos modelos e diretrizes urbanísticas para os centros históricos copiados de alguns países europeus e da América do Norte principalmente<sup>21</sup>.

No entanto, estes rebatimentos são caracterizados por processos de absorções e negações que fazem atualmente dos lugares um laboratório ou um estratagema de ações que dão suporte para se pensar o uso do espaço público por ações intervencionistas gentrificadoras, e de espetacularização destes espaços (LOPES, 2000 e GARCIA, 2008), mas também pela forma com que estes são apropriados por grupos artístico-culturais podendo-se ter uma leitura a partir de um duplo viés, porém, que podem estar inter-relacionados: os que ora colaboram com a condição do empreendimento aqui destacado, e os que ora influenciam na produção de um outro sentido, um contra-uso da cidade (LEITE, 2002) geradores de comportamentos que podem estar desatrelados da lógica estabelecida pelas intenções das políticas públicas de intervenção arquitetônica e patrimonial.

---

<sup>21</sup> Ver por exemplo os trabalhos de CASTRO, Fábio Fonseca de. *A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade*. Belém, Edições do Autor, 2010. (252p.). e BOLLE, Willi. Belém, porta de entrada da Amazônia. In: Edna Castro (org). *Cidades na floresta*. São Paulo: Annablume, 2008 (p. 99-147). Entre outros.



O recente renascimento dos centros históricos como espaços de investimentos, tem possibilitado a (re)construção de arranjos teóricos que ora qualificam empreendimentos modernizantes reconfiguradores e refuncionalizadores de áreas até então degradadas e abandonadas durante os períodos de declínio econômico ou de expansão urbana, ora os desqualificam pela acusação de supostamente configurar mais uma manobra do capital globalizado que estaria ramificando suas ações em novas fronteiras, neste caso, os espaços urbanos centrais quando transformados em ambientes funcionais de trocas de bens culturais fruto do arrendamento feito sobre a dimensão simbólica destes lugares.

Nestes termos, tem-se a revitalização de centros históricos como emblema de um novo procedimento urbano-intervencionista que segundo Queirós (2005) acontece a partir da convergência entre economia, cultura e política em um processo de reelaboração das estratégias de promoção de novos espaços culturais definidas a partir principalmente dos processos de gentrificação e consumo cultural. Desta forma, os elementos urbanísticos e culturais dispostos neste espaço são midiaticizados em torno da noção de patrimônio (arquitetônico e cultural) o qual, segundo Cavalcanti e Gonçalves (2010), nos últimos vinte anos teve seu sentido fragmentado e ao mesmo tempo expandido ultrapassando os vínculos atrelados a ideia de nação e identidade nacional aportando mais recentemente na noção de *referência* e *bem* cultural emanado pelos diversos segmentos socioculturais e grupos étnicos (CAVALCANTI e GONÇALVES, 2010), bem como por instituições oficiais de promoção, fomento e proteção do patrimônio. De forma complementar, Appadurai (2004) chama a atenção para alguns dos processos que estão sendo acionados como condição de aprimoramento de um imaginário social construído “sobre reposições”:

O passado deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória. Tornou-se um armazém sincrônico de enredos culturais, uma espécie de central de *casting* temporal a que recorrer apropriadamente, conforme o filme a realizar, a peça a encenar, os reféns a salvar” (APPADURAI, 2004, p. 47).

Na medida em que estas discussões avançam, novas questões vão surgindo em razão da complexidade em se mensurar até que ponto estes empreendimentos estratégicos realmente garantem apenas uma remodelação espacial com base na funcionalidade dos emblemas e ícones locais, ou se há vaga para uma leitura outra que valorize a criatividade e o peculiar além da interferência na dinâmica do desenvolvimento urbano elaborado principalmente para as áreas centrais mantendo a possibilidade de se pensar o uso qualificado do lugar em termos de sociabilidade e construção de sentidos.

Para ilustrar a questão traçarei uma breve análise entre algumas das iniciativas correntes no centro antigo de Belém alinhadas ao processo de desenvolvimento e expansão dos eixos econômicos dinamizados pelo incremento do turismo e atrelada às políticas de patrimônio as quais movimentam novas ações em direção à projetos de preservação e reabilitação de áreas urbanas e seus equipamentos culturais e sua interface com o uso da cultura, neste sentido transformada em recurso (YÚDICE, 2004) e ponto de partida da reabilitação destas áreas.

Em Belém do Pará, um dos casos emblemáticos é a restauração de uma de suas praças localizada em um dos bairros da área antiga da cidade que em outra época serviu de morada para operários das pequenas e médias fábricas que ali existiam: a Praça Waldemar Henrique<sup>22</sup> (antiga Praça Kennedy) no bairro do Reduto. Seu incremento se deve às iniciativas de reabilitação e uso desta praça que passou a ser destinada às práticas culturais da cidade. Sua forma arquitetônica foi pensada estrategicamente durante o mandato do arquiteto Edmilson Rodrigues, à época pertencente ao Partido dos Trabalhadores (1997-2005), através da escolha de objetos representativos da cultura local como estátuas alusivas aos mitos e lendas amazônicas e a instalação de palcos: um edificado em formato de cuia (como representação regionalista) e outro de um piano (homenagem ao maestro Waldemar Henrique) que servem para as apresentações de grupos folclóricos e demais grupos artísticos locais. Nos últimos anos, este espaço passou a sediar o Festival Nacional de Folclore (FENACFOL) que reúne grupos folclóricos locais, nacionais e internacionais.

O processo de criação desta praça também se deu em função de uma contestação generalizada por determinados grupos de ativistas culturais e grupos políticos. Era uma praça que possuía uma arquitetura alusiva ao período militar, austera com pouquíssima vegetação e com pouca utilidade para a cidade, não possuía quase nenhum equipamento. Então, segundo um de seus idealizadores:

Surgiu a ideia de que fosse uma praça, que fosse um espaço que atendesse aos folguedos populares, a nossa cultura folclórica, então ela já foi pensada como sendo uma praça que homenageasse a música, especialmente ao maestro Waldemar Henrique, mas que fosse uma praça também que os equipamentos dela propiciasse que a gente tivesse um espaço digno, melhor, principalmente para as nossas atividades juninas (Valmir Santos, ex-assessor da Fundação Cultural de Belém – FUMBEL entre os anos 1997 e 2005).

---

<sup>22</sup> Maestro pianista, escritor e compositor falecido em 1995. Além da Praça que leva seu nome, há também um teatro na praça da República que o homenageia.

Longe de querer “desmontar uma separação geográfica como estigma social e cultural: a divisão entre o centro e a periferia” (CHAUI, 1992. p. 16), já que, quase todos os grupos culturais que fazem o uso desta praça são oriundos das áreas afastadas do centro, este espaço, entre os anos de 2004 a 2009 passou a concentrar uma intensa atividade destinada às apresentações artísticas de grupos de música e dança principalmente no mês de junho constituindo-se em uma forma espacial que tem sua função afirmada no período junino, momento em que a praça sai de seu estado de hibernação em razão das apresentações de grupos folclóricos e seus respectivos públicos. Durante um mês formavam-se territorialidades neste espaço, através da delimitação de fronteiras simbólicas entre os diversos grupos que a usavam diariamente. Assim, grupos de boi-bumbá e seu respectivo público os quais se apresentam na cuia acústica dificilmente se misturam aos grupos de quadrilhas (que também não se misturam com os de boi-bumbá) que se apresentam no piano-palco e vice-versa, as disposições espaciais desses equipamentos na praça fortaleciam as territorialidades.

A criação de um novo espaço de circulação cultural na cidade – o centro, espaço diferenciado dado a sua especificidade – se apresenta como um tipo de ordenamento que se traduz na tentativa de afirmação da identidade cultural através das formas espaciais, mas que esta não se concretiza no conteúdo das relações sociais cotidianas neste espaço. Este conteúdo é importado principalmente dos bairros periféricos, sedes destas manifestações, de forma fragmentada e esporádica. É durante o mês de junho que a praça tem uma efervescência em eventos marcados por concursos e apresentações de grupos dos mais diferentes segmentos. Há uma contradição entre espaço que se concebe e espaço que se vive, pois segundo o discurso do poder público da época, a concepção dessa praça tinha por objetivo fomentar e dar sustentabilidade à cultura popular e à identidade regional conforme se observa nos relatos de Valmir Santos então assessor de Fundação Cultural de Belém à época. Contudo, verifica-se que, na verdade, tal propósito se restringe ao arranjo de um novo sistema de objetos organizados com essa intencionalidade que se materializa na simulação de uma paisagem regionalista, tais mudanças dão enfoque à materialidade, ao suporte físico do espaço, pois no que se refere ao sistema de ações, as práticas espaciais cotidianas ao conteúdo do espaço vivido, este discurso é negado.

A partir do momento em que os grupos, como os de boi-bumbá são condicionados a se apresentar<sup>23</sup> na Praça Waldemar Henrique – no centro antigo da cidade – todo o

---

<sup>23</sup> A FUMBEL exige que os grupos que recebem a subvenção se apresentem pelo menos uma vez nos locais que o órgão especifica.

sistema de valores e o contexto simbólico de referência e subjetivação são postos de lado não havendo uma preocupação com o seu conteúdo artístico-cultural, a começar pelo disciplinamento temporal<sup>24</sup> a que cada grupo é submetido, fazendo com que se esvaia toda a essência da brincadeira, na medida em que, é tolhida em sua performance e no tempo de apresentação da comédia ou do enredo, perfazendo assim, apenas uma apresentação de música e dança, ou seja, a manifestação cultural passa a ser padronizada subordinada ao tempo do espetáculo, aquele que atende aos aspectos formais de apresentação com delimitação de tempo e espaço.

Este mesmo tipo de arranjo pode ser observado em outros equipamentos urbanos distribuídos ao longo da orla do CHB, espaço privilegiado que, como se vê a partir dos incrementos realizados nos últimos anos, se institui como ambiente propício para uma tomada de postura coadunada com os reordenamentos urbanos que desde o final da década de 1980 tem acontecido em algumas cidades de parte da Europa e América do Norte em relação aos novos projetos de desenvolvimento de centros históricos, notadamente localizado nas orlas das grandes cidades (QUEIRÓS, 2005).

Um deles, batizado de Estação das Docas, fundado em 2000, é um complexo turístico e gastronômico edificado aproveitando-se as bases de um dos antigos armazéns de ferro do porto da capital paraense. O espaço reúne um grande número de bares, restaurante, lanchonetes, revistaria, lojas diversas, além de uma vasta programação de apresentações de artistas locais de teatro e música principalmente. Em períodos de maior movimentação turística na cidade, vários grupos regionais são convidados a se apresentar em troca de cachês, dentre eles grupos de boi-bumbá, parafolclóricos e de carimbó. Há ainda uma embarcação ornamentada com motivos regionalistas que ao longo do dia promove passeios (pagos é claro) pela orla da cidade ao som de um grupo de música e dança local. Este empreendimento integra um conjunto articulado de políticas públicas que desde os anos 2000 vem pautando um novo tipo de arranjo e incremento do CHB a partir de um sistema de parcerias entre o setor público e privado, similar – guardada as devidas proporções – às políticas intervencionistas que marcaram a ocupação da Amazônia pelo capital industrial a partir da década de 1960, ou seja, o estado elabora todo o planejamento, cria a infraestrutura, institui as subvenções fiscais e por fim repassa ao setor privado a gestão, neste caso, dos equipamentos urbanos que passam a ser gerenciados por empresas cuja natureza está inscrita em um modelo de Organização

---

<sup>24</sup> A comédia da morte e ressurreição do boi dura em média duas horas, e o tempo dado pela FUMBEL para as apresentações é de trinta minutos.

Social (OS)<sup>25</sup> que neste caso, além da Estação das Docas, também estão incluídos neste empreendimento o Mangal das Garças<sup>26</sup> e o Hangar Centro de Convenções da Amazônia<sup>27</sup>.

Caminhando em direção ao bairro da Cidade Velha, ainda na orla, observam-se outros espaços (entre os bares e casas de shows: Mormaço, Açai Biruta, Palafita Boteco das Onze; e entre os logradouros públicos: Pier das Onze Janelas, Praça do Carmo e Portal da Amazônia) que possuem nas suas respectivas programações apresentações de grupos de música e dança regionais como os de carimbó. Nota-se que a utilização de tais grupos nestes espaços atende ao caráter eminentemente performático em torno de um discurso e de uma imagem forjada sobre o que atualmente se convencionou chamar de cena cultural, através da reelaboração de conteúdos atrativos que privilegiem o que está em voga nos circuitos *ethno-cult* da cidade, mas que também segue as tendências de uma restauração do regionalismo musical advindos de outras paragens nacionais e internacionais. Assim, é comum estes grupos estarem entre outros de rock, reggae e samba-soul principalmente. Nos logradouros públicos, as intervenções de artistas e manifestações de rua atuam, em geral, fazendo alusão aos aspectos estéticos patrimoniais e/ou memoriais destes espaços. É na Praça do Carmo onde há a convergência de várias destas práticas, assim como, instalações e performances artísticas (música, dança, fotografia, etc.), blocos carnavalescos, entre outros.

Um outro circuito cultural é promovido por bares e casas de show, os quais, mesmo estando na mesma área (Cidade Velha), estão, espacial e simbolicamente segregados e do circuito anteriormente apresentado. Localizam-se nas áreas portuárias onde a melhoria infraestrutural não chegou, os estabelecimentos comerciais de lazer estão sobre palafitas ou ruas de chão batido e esburacados e constantemente enlameados. As

---

<sup>25</sup> A *organização social* é uma qualificação, um título, que a Administração outorga a uma entidade privada, sem fins lucrativos, para que ela possa receber determinados benefícios do Poder Público (dotações orçamentárias, isenções fiscais etc.), para a realização de seus fins, que devem ser necessariamente de interesse da comunidade.

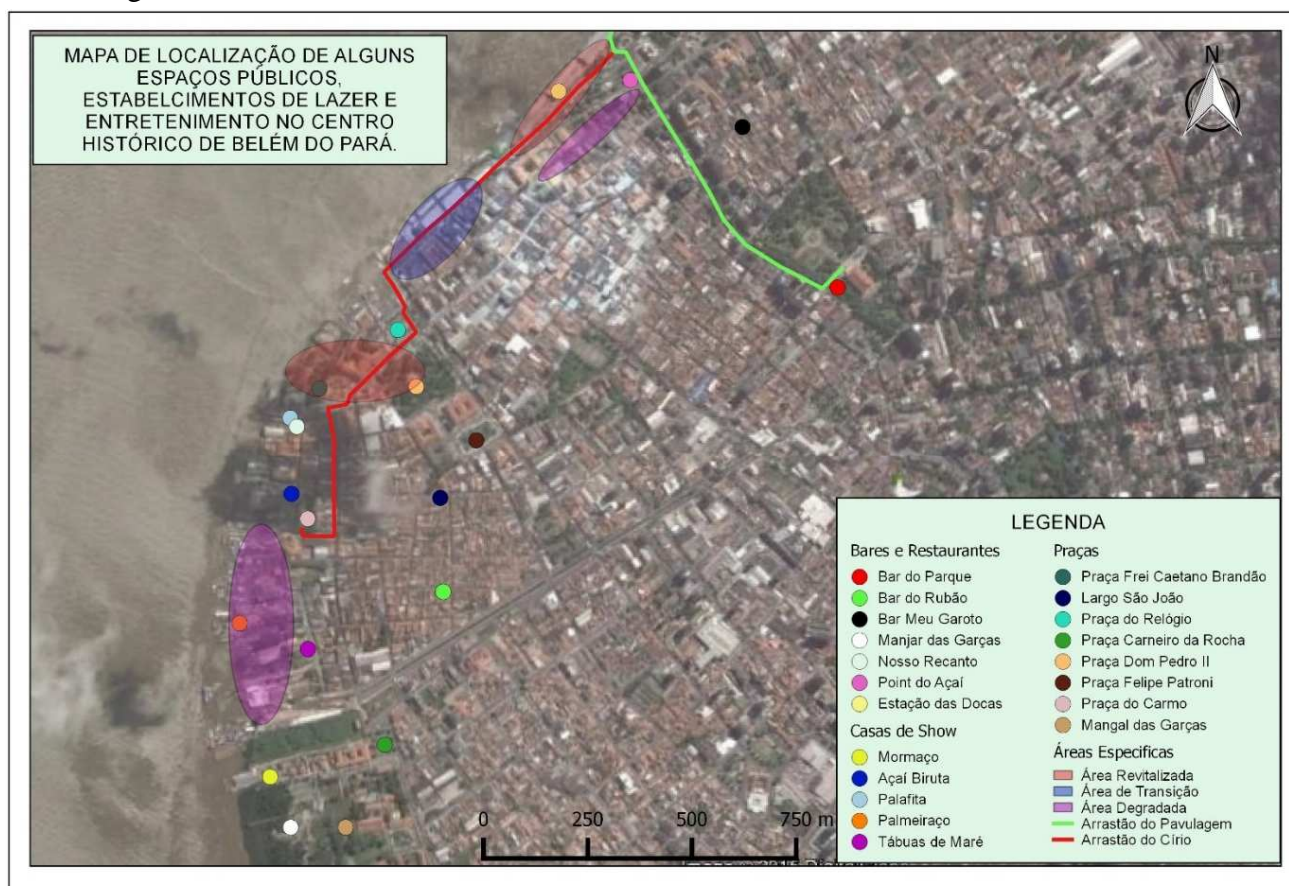
(extraído de <http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/revistaspge/revista5/5rev6.htm>)

<sup>26</sup> Parque ambiental e zoológico aberto. Borboletário, Farol de Belém, Museu da Navegação e Viveiro das Aningas são alguns dos espaços que compõem o complexo ecológico, resultado da revitalização de uma área de 40.000 m<sup>2</sup>, no entorno do Arsenal da Marinha. O Mangal possui, ainda, laboratório científico que obteve resultados inéditos de reprodução em cativeiro. Guarás, Colhereiros, Beija-flores e Cisnes Negros são algumas das aves que já tiveram sucesso reprodutivo após o trabalho de manejo da equipe técnica do parque (Fonte: Site oficial do Governo do Estado do Pará).

<sup>27</sup> Considerado o centro de convenções mais moderno do país. Possui área total de 63 mil m<sup>2</sup> e 24 mil m<sup>2</sup> de área construída, nos quais estão localizados dois hangares preparados para receber eventos de nível internacional (Fonte: Site oficial do Governo do Estado do Pará).

festas são realizadas com o uso de grandes aparelhagens<sup>28</sup> de som e/ou bandas musicais que, em geral, são especializadas na execução de ritmos como o Brega, o Tecnobrega e nos chamados “ritmos da saudade<sup>29</sup>”. São frequentadas, em sua maior parte, por trabalhadores das estivas, moradores das palafitas, mas também por pessoas advindas de bairros próximos, ou mesmo de outras partes da cidade, dependendo da banda ou da aparelhagem que irá se apresentar. A apropriação deste espaço pode (com a devida licença interpretativa) ser atribuída aquilo que Trótski chamou de *cultura proletária*, neste caso, com uma revolução bem sucedida, já que a música brega no Pará passou a sintetizar uma performance identitária estabelecida nos principais meios de produção discursiva cuja principal energia está centralizada na conjunção entre este gênero musical, o corpo que dança e a estética que cria<sup>30</sup>.

Figura 1:



<sup>28</sup> Equipamentos com grande potência sonora com componentes diversos de pirotecnia: telões de led, jogo de luz, raios lasers, letreiros luminosos, etc.

<sup>29</sup> Ritmos que fizeram grande sucesso nas décadas de 1960, 1970 e 1980 e que são reproduzidos por bandas e aparelhagens nos chamados “bailes da saudade” em Belém.

<sup>30</sup> Cabe ressaltar que este gênero, atualmente não está restrito às áreas periféricas e/ou degradadas da cidade, por conta de uma recente explosão do ritmo no cenário nacional, este passou a fazer parte dos repertórios de bandas musicais de importantes casas de shows e bares das áreas nobres da cidade.

Figura 2:



O consumo destes lugares cada vez mais, nos parece, se desenvolve a partir de dois fatores convergentes: a reabilitação de algumas de áreas do CHB até então tidas como abandonadas e violentas; e sua valorização patrimonial espelhada pelos novos equipamentos públicos e privados que dinamizam o lugar através do consumo não apenas de seus bens, mas também da imagem que se produz sobre um modelo (ou tipo) de consumo relacionado à uma experiência estética acionada sobre o contexto cultural que o espaço propõe e promove. Neste aspecto, é sugestiva as afirmações de Leite (2008) quando alerta da dificuldade no atual momento de marketing urbano em se “operar distinções que possam explicar o caráter fragmentário do espaço urbano – e ainda assim – a permanência de uma vida pública” (Leite, 2008, p. 35), no instante em que se confunde a natureza prática das manifestações culturais no CHB que podem ser absorvidas pela dinamização de um suposto exercício de cidadania cultural (relacionado à mobilização pessoal em torno das referências patrimoniais), mas também como parte intencionalmente integrada a um reforço de revigoramento do consumo destes espaços.

A revitalização do Centro Histórico de Belém está relacionada a um reordenamento de lugares que passam a obedecer uma ordem concorrencial entre cidades no que diz respeito à sua promoção. Desta forma, este espaço é demarcado por uma função pré-concebida pelo planejamento, incentivando o processo exploratório junto aos recursos culturais com potencial de usufruto comercial. A paisagem regional é supervalorizada em uma imagem hiper-real (BAUDRILLARD, 1991) necessitando de um suporte que possa lhe dar sustentação econômica. Dessa maneira, algumas das manifestações culturais<sup>31</sup> são acionadas como suporte a estas intencionalidades, desde que adequadas a um ordenamento simbolicamente demarcado pelo tempo do espetáculo que a limita no seu contexto seguindo os roteiros pré-estabelecidos.

Esta forma de produção e apropriação dos lugares, como já dito, está relacionada a uma nova condição de gestão e planejamento que orienta tanto a produção de sentido como a produção do espaço (SANCHEZ, 2005). Esta funcionalidade decorre, segundo esta acepção, do atual momento de reestruturação do sistema econômico mundial, que possui uma de suas diretrizes colocadas sobre os grandes projetos de desenvolvimento regional e o planejamento estratégico dos lugares, referendado como um instrumento de modernização socioespacial e subordinado aos novos circuitos da economia. Assim, as cidades que aderem a este roteiro, devem necessariamente investir na sua capacidade produtiva, em que o empresariamento dos lugares assume uma nova forma de ver, pensar e administrar algumas áreas urbanas, precipuamente por meio de uma seletividade de investimentos que pode tornar o local atraente aos investimentos e torná-lo competitivo. Esse aspecto pode ser concebido como uma espécie de “guerra dos lugares” (SANCHEZ, 2005) que atualmente dinamizam a economia entre algumas grandes cidades brasileiras de forma concorrencial.

Buttimer (1985) já visualizava este redirecionamento dos lugares, porém, apontando as principais fragilidades desse tipo de planejamento. A autora chama a atenção para o olhar externo do planejador e sua dificuldade em perceber o contexto no qual são desenvolvidas as relações sociais inerente aos lugares. Desta maneira, para o olhar externo o ajustamento do lugar precisa ser quantificável em números que sejam capazes de demonstrar o que pode ser explorado como recurso, qual seja natural e/ou cultural. Ainda nesta linha de pensamento, Relph *apud* Holzer (2003) analisa tal concepção através de duas classes de percepção dialética na relação homem-meio: o

---

<sup>31</sup> Como os grupos de carimbó, boi-bumbá, cordões de pássaros, etc.



*insider*, observador interno ao lugar e o *outsider*, observador externo ao lugar. O significado da paisagem está justamente na apreensão do conteúdo do lugar que lhe dá forma e, também, que lhe atribui movimento.

Harvey (apud SANCHEZ, 2004) levanta vários questionamentos aos efeitos do que chama de “domesticação do espaço”, e discute sobre a real possibilidade deste modelo de projeto ser um efetivo instrumento favorável às demandas sociais contemporâneas, questionando:

Quais são os reais impactos dessas iniciativas que interferem diretamente no cotidiano das cidades (e dos lugares), tendo em vista o elevado grau de comprometimento político e financeiro do poder público com estes projetos lado a lado à escassez de instrumentos efetivos de avaliação dos mesmos? Trata-se nesse caso, de avaliar até que ponto eles se apresentam, de fato, como elementos importantes na produção de uma cultura urbanística democrática, justa e plural (HARVEY apud SANCHÉZ, 2005, p. 54).

Há que se considerar, seguindo este pensamento, que as experiências locais transformam os espaços em lugares. Holzer (2003), por exemplo, levanta uma questão relativa ao lugar enquanto experiência vivida nos contextos em que se absorvem produtos e serviços de estruturas desenraizadas de seu contexto local. Segundo este autor, as formas universalizadas de algumas empresas transnacionais possuem uma tendência única em qualquer parte do globo, sendo concebidas a partir de uma centralidade comum de onde se exporta um modo (e não um meio) de vida. Assim, as atitudes referentes a estes lugares impõem questionamentos como, por exemplo, considerar esses lugares como não-lugares, pois sua vivência é transitória e marcada por uma experiência externa importada para o local. Esta discussão circula entre os teóricos do lugar na questão de se avaliar se as pessoas de uma forma geral experienciam realmente ou o consideram artificial.

Para esta situação, Holzer (2003) introduz o debate em torno das acepções de *atitudes autênticas* e *atitudes inautênticas*. A primeira faz alusão ao modo como os indivíduos agiriam conscientemente em relação ao teor ideológico das formas. A segunda, por sua vez, se refere à visão alienada do lugar, o que Eyles (1989) chamou de *deslugar*. São estes lugares que atualmente estão em toda parte e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum.

Mello (2001) aponta os lugares *míticos* e *concebidos* que independem da vivência no lugar. O primeiro tem relação com os lugares imaginados como paraísos vivenciados pelo desejo; e o segundo como local com maior proximidade, visto por intermédio da propaganda midiática e das empresas que o conheceram preliminarmente.

Pode-se analisar tal quadro levando-se em conta todo o movimento que vem sendo feito desde meados da década de 1990 pelo Governo do Estado do Pará que, seguindo esta tendência, vem se esmerando nos processos de revitalização e refuncionalização do CHB com fins turísticos. É assim que este espaço tem se transformado de uma área relegada ao abandono (desde o fim do chamado ciclo econômico da borracha) para um dos polos definidos pela PARATUR<sup>32</sup> para fomento e financiamento do turismo nacional e internacional. A demanda por áreas de investimento turístico dentro do estado faz parte de um roteiro estratégico de incremento e inovação tecnológica, pautada no movimento feito por grandes cidades do que Santos (2002) chamou de transição de espaços *opacos* para espaços *luminosos*. Esta estratégia, segundo se divulga, condicionaria os lugares a embarcar em uma possível conquista de melhoria econômica para as populações locais, bem como a possibilidade de incremento urbano e, conseqüentemente, a melhoria da qualidade de vida das populações do entorno.

Neste contexto, diante o atual processo de mundialização de referenciais técnicos que tendem a ser invasores dos territórios e suas culturas ora subordinando-as, ora resignificando-as para fins lucrativos, a questão da identidade se torna uma poderosa ferramenta de atuação sobre a condição local devido, dentre outros fatores, à importância que os espaços passam a ter na era global já que, os fluxos e intercâmbios onde as intervenções se articulam não necessariamente atende as demandas totais dos territórios. As manifestações culturais constituem uma das motivações que incrementam as identidades e abrem espaço para um amplo debate em torno da compreensão da relação global-local. Aquilo que poderia se tornar uma sentença de morte para as manifestações artísticas de uma forma geral é, na realidade, a condição de sobrevivência do lugar. Diferente do que apregoa o discurso de revitalização produzido por uma classe de empreendedores e administradores culturais:

O setor das artes e da cultura alega que pode resolver os problemas [...] melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deteriorização urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade, e talvez até tirar algum lucro (YÚDICE, 2004, p. 29).

Do outro lado, os artistas estariam sendo levados a gerenciar o social. Esta situação transcende o aspecto *inside* das manifestações artísticas para uma complexa teia produtiva de bens culturais, seguindo os parâmetros da produção em grande escala, de distribuição (ou circulação) e de consumo.

---

<sup>32</sup> Companhia Paraense de Turismo extinta em 2015.

Contudo, é mister ressaltar a dinâmica propositiva de um tipo de organização e ordenamento urbano que estão na base da constituição de um projeto de cidade em que a “filtragem social” (LOPES, 2000) subjaz a condição de funcionamento dos empreendimentos. Esta condição sinaliza para uma especificidade do uso do espaço urbano transformado então, pela viabilização do consumo cultural legitimado pelas inscrições urbanísticas caracterizadas por uma estética distinta.

(...) A estética associada ao processo de gentrificação ilustra bem a dimensão classista do fenômeno, tanto na reapropriação do passado, através da recuperação de uma certa arquitetura (essencial para afastar qualquer afinidade com origens mais modestas e impor uma legitimação histórica, suportada pela conquista simbólica do tempo), como na estilização do cotidiano, patente no tipo de saídas culturais e nos objetos ostentados (distanciados face ao seu caráter utilitário e com um forte valor de signo) metamorfoseados em fetiches ou marcadores simbólicos (LOPES, 2000, p. 78).

Nessa linha de pensamento, chama a atenção a maneira de legitimação do lugar que possui características próprias demarcadas por um processo gentrificador baseado na estetização e no mercado o que indicaria um deslocamento significativo no contexto das lutas sociais urbanas “do domínio da produção para as esferas da cultura, da estética e do consumo” (LOPES, 2000, p. 79).

Neste cenário, a cultura passa então a figurar como um dos cânones de sustentação estratégica da formação dos lugares legitimada em um primeiro momento pelas demandas de reordenamento urbano e turístico que a ela confere um aporte fundamental na elaboração e construção dos significados representativos da peculiaridade local, mas também como forma de promoção das atividades econômicas que passam a usufruir desta mediação. Com isso, segundo Yúdice (2000), esta legitimação é possibilitada por uma racionalidade de um novo tipo estruturada pelos novos critérios de gerenciamento e investimento em cultura, na medida em que seus resultados correspondem a formação de uma nova conjuntura social que passa a se consolidar em torno dos artifícios da diversidade, esta, emblema de uma sociedade disciplinadamente organizada pelos critérios de consumo.

Os impactos destas transformações nos lugares são percebidos de diferentes maneiras, trazendo à tona um conflito simbólico entre o que se entende como representativo dos diferentes locais, particularmente enquanto inerentes às organizações socioculturais específicas e às tentativas de reestruturação dessas organizações como recurso a ser utilizado.

No caso dos espetáculos promovidos pela iniciativa pública e privada que acionam às manifestações culturais oriundas de antigas brincadeiras de rua como os cordões de pássaro e de boi-bumbá, em geral, nota-se que o palco, as luzes, a sonorização, são em geral os maiores beneficiados em detrimento da realidade de grupos que fazem o uso do asfalto, da rua, do bairro, do rio como condição fundamental de produção e realização de sua arte e de seu contexto sociocultural e espacial. O modelo até aqui executado compromete o significado que envolve o conteúdo das manifestações e, não raro, tornou-as monótonas e descontextualizadas além de transformadas em souvenir para recepção de turista no aeroporto ou no porto da Estação das Docas. A pujança historicamente subversiva das manifestações culturais confina-se hoje nos atuais palcos, bambódromos, micaretas e seus cordões de isolamento favorecendo o enriquecimento desenfreado da indústria exploratória da miséria artística e suas caricaturas, contrariando o que subjaz a subversividade das manifestações culturais enquanto formas de organização social cujas atividades estão imersas em socialidades (Simmel, 2005), dádivas (Mauss, 2003) e na construção de um modelo cultural emancipado de grupos e agremiações culturais atualmente negados ou mesmo invisibilizados em função da indeterminação de políticas públicas quase sempre vinculadas a modelos estranhos ou descaracterizados da realidade local.

A compreensão dos contextos os quais estão inseridas as manifestações culturais nos permite refletir sobre as demandas dos grupos de bois-bumbá, cordões de pássaros, grupos de carimbó, dança de rua, capoeiras, etc. Também nos ajuda a pensar a partir de outra lógica em que possam ser revistas as ações de planejamento cultural atualmente descontextualizado das realidades dos grupos da cidade e do uso dos equipamentos urbanos como os localizados no CHB, lugar altamente concorrido pela possibilidade imediata da notoriedade, mas que, por supostamente representar uma síntese histórica da cultura local e regional, se tornou nos últimos anos o lócus de uma diversidade de práticas e usos deste espaço diferenciado em sua forma, no entanto, similar em seu conteúdo.

A intencionalidade de um suposto reordenamento das práticas culturais na área central das cidades sugere uma leitura sobre uma possível legitimidade que emana deste espaço enquanto lócus referencial para a reprodução de tudo aquilo que pode ser traduzido e dar um sentido de totalidade para a cidade, ou seja, a (re)ativação de práticas culturais tradicionais neste espaço supõe a possibilidade de reacender o seu uso lúdico contemporâneo e, a partir disso, irradiar uma forma de atividade cultural que instigue um pensamento de síntese sobre o imaginário cultural da cidade. Diferentemente das

produções que se restringem aos bairros periféricos, algumas das formas de expressões culturais praticadas nos centros urbanos atualmente possuem uma intencionalidade de ser postulante e, ao mesmo tempo, matriz de uma experiência que resuma a totalidade, daí surge um importante aspecto para se pensar a centralidade (enquanto processo) do centro histórico na medida em que seu referencial passa a transcender a experiência patrimonial de localização e emblema paisagístico, passando a ser acessado por uma nova modalidade estruturada sobre o sentido de pertencimento e de afetividade de um lugar experimentado e vivenciado.

Segundo Buttimer (1985), o espaço vivido é a referência inicial da condição humana em sua forma material, como proteção ou abrigo. Estes lugares estão ligados aos seres humanos através de uma unidade concêntrica pelos seus significados e a cultura assume um papel de destaque na medida em que o sentimento de unidade é criado através dos símbolos representativos da cultura local. “Neste contexto, homem e meio se confundem em uma simbiose que em qualquer escala os liga afetivamente ao lugar” (Buttimer, 1985, p.178). Nesta perspectiva, algumas das vivências experimentadas no contexto das manifestações culturais possuem potencialidades e condicionantes de valores identitários que territorializaram suas ações e se estabelecem no atual momento histórico através de um tipo específico de experiência coletiva que está entre a expectativa do regozijo e apoteose de sentimentos e a afirmação do discurso identitário que a constrói. Estes referenciais dão conta daquilo que se convencionou chamar de *imaterial*, ou a dimensão *intangível* da cultura, mas que, como alerta Cavalcanti e Gonçalves (2010) não deixa de estar impressa na materialidade que dá suporte e faz parte da construção de sentidos atribuídos aos momentos festivos e de sua resistência. Ou como nos lembra Antônio Arantes quando cita o cineasta Win Wenders quando fala da importância dos objetos que compõem a paisagem, do cenário na cena,

Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou ponte ou rio ou o que quer que seja, são mais do que um “último plano”. Eles também possuem uma história, uma “personalidade”, uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem nesse último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção. Eles podem ser feios ou belos, jovens ou velhos; eles estão certamente presentes, e [esta] é justamente a única coisa que conta para um ator. Eles têm o direito de serem levados a sério (WENDERS apud ARANTES, 2000. p. 18).

Falar sobre a importância das formas espaciais – a paisagem – no contexto de elaboração de representações e significados constitutivos de uma formação sociocultural é subjacente ao exercício de compreensão do ritual festivo em seu contexto local.

Estabelece a possibilidade de interagir com os vínculos que sustentam, justificam e dão legitimidade para se pensar na condição espacial e social enquanto unicidade e totalidade que satisfaz a produção do próprio ritual como produtor de realidades distintas, porém, ao mesmo tempo complementares do processo de criação artística. Neste sentido, a escolha de uso de determinado espaço da cidade por um movimento cultural, necessariamente é um determinante da maneira pela qual o evento é pensado e solucionado em termos de visibilidade, mas também de atuação sobre uma territorialidade inerente a demarcação de tempo e espaço. É desta forma que os lugares e o tempo da ação não são escolhidos aleatoriamente, e assim, tudo o que ajuda a montar o cenário é também elemento constitutivo do evento ou ritual. O ritmo e o pulsar dos acontecimentos ao longo dos trajetos – de um lugar inicial ao seu ponto final – perfazem os acontecimentos que vão surgindo como enredos, e elaborando temporalidades distintas estabelecidas na interação dos objetos materiais e os da paisagem constituindo assim, uma densidade informativa promotora de significados e representações que são modificados ao longo do percurso, já que o tempo, o espaço, o objeto e o cenário, o evento muda a cada instante. Nos arrastões promovidos pelo IAPAV isto se torna perceptível na medida em que durante o seu trajeto cada espaço usado do centro histórico, novas interações se estabelecem mediadas pelas sonoridades dos instrumentos e das cantorias do Batalhão, dos diversos objetos-brinquedo, da paisagem arquitetônica e patrimonial, enfim, de todo o conjunto de elementos que mobilizam maneiras diferentes de “cristalizações efêmeras do processo histórico nas quais se fundem sobras, feitas presentes, de passado, e zonas de turbulência, nas quais o presente enraíza perspectivas incertas de futuro” (ARANTES, 2000, p. 19).

Diante do cenário, às motivações pessoais relacionadas a determinadas formas de expressão humana articuladas no contexto das manifestações culturais, seguem os condicionantes da vida ordinária e estão manifestas nos sentidos e valores atribuídos a estas práticas. Cavalcanti e Gonçalves (2010) falam de uma “ordem fisiológica, performativa, moral, estética, cosmológica e econômica impregnada na dimensão do inconsciente e não controlável da experiência humana” (Cavalcanti e Gonçalves, 2010, p. 260). Canclini (2008), do “movimento incessante do real, as ações imprevistas, aqueles ocos ou fraturas que nos fazem desconfiar das pesquisas estatísticas” (Canclini, 2008, p. 16); Magnani (2000) das “experiências humanas – de sociabilidade, de trabalho, de entretenimento, de religiosidade – que só aparecem como exóticas, estranhas e até mesmo perigosas quando seu significado é desconhecido” (Magnani, 2000, p. 18). Costa (1999),

aborda a questão pelo prisma da identidade cultural dos lugares instituído no *imaginário coletivo* que desemboca nas “representações simbólicas das atuais formas de existência de uma *manifestação cultural*”<sup>33</sup> nos contextos sociais a que se reporta o núcleo daquelas imagens (...)” (Costa, 1999, p. 121). Nestas perspectivas, recoloca-se a questão do *intangível* das manifestações culturais em ambiente urbano no foco dos debates enquanto maneira ou tentativa de codificação das estruturas que estão por trás das teias de arranjos e significados do conteúdo cultural passível de mensuração na atualidade.

A compreensão destes processos é tarefa árdua, porém edificante na medida em que cada vez mais os sentidos atribuídos a determinadas práticas culturais sugerem a formação de particularidades e de singularidades no que tange ao uso e apropriação dos chamados centros históricos das grandes cidades. Nestes, estão impressos um conjunto de ações elaboradas a partir dos critérios de paridade social concernentes às afinidades e à identidade cultural, acionada pelo sentimento de pertença socioespacial podendo ser referendado pela indistinção entre indivíduo-cultura-tempo-espço no processo de formação social.

As formas societárias constituem para Simmel um constructo que se estabelece a partir da interação psíquica dos determinantes elementares (primitivos e inferiores) da vida individual. No entanto, a sociedade enquanto unidade deve ser considerada enquanto sujeito com vida e características internas próprias e, sendo assim, o autor demarca a diferença desta e as ações individuais na medida em que considera a imortalidade dos grupos contrastante com a transitoriedade do indivíduo (Simmel, 2006, p. 39). Com isso, institui a autonomia do grupo que independe das vontades individuais definindo com maior precisão seus objetivos e propósitos não se confundindo com a vida dos indivíduos.

Esta característica da sociedade para Simmel está relacionada a uma concepção mais abrangente que a define não apenas em função das instituições formais (Estado, família e Igreja), mas também ao processo de sociabilidade e de sociação estabelecido entre os indivíduos, onde os temas da solidariedade, da reciprocidade e do conflito assumem importância central. Desta forma, entende que a fluidez da vida em grupo é moldada por interesses, ambições ou desejos dos sujeitos em interação, porém, só consolidada em função dos fragmentos primitivos de cada um que coincide com os demais, emancipando a formação social dos interesses individuais.

---

<sup>33</sup> Grifo meu.

Autonomia da forma social em Simmel pode ser associada à sua concepção de cultura, a qual, em sua apreensão metafísica é condicionada pela emancipação daquilo que o autor denominou “do caminho da alma para si mesmo” (SIMMEL apud SOUZA & OELZE, 1998, p. 1), onde o espírito tomado como objeto (cultura objetiva) encontra sua contraposição na alma subjetiva (significado). Desta forma, a cultura surge para o autor exatamente em função da aproximação destes dois elementos sem, no entanto, nenhum deles a conterem.

A dificuldade em lidar com o que chamou de *cultura objetiva* em relação à deficiência cada vez maior de significado presente em seu processo de produção, fez com que Simmel sintetizasse esta situação na sua crítica a modernidade, a qual, tende a impossibilitar a assimilação do conhecimento de modo significativo. A objetificação da capacidade humana torna a relação entre os homens sem vínculos duradouros e, assim, a vida se torna *trágica*.

Diante disso, como as entradas na modernidade ainda não foram totalmente consolidadas nos países latinos como nos fala Canclini (2003), o contexto das manifestações e movimentos culturais em ambiente urbano, em algumas delas, acredito, ainda é possível verifica-se um conjunto articulado de ações (política, econômica e simbólica) que dão conta de um complexo sistema de ações elaboradas e reelaboradas que reforçam o espírito coletivo em torno dos elementos constitutivos próprios que sugestionam pensarmos na esfera dos pequenos rituais que dão vida (sentido) ao momento ou ao ato celebrativo e festivo. Esta situação também é corroborada por Arantes (2000), quando se debruça sobre a “compreensão do social como *ação simbólica*” no seu estudo sobre transformações do espaço público que para ele, podem ser observados na performance cultural presente nas manifestações de rua. Desta forma, movimentos culturais como o os Arrastões do Pavulagem, podem ser percebidos e lidos a partir de suas articulação entre elementos cênicos e rituais representados, entre outros, nos objetos-brinquedos (estandartes, bois-bumbás, mastros, cabeçudos, cavalinhos, etc.) que na interação com a(s) paisagem(s) configuram referenciais de produção simbólica, dando suporte para o arranjo de sociabilidades inerentes ao processo de interação comunicacional representativo de cada arrastão.

Perceber as entrelinhas ou o que está para além de um movimento cultural urbano nos direciona a pensar de forma mais relativista a questão do atrelamento deste com as diretrizes e ações que impõem o mesmo modelo funcional e político de consumo dos lugares. As escolhas, os sentidos, as motivações podem trazer à tona maneiras de se



vivenciar a cidade a partir da constatação de que o enobrecimento urbano não reduz a dimensão cultural ao processo de produção e consumo de seus bens culturais. É preciso etnografar as manifestações como nos sugere Magnani em vários de seus trabalhos (2000, 2002, 2003), já que, segundo ele, a etnografia pode e deve ser o meio de observação e análise que, para além dos diagnósticos infraestruturais, nos forneça uma leitura dos contextos culturais em espaço urbano que de conta da dimensão dos significados em torno das manifestações e de seus lugares.

Atualmente, verifica-se em Belém do Pará uma série de ações coletivas que tecem uma rica teia de práticas culturais e de lazer que convivem (por vezes de maneira tensa) com formas de entretenimentos turísticos forjados a partir do uso de ícones e emblemas da cultura regional impressos na paisagem, o que, em alguns casos, tem levado a uma confusão entre aquilo que se apresenta e o que realmente é. Esta condição – também é comum em outras grandes capitais do país – tem colaborado com a pasteurização de bens culturais o que nos faz refletir sobre o contexto que envolve tais práticas na cidade e as intervenções até aqui impostas ou mesmo negociadas pelo poder público e privado. Antes de esmiuçar estas articulações, se faz necessário um apanhado histórico referente a construção da condição socioespacial das manifestações culturais em Belém que nos permita uma discussão mais profícua em relação aos efeitos deste processo sobre o espaço urbano e sobre a cultura da cidade.

### 1.1. PRÁTICAS CULTURAIS NO CENTRO HISTÓRICO DE BELÉM: USOS, DISCIPLINAMENTOS E CONTRA-USOS.

No Brasil, entre os séculos XVII e XIX, as inserções, absorções e reconfigurações das práticas festivas do catolicismo ibérico, suscitaram novas temporalizações de alternância “entre trabalho e lazer, dança e labor, propiciado pela própria igreja” (CAVALCANTI e GONÇALVES, 2010, p. 270). Na Amazônia, assim como no restante do país, o sincretismo religioso também atuou na maneira pela qual grupos sociais excluídos dos benefícios da empreitada econômica colonial aos poucos conseguiram elaborar seus meios de celebração festiva – não sem tensões, negociações e conflitos – permanecendo os cortejos de rua como elemento cultural ritual indissociável do tempo das festas, mas que também demarcava trajetos e pontos de referência no espaço das vilas e cidades que então foram surgindo na hileia amazônica.

Em Belém, segundo Figueiredo (1991), é no período colonial que se estruturam movimentos de associações leigas religiosas instituídas por meio de confrarias e irmandades como a de Nossa Senhora dos Homens Pretos que se reunia em uma ermida “localizada no novo bairro que começava a organizar-se na periferia da freguesia da Sé – o bairro da Campina” (1991, p. 5). Segundo o historiador, os conflitos e as alianças vivenciadas entre negros e brancos da época não impedia a eleição dos cultos e tributos celebrativos em homenagem aos principais santos de devoção negra (São Elesbão, Santa Efigênia e São Benedito principalmente). Nas festas e cortejos de reis e rainhas havia sempre a preparação e distribuição de comidas e bebidas acompanhadas de música e dança, o que, ainda segundo o autor, propiciou a “sobrevivência de alguns ritmos negros tradicionais por obra dessas promoções” (1991, p. 14). Destarte que a manutenção destas práticas acabou por constituir a maneira pela qual determinados espaços da cidade passaram a ser incorporados à teia de representações e significados inerentes ao tempo dos festejos.

Esta informação é corroborada por Rodrigues (2008) com relação aos costumes *civilizatórios* provenientes das intenções eclesiásticas reformistas que, no século XVIII, entre outras coisas, passaram a tentar gerir ou mesmo extinguir as manifestações festivas realizadas por populares e por algumas das associações religiosas como as irmandades e confrarias. Este momento demarca uma postura de ordenamento espacial na cidade onde se percebe que, desde então, algumas de suas áreas precisavam, mais do que outras, ser “civilizadas”. Desta forma, segundo a autora, algumas festividades como a de São Tomé e a do Divino Espírito Santo passaram por profundas transformações ou, como no caso da primeira, deixaram de existir.

O destaque acerca das duas festividades relaciona-se à sua proibição e tentativa de extinção, em diversos momentos, pelas autoridades eclesiásticas civis e militares, ao lado da participação, convivência e tolerância, em outros momentos, dessas mesmas autoridades, levando à sua transformação e/ou afastamento para os subúrbios da cidade (RODRIGUES, 2008, p. 200).

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade passa por profundas transformações que dinamizaram o território das manifestações culturais no centro urbano através da confluência entre antigas e novas formas de manifestações e eventos culturais e o estabelecimento de regras de acesso a equipamentos urbanos e ao uso das vias públicas.

Nas duas maiores cidades da Amazônia – Manaus e Belém – desde o período da grande expansão da exploração do látex (economia gomífera), se tornou comum a demarcação de dois períodos que ficaram conhecidos pelo *apogeu* destas cidades enquanto inseridas no contexto da *Belle Époque*, quando das grandes incursões estilísticas e estéticas de edificações (palacetes e logradouros) principalmente nas áreas centrais destas cidades, bem como da intensificação de atividades artístico-culturais de grande porte tanto nacionais quanto internacionais. E pelo *declínio*, quando estes espaços e suas práticas culturais passaram a se configurar enquanto ruínas e memória de um tempo fausto (SARGES, 2000). No entanto, no que concerne a esta demarcação de épocas (apogeu/ruína) percebe-se uma contestação gerada por outras perspectivas de construção analítica da história econômica e cultural da região bem como pela literatura. Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão Pará*, obra considerada como sendo de cunho realista-memorialista<sup>34</sup>, desmistifica esta dualidade pelo olhar do menino Alfredo e sua experiência de vida junto a uma família decadente da sociedade paraense dos anos 1920. Alfredo percebe desde sua chegada à Belém (no início do chamado declínio econômico) que no meio das pessoas pertencentes à classe pobre não se falava em decadência nem em período áureo (BOLLE, 2008, p. 110), no entanto, a degradação econômica, estava presente na fala dos que auferiram riquezas durante o período da grande exploração gomífera. Tem-se aí um contexto de experiências distintas entre a maioria da população que não usufruiu dos benefícios do surto econômico, e o pequeno grupo de beneficiários que conseguiu ostentar e acumular riquezas.

Desceram no Largo da Pólvora. Alfredo olhou para o terraço do Grande Hotel, cheio de sociedade, que tomava sorvete, apreciando a viração da noite. Na praça, sombreada e deserta, se levantavam do silêncio e do abandono dos fundos do Teatro da Paz. Mal se via a estátua da República. Luz e movimento só era ali no terraço e no quiosque branco onde se aglomeravam os choferes de ponto. Na esquina da Serzedelo, com as suas grades enferrujadas, o esqueleto ainda sabrecado *d'Aprovíncia*. Alfredo observava a madrinha-mãe, que não olhou uma só vez para as ruínas (JURANDIR, 2004 p. 228).

Na história econômica da região, também é comum a crítica a este conceito de *decadência*. Paul Singer (1994) chega a afirmar categoricamente que vive-se melhor na Amazônia quando não há surtos econômicos, já que, as populações locais estariam

---

<sup>34</sup> Segundo Benedito Nunes (1995) Dalcídio Jurandir, assim como Proust, é um memorialista da infância. Seus romances, embora vistos no cânone do modernismo, são de um realismo engajado e sua ficção combina o imaginário com o poético, alterando, modificando, reorganizando a realidade vivida pelo autor.

liberadas para produção endógena sem necessariamente ter que se sujeitar apenas ao fornecimento de mão-de-obra para a produção em larga escala de produtos destinados à exportação. Seguindo esta mesma linha de pensamento, Carlos Walter Porto Gonçalves (2001), critica duramente a ideia de decadência demonstrando como o fim da economia baseada na produção da borracha acabou por melhorar as condições de vida do grande contingente de trabalhadores seringueiros que estavam literalmente escravizados pelo sistema de aviamento. O fim da *Belle Époque* suscitou, então, a possibilidade de que estes trabalhadores pudessem mobilizar outras maneiras de subsistência e comercialização de produtos provenientes de agriculturas familiares consorciado ao extrativismo florestal, dinamizando a produção e inserindo novas lógicas de manuseio com a floresta e a terra que mais tarde seriam aproveitados para a criação dos atualmente chamados sistemas agroflorestais e a própria criação de reservas extrativistas, as quais tiveram neste sistema de consorciamento de fatores produtivos a base da criação, na década de 1980 das chamadas terras de uso coletivo, até então benefício exclusivos de demarcações de terras indígenas. Outros fatores como a própria liberação do casamento e formação de famílias, bem como a liberação das festividades nas *colocações*<sup>35</sup> de seringueiros, também ensejaram novas práticas culturais que influenciaram sobremaneira na manutenção de conhecimentos e saberes que passaram a ser repassados geracionalmente.

No que tange as principais transformações nas paisagens urbanas das duas grandes cidades que melhor se beneficiaram da exploração da economia da borracha devido, entre outros fatores, por suas posições geográficas estratégicas, as áreas centrais destas cidades foram as que obtiveram melhor proveito em relação à criação de infraestrutura e embelezamento realizadas na época em da *Belle Époque*. Este período corresponde também, à criação de diretrizes econômicas e urbanísticas que ao longo do século XIX e XX refletiram a maneira pela qual se estabeleceram maneiras veladas e códigos legislativos de posturas gentrificadoras como condição de disciplinamento e uso dos seus centros históricos. Por outro lado, é a partir do embelezamento do centro da cidade, que passam a ser instituídas com maior intensidade as formas de apropriação do espaço urbano central por segmentos artísticos da chamada cultura erudita em paralelo com a cultura popular, esta, coexistindo mesmo que de forma marginal (SALLES, 1994)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Nome dado as áreas nas quais os seringueiros trabalhavam (e por vezes habitavam por longos períodos) na extração do látex para produção da borracha dentro da floresta.

<sup>36</sup> Segundo Salles (1994), alternam-se suas ações nos principais espaços de espetáculo da cidade dependendo, entre outros fatores, do dinamismo econômico e da capacidade de manutenção dos grandes eventos.

No entanto, conforme esclarece Sarges (2002), havia uma correspondente entre a política da época e as práticas festivas de rua que possuem em um primeiro momento suas relações demarcadas pelo usufruto político, mas que logo se traduzirá em um disciplinamento/ordenamento sobre estas práticas, na medida em que passaram a caracterizar um problema para a ordem pública.

Os festejos e celebrações de rua do final do XIX para o XX, constituíam momentos de lazer e devoção que aconteciam em praticamente todos os espaços da cidade, alterando-se apenas pelos períodos em que eram realizados. Observa-se que, mesmo com as grandes transformações urbanísticas e higienistas realizadas pelo então Intendente Antônio Lemos<sup>37</sup>, este momento refletia a forma como a população, de maneira geral, mantinham um calendário farto de eventos que faziam parte do seu cotidiano, assim, “(...) eram os festejos religiosos, além do Carnaval, que possibilitavam ao trabalhador pobre a expressão de suas tradições e práticas culturais” (SARGES, 2002, p. 148).

Estes festejos ao tempo em que eram mobilizados por uma prática cultural da população pobre da cidade, informavam também a maneira pela qual se dava a articulação entre as ingerências de ordem política e o conjunto da sociedade sempre em proveito da primeira que fomentava a realização das festas, participando e, em alguns casos, patrocinando-as, buscando assim, um maior prestígio junto às camadas populares. Por outro lado, havia sempre uma possibilidade de obtenção de algum saldo para os grupos culturais em relação não só aos patrocínios, mas também, benfeitorias como a melhorias de ruas e logradouros, o que, de certa forma, acabou estabelecendo na barganha, um dos condicionantes de mobilidade e fomento material de alguns desses grupos.

Porém, foi principalmente o carnaval que proporcionou uma primeira necessidade de ordenamento da festa no espaço urbano. Ainda segundo a historiadora Maria de Nazaré Sarges, os conflitos inerentes aos blocos carnavalescos geraram insatisfações – já que não coadunava com o projeto civilizatório relacionado à ordem e os bons costumes – que acabaram por levar Antônio Lemos a instituir os primeiros códigos de posturas municipais para estas festas. Assim, a necessidade em se continuar o “processo de regeneração moral e social” da população pobre da cidade,

---

<sup>37</sup> Antônio Lemos foi Intendente de Belém de 1902 a 1912 período em que realizou dezenas de obras com recursos oriundos da extração da borracha com vistas à realização de seu projeto de tornar Belém um pedaço de Paris na América (Petit Paris). Além das reformas urbanas, instituiu novos itens no Código de posturas Municipais como forma de ordenar os hábitos e costumes urbanos notadamente nas áreas centrais da cidade. Para saber mais ver: SARGES, M. de N. Memórias do “Velho Intendente” Antônio Lemos. Belém: Pakatatu, 2002.

A partir de 1904, Antônio Lemos baixou uma série de normas que vieram a empobrecer o Carnaval de rua, em decorrência de várias proibições contidas nas posturas municipais. Tornou-se proibido andar de máscaras nas ruas após às seis horas da tarde, como também nenhum bloco ou baile deveria se realizar sem ter a licença da polícia, o que significava pesadas taxas que o folião teria de desembolsar (SARGES, 2002, p. 152).

Esta autora ainda ressalta que, mesmo com as pressões exercidas pelo poder público da época, essa prática festiva permaneceu mesmo que de forma clandestina. Entretanto, segue informando que existe uma percepção de que essas transformações mobilizaram um disciplinamento do uso dos espaços públicos para as manifestações populares em Belém:

(...) mostra claramente que a Intendência delimitava o espaço a ser ocupado pelos foliões numa clara demonstração de vigilância e controle que o poder municipal tinha sobre os habitantes, especialmente em ocasiões nas quais os costumes bárbaros pudessem se sobrepôr ao projeto regenerador pensado por Lemos (SARGES, 2002, p. 153).

Tem-se assim, na orientação da atuação institucional pública sobre a manifestação cultural festiva uma maneira de se ordenar, mas que também passa a ressignificar os espaços de lazer e de celebrações que ao longo do tempo serão também assumidos de outra forma pelos empreendimentos moralizantes e disciplinadores da cidade contemporânea. No entanto, conforme também nos lembra SARGES (2002), há uma distância que separa as *intenções* das *realizações*, desta forma, quando as práticas culturais são negligenciadas, não há necessidades de um gasto de energia sobre elas, já que há a condição da manutenção do usufruto político sem maiores dificuldades. Porém, na medida em que estas práticas se tornam empecilhos – seja para um projeto de ajuste de conduta, que envolve a questão moral, seja para o de segregação das camadas populares via disciplinamento de uso dos espaços – há uma necessidade sistemática de se reelaborar os planejamentos urbanos com vistas e desmobilizar tais práticas. Estas, no entanto tendem a permanecer enquanto algo que é inerente da própria constituição de cidade e, a partir dos conflitos que vão se instalando, há o estabelecimento de uma condição também de contra-usos do espaço urbano.

Em Belém, além dos cortejos de celebrações aos Santos de devoção de determinados grupos sociais e os de carnaval em Belém, algumas das manifestações culturais mais proeminentes de rua como os cortejos de boi-bumbá, passaram desde o

final do século XIX por tentativas de ordenamento via regras/leis que determinaram a restrição do uso dos espaços da cidade que historicamente faziam parte do contexto de (re)produção destas práticas. Devido ao seu caráter concorrencial, estes grupos, por exemplo, paulatinamente passaram a ser confinados a apresentarem-se em locais específicos dando origem as primeiras formas espaciais com funções específicas para a execução da brincadeira e da comédia: o curral ou o arraial (SALLES, 1994). Assim como no boi-bumbá, no carimbó, o Código de Posturas de Belém de 1880 refere-se à manifestação da seguinte maneira: “É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa: (...) Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos (...). Fazer batuques ou samba. (...) Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.”<sup>38</sup>.

Apreende-se daí outra situação de maior tensão entre as manifestações culturais e as diretrizes de um alinhamento político-disciplinar gestado por um tipo de empreendimento estratégico que, para além da manutenção da ordem, cria condições para uma qualificação de uso do espaço. Com o disciplinamento e seu conseqüente ordenamento territorial (cada vez mais os grupos passaram a ser afastados das áreas centrais da cidade), o controle passou a ser facilitado pela transformação e condicionamento do tempo e do espaço de produção das manifestações. Nas áreas centrais e nos chamados bairros nobres que se estruturaram no seu entorno, os eventos festivos passaram a obedecer a um tipo de calendário previamente concebido, porém não sem embates, na medida em que alguns formatos de brincadeiras de rua permaneceram em atividade ainda que sujeitos às intempéries coercitivas explícitas e/ou veladas.

Desde meados do século XIX, quando de seus primeiros registros dos grupos de boi-bumbá na Amazônia<sup>39</sup>, os folguedos populares possuíam características de brincadeira de rua, suas apresentações percorriam as vias públicas da cidade seguindo o calendário festivo anual. Para alguns historiadores, o interessante da brincadeira do boi-bumbá, por exemplo, consistia no fato de poder apresentar-se nas ruas até encontrar o “contrário”: o boi adversário. Os encontros entre grupos de boi-bumbá nem sempre aconteciam de forma amistosa, as provocações começavam com as toadas e, em seguida, passavam para as lutas corporais, chegando algumas vezes a vítimas fatais. Nesta época, o boi contava com a participação de alguns grupos de capoeiras que brincavam no

---

<sup>38</sup> SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo in Revista Brasileira de Folclore, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

<sup>39</sup> Óbidos – 1850 e Santarém – 1853 (SALLES, 1994).

folgado, o “tripa”<sup>40</sup>, normalmente um capoeirista que, sendo exímio lutador, utilizava o próprio boi manuseando-o como “arma” durante os confrontos (LEAL, 2003). Com isso, o folgado passou a sofrer a repressão policial determinada pelo Código de Posturas do Município, o que levou a confinar o boi em seu curral, antes, apenas seu local de reuniões e ensaios. Estando o boi preso, sua motivação é ressignificada pela sua imobilidade e assim, alguns grupos passaram a tirar proveito deste confinamento, nas palavras de Vicente Salles: “o curral, pouco a pouco, se transformou num parque de diversões, com muitas barracas de comidas, bebidas e até jogos” (SALLES, 1994, p.349). O literato e pesquisador Bruno de Menezes também faz referência a esta situação:

O famoso “Estrela D’Alva”, do bairro de São João Bruno (atual Telégrafo Sem Fio), todos os anos, ensaiado e representado pelo mestre Raimundo Bicudo ainda ali residente, igualmente sofreu ação repressiva da polícia, deixando de percorrer a cidade, restringindo a sua encenação a um parque com uma comédia, ou farsa, baseado no enredo do bumbá, que foi assim dramatizado teatralmente. (MENEZES, 1972 p.32).

Esse momento demarca um ponto de ruptura e transformações no brinquedo e a dinâmica dos cortejos de rua diminui drasticamente. Quando de suas saídas pelas ruas, os diferentes bumbás demarcavam suas áreas onde cada grupo fazia de seu trajeto seu território. Dalcídio Jurandir, em *Chão dos Lobos*, faz referência ao espaço sagrado do boi, ao afirmar que “chão que um só boi pisa, um só amo canta, uma só tropa entoa, um só curral festeja, é o próprio território do boi” (JURANDIR, 1976, p. 207-208).

A primeira área liberada pela polícia para este fim situava-se na Avenida Independência, próximo ao largo de São Brás denominado Parque Recreativo Paraense onde passou a apresentar-se o boi-bumbá Pai de Malhada. Esses parques deram origem aos que atualmente se instalam, pelo período dos festejos de São João, em diversos bairros suburbanos na periferia de Belém (SALLES, 1994).

Assim como os grupos de bois-bumbá, a dinâmica espacial dos demais grupos, como os cordões de pássaros, organizavam territorialidades formadas em seus cortejos de rua onde a fronteira se definia comumente entre/ou nos bairros. O ordenamento oficial transforma o contexto e assim, o território que antes era definido a partir das relações sociais por meio do qual os grupos mantinham o controle de um determinado espaço é reorientado e passa a ser definido por políticas de subvenção por meio das quais o poder

---

<sup>40</sup> Pessoa que dança debaixo do boi manipulando-o com passos de dança e puxando o cortejo pelas ruas.



público mantém o controle de um espaço centralizado, normalmente os grandes palcos montados nas praças públicas do centro da cidade.

Atualmente, Belém possui algumas dezenas de práticas culturais festivas de rua espalhadas como miríades por toda a sua área metropolitana. Em geral, são grupos e/ou associações que elaboram suas ações baseadas em contextos diversos, mas que articulam uma maneira de se vivenciar a cidade seja nas zonas denominadas periféricas ou no centro urbano.

A mobilização dessas práticas obedece a lógicas e significados distintos oriundos de matrizes consolidadas em duas vertentes principais: a primeira diz respeito à historicidade de grupos ou indivíduos oriundos do interior do estado que trouxeram na bagagem as brincadeiras, os festejos, as celebrações e as devoções. A segunda, às atividades desenvolvidas por grupos e ativistas culturais reunidos em associações (como os grupos parafolclóricos) e/ou em contextos espontâneos advindos de iniciativas organizacionais que, em geral, se desenvolvem em relação à dinâmica da “cena cultural” através de ações independentes ou subvencionadas<sup>41</sup>. Nos últimos anos, percebe-se um aumento significativo de grupos desta segunda vertente em detrimento da primeira, entre outros motivos, pela ingerência de novos modelos de empreendedorismo cultural no qual os poderes público/privado assumem um papel central enquanto fomentadores de uma política cultural mais circunscrita às necessidades do desenvolvimento político e econômico. No entanto, para se tentar compreender os processos contemporâneos da dinâmica cultural da cidade, é importante perceber quais os contextos em que as práticas culturais se consolidaram enquanto emblemas de elaboração tanto de ações estratégias urbanas de ordenamento, quanto dos discursos de preservação, manutenção, mas também de controle social no contexto dos bairros periféricos e no centro histórico da cidade.

A injunção dos elementos formadores das manifestações culturais, de uma maneira geral, estão associadas aos contextos específicos aos quais são formadas e continuadas, sujeitas às suas condições de realização tanto no campo material, como nos atributos de uma imaterialidade, parafraseando Simmel “da alma para si mesma”. Esta análise se justifica pelos critérios de substanciação aos quais algumas das práticas culturais estão situadas e envolvidas por uma sinergia que, ao nos parece, pulsa diferenciadamente entre os lugares em razão aos condicionantes da vida moderna, mas também, pelo que escapa aos incrementos de individualização e esterilização do fazer

---

<sup>41</sup> Observe-se que em alguns casos estas condições estão imbrincadas, mas, no entanto, este dimensionamento obedece ao que formalmente se constitui para a produção e realização da ação cultural

comum ou do processo relacional estabelecido entre indivíduos coletivamente organizados e performaticamente localizados dentro de uma densa teia de significados como nos fala Geertz.

Desta forma, pensar na formação de estruturas sociais que vão se consolidando por e a partir de processos de sociabilidades inerentes às práticas culturais em contextos urbanos, nos permite pensar sobre os processos diferenciados destas ações sendo a demarcação geográfica (centro-periferia) uma maneira de percepção e leitura do texto urbano. Ressalta-se que estamos cientes dos riscos deste tipo de análise no contexto das transformações urbanas impulsionadas pelo processo de globalização em que as imbricações e hibridismos entre estes espaços por novos tipos de apropriações artísticas na cidade sugerem uma outra percepção espacial baseada não em dicotomias e dualidades como nos clássicos modelos teóricos de análise urbana. No entanto, esta escolha se justifica por algumas das especificidades ainda possível de ser constatadas no que concerne à dinâmica de grupos culturais mais antigos como os cordões de rua (carnaval, pássaro, boi-bumbá) em Belém por conta da maneira com que estes grupos se estabelecem (e sobrevivem) no cenário atual nas suas áreas de (re)produção (periferias), e frente às novas necessidades de incremento turístico no centro histórico da cidade.

As lógicas que satisfazem essas diferenciações fazem parte, no caso de Belém, do próprio processo de formação sócio-territorial que mobiliza uma conjuntura diferenciada, notadamente entre os espaços centrais e periféricos. Neste sentido, as atitudes, os comportamentos, o perceber e o sentir a cidade fazem parte de contextos diversos, mas que sobretudo, pela formação dos conteúdos culturais, nos leva a testar a hipótese de que estas áreas, indiferente aos seus fluxos de capital e energia, possuem critérios diferenciadores no que tange às práticas e manifestações culturais, no caso das áreas centrais focalizamos as práticas culturais que são realizadas *no* lugar, mas que não necessariamente são *do* lugar.

Entende-se, assim, a dinâmica sociocultural independente de demarcações geográficas já que os trânsitos não são apenas de coisas e pessoas, mas também de uma diversidade de estruturas de significação que vão dando ao espaço maneiras de percepção diferenciadas. Na metrópole, o advento de novas configurações sociais em bases extraterritoriais insere novas discussões frente às categorias teóricas da mobilidade social.

Os debates atuais dos temas relacionados às contradições ou aquilo que a modernidade supostamente não resolveu em torno do que seria sua proposta de emancipação humana – em função da proeminência da razão instrumental, ou seja, da

ciência e da técnica vinculadas aos interesses mais imediatos da política de acumulação capitalista e em consequência a morte cada vez mais acelerada do homem – são colocados em um outro patamar conceitual habitualmente chamado de pós-modernidade, ou seja, uma nova realidade está em cena e, para melhor compreendê-la é necessário arrancar as amarras que as concepções teóricas atuais ainda possuem do período moderno. Assim, em nome de uma nova realidade-mundo pautada não mais na racionalidade técnica e instrumental, justificam-se diversas análises que proporcionam “narrativas desenraizadas” (IANNI, 2000). Esse desenraizamento a que se refere Ianni está fundamentado naquilo que o autor entende por uma tentativa de “substituição da experiência pela realidade virtual”. Desta forma a emancipação humana agora se dá pelas novas formas de sociabilidades que, configuradas na imagem virtual da realidade, supõem uma possibilidade de liberdade dada através da cultura e da informação que desmonta estruturas há muito consolidadas e permite a mundialização de formas e costumes de vida desvinculados de qualquer tipo de barreira, seja institucional ou territorial.

No entanto, o exercício aqui proposto, está relacionado ao que se particulariza ou é particularizado pelas ações instituídas por atores sociais que estão em uma correspondência de valores e atitudes baseados em uma construção de significados possíveis de ser percebidos em uma cidade como Belém, dinamizada tanto pelas ingerências do desenvolvimento de uma economia cultural, quanto pela produção e experimentação artística de caráter espontâneo, esta, consolidada pelas vivências dos sujeitos, assim como, pelas formas de uso, apropriação e contra-uso do espaço urbano que não seguem a linha de pensamento do “desenraizamento” territorial proposto pelo pensamento pós-moderno, mas condiciona o próprio lugar à ação e tenta estabelecer, a partir da paisagem urbana um elo que faça sentido em razão da necessidade de se compreender homem e lugar como um só, ou seja, o espaço como constructo social e vice-versa, “as paisagens participam reflexivamente da formação dos processos sociais” (ARANTES, 2000, p. 84). E, sendo assim, a escolha de um movimento cultural como objeto de mediação entre a condição espacial e a elaboração social, pretende satisfazer a inquietação de se aprender o que está submerso no campo das representações e significados sobre a cidade e sua atual conjuntura de uso, manipulação e contra-uso dos seus espaços públicos.

## 1.2. OS MOVIMENTOS CULTURAIS DA PERIFERIA: ENTRE A SEGREGAÇÃO E A (RE)EXISTÊNCIA

Ao longo do desenvolvimento urbano da cidade de Belém do Pará, há fatos listados na literatura, no cinema, na música, no teatro, nos escritos de historiadores e antropólogos, que informam sobre a maneira pela qual as manifestações culturais na cidade estão inseridas no próprio processo de formação social através do qual indivíduos e coletividades interagem com os espaços urbanos diferenciadamente. Nos bairros periféricos, é possível se identificar uma densidade de manifestações que fazem parte do cotidiano destes lugares, o que nos permite pensar nas estruturas sociais baseadas em redes de sociabilidades que estão para além do que atualmente é referendado pelos meios midiáticos que, em geral, atentam apenas para a realidade destes bairros, entre outras coisas, em função da violência e da falta de infraestrutura urbana.

À guisa de exemplificação, focalizando alguns desses bairros, no Jurunas, segundo os estudos de Rodrigues (2008) há toda uma teia densa de relações de vizinhança e parentesco instituídas a partir de práticas festivas consolidadas historicamente. Este bairro, assim como os demais periféricos localizados ao longo do rio Guamá – e por isso, influenciado pelo modo de vida ribeirinho – possui, segundo a autora, um tipo de sociabilidade inerente aos condicionantes da vida urbano-ribeirinha que demarca uma peculiaridade de “margem” que mobiliza uma série de interpretações diante uma liminaridade espacial de produção e de (re)criação cultural.

Visto como um espaço intermediário entre o público e o privado, entre o espaço vivido e imaginado (Lefebvre, 1991), o bairro pode ser pensado como uma fronteira ou margem onde se sobrepõem saberes a práticas rurais e urbanas: para baixo, em direção ao rio, abre-se um espaço de saberes *tradicionais* ou *ribeirinhos*, para cima, em direção aos bairros mais centrais da cidade, onde se localizam as principais instituições e agências do mundo moderno, abre-se um espaço de circulação que exige conhecimento e domínio de códigos e saberes *cidadinos* ou *urbanos* (RODRIGUES, 2008, p. 19).

Neste bairro há a possibilidade de se pensar a partir de um entrecruzamento de identidades, tradições e urbanidades que podem ser percebidas à partir da movimentação festiva de seus habitantes que promovem durante o ano inteiro um calendário recheado de eventos e manifestações como os blocos e escolas carnavalescas, cordões de pássaro e de boi-bumbá, procissões religiosas, festas de aparelhagem, quadrilhas juninas e carimbó. As características destas práticas estão relacionadas ao próprio processo de formação

socioterritorial do bairro estruturado a partir da necessidade de expansão urbana, assim como pela intensa migração de populações ribeirinhas que colaboraram com a solidificação de uma dinâmica socioeconômica baseada nos intercâmbios feitos pelas águas dos rios. Por conta disso, algumas das principais movimentações festivas no bairro do Jurunas são elaboradas por um processo de interação entre formas tradicionais, bastante parecidas como as que acontecem nas pequenas cidades ribeirinhas, e formas urbanas características de modelos mais específicos de sociabilidades que se dão na cidade, formando o que a autora denominou de *ribeirinhos urbanos* (RODRIGUES, 2008).

Assim como no Jurunas, no bairro do Guamá que também está localizado nas margens do mesmo rio, as interações culturais fazem parte de uma complexa rede de sociabilidades inerentes às influências de práticas culturais ribeirinhas que na cidade assumem novos contornos, e também por antigas brincadeiras de rua como os cordões de bichos e de boi-bumbá. Nestes, há uma junção de fatores históricos que consolidaram esta prática e transformaram o bairro em um dos mais significativos no que concerne às manifestações culturais produzidas em Belém. Segundo Chagas Junior (2004) existiam, segundo os dados de 2004 da Fundação Cultural de Belém (FUMBEL), cerca de quinze grupos de boi-bumbá cadastrados pela prefeitura, destes, nove estavam localizados no bairro do Guamá. Atualmente, segundo os dados da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), instituição pertencente ao Governo do Estado que passou nos últimos anos a atuar de forma mais intensa na organização do calendário junino, houve um aumento para dezenove do número de grupos de bois-bumbá cadastrados, no entanto, os do bairro do Guamá caíram para apenas três<sup>42</sup> e, destes, segundo relatos de entrevistados no local, apenas o Malhadinho encontra-se plenamente em atividade. Este fato se deve, entre outras coisas, à morte de dois dos grandes mestres mantenedores dos bois “Tira Fama” (Mestre Setenta, falecido em 1997) e “Flor de Todo Ano” (Mestre Fabico, falecido em 2012) que não tiveram suas atividades continuadas pelos seus familiares ou membros dos referidos grupos.

O contexto de (re)produção dos grupos de boi-bumbá do bairro do Guamá serve como parâmetro de comparação entre as dinâmicas socioculturais dos grupos de brincadeiras de rua que fazem o uso dos cortejos em contextos diferenciados tanto no centro quanto na periferia de Belém. Esta escolha também se baseia na quantidade de

---

<sup>42</sup> Dados da Gerência de Linguagem Corporal (GLIC) 2014 – Grupos de Boi-Bumbá do bairro do Guamá: Boi-Bumbá Malhadinho; Boi-Bumbá Flor do Guamá e Boi-Bumbá Mirim Veludinho.

informações acumuladas sobre os bumbás do Guamá em pesquisa anterior,<sup>43</sup> a qual serve de subsídio para novas leituras sobre esta prática nos dias atuais.

Os grupos de boi-bumbá de Belém possuem um calendário de atividades concentrado entre os meses de maio e julho, período em que acontecem os ensaios, confecção de indumentárias, conserto e/ou aquisição de instrumentos, agenciamentos de espaços e as apresentações propriamente ditas. Observa-se que há duas vertentes principais no que tange às motivações que levaram pessoas e/ou grupos a “colocarem” o boi na rua. O primeiro tem a ver com a comédia mais conhecida em torno do desejo da Catirina comer a língua do boi mais importante da fazenda, o que desaguará na morte e ressurreição do animal mais estimado do fazendeiro, e assim, a brincadeira se traduz por momentos de ludicidade envoltas em palhaçadas, chifradas, danças, gargalhadas, declamações em tom satírico, etc. Já o segundo, possui uma estrutura performativa estabelecida em razão de oferendas e graças alcançadas, é o chamado boi de promessa. Esta característica está presente ainda fortemente tanto em Belém como em municípios como Soure, na Ilha do Marajó (boi de Dona Magnólia) e Ourém na Zona Bragantina (bois Ouro Fino e Geringonça)<sup>44</sup>. Em geral, as promessas são feitas em decorrência de enfermidades de membros da família, onde, em caso de melhora, o boi sairá todos os anos. Acrescenta-se que não é difícil de se encontrar estas práticas associadas ao caráter religioso de umbandistas ou de tambor de mina, conforme verifica-se nos lugares supracitados. Pode-se falar ainda de um terceiro tipo de bumbá em Belém a partir das referências do boi Veludinho do Guamá por exemplo. Este segue a performance dos grupos do município de São Caetano de Odivelas<sup>45</sup> na qual há a presença de outros elementos cênicos como os mascarados e cabeçudos, no entanto, o diferencial mais importante está no fato de o boi não morrer. Ao término de cada apresentação o brinquedo/animal foge para só reaparecer no ano seguinte para retomar seu lugar e a brincadeira. Ressalta-se que este é um tipo de arranjo específico de dois grupos localizados apenas no bairro do Guamá e que, segundo observou-se, nos últimos anos não saíram às ruas.

---

<sup>43</sup> CHAGAS JUNIOR, E. M. Territórios do contrário: uma análise dos grupos de boi-bumbá de Belém, suas territorialidades e seu ordenamento a partir da gestão municipal de Belém-Pa. UFPA. Monografia, 2004.

<sup>44</sup> Informações coletadas em trabalhos de pesquisa e documentação tanto para o IPHAN quanto para o projeto Mestres Navegantes.

<sup>45</sup> Município distante 96 km de Belém pertencente à microrregião do Salgado Paraense conhecido pela brincadeira dos cortejos do boi de máscaras. Palhaços, pierrôs, cabeçudos e o “boi de quatro patas” dançam pelas ruas da cidade no mês de junho acompanhados por uma banda musical tocando ritmos acelerados que lembram as marchinhas de carnaval.

Na maioria dos casos, a estrutura do enredo e da brincadeira se mantém fiel a do século XIX, porém com algumas atualizações. Conforme observou Chagas Junior (2004) no bairro do Guamá,

As formas destinadas a preparação estão assim distribuídas: os espaços de ensaio são normalmente na casa (quintal ou em frente) do amo (dono do boi), os participantes, em geral, são os membros da família, moradores da redondeza ou de outros bairros. A produção cênica e culinária acontece na casa do amo e de alguns participantes, a captação de recursos se dá através de bingos, gincanas, eventos esportivos, etc. Boa parte dos grupos são remanescentes de outros mais antigos que em alguns casos possuíam outra denominação como o Flor de Todo Ano, o Estrela D'alva, o Rei do Campo, o Veludinho Mirim e o Malhadinho. O instrumental é formado por barricas (tambor pequeno tocado pendurado no ombro), xeques (instrumento de som agudo) e pandeiro. As danças são feitas pelas índias que acompanham o boi junto com o vaqueiro, o amo, Catirina, mãe Guamá, pai Francisco e o Tripa. No caso do Rei do Campo e Veludinho Mirim, são bois que apesar de terem se originado no Guamá, têm sua procedência em São Caetano de Odivelas, município situado na zona do salgado paraense. Este boi possui um formato diferente, pois não é nem de comédia nem de promessa, é um boi de máscara, seu ritmo lembra as marchinhas de carnaval e os brincantes saem fantasiados de palhaços mascarados, os instrumentos utilizados diferem em muito do chamado boi de barrica: são surdos, tarós, instrumentos de sopro (saxofone, trombone, pistom, etc.). Uma das diferenças mais importantes desse tipo de brincadeira está no fato de o boi não morrer, ele desaparece antes de acabar a apresentação e só reaparece no outro dia para recomeçar a festa. Já nos bois de barrica, a morte e ressurreição do boi sempre estão no roteiro (CHAGAS JUNIOR, 2004, p. 31).

Uma característica importante das transformações concernentes a esta brincadeira está, como já dito, na diminuição dos cortejos antes presentes em grande parte da cidade. Este fato, além de influenciar na dinâmica espacial da manifestação, também acabou por incrementar novas modalidades nos desafios e rinhas entre os grupos. As toadas permanecem como performance central de provocação, mas os facões e navalhas foram aposentados restando as mandingas, os desafios versados, os xavecós<sup>46</sup> que, segundo o falecido Mestre Fabico chegavam a provocar enfermidades em alguns componentes ou familiares do dono do boi: “Outro dia eles (os oponentes) jogaram uma água escura aqui na minha porta, que era pra mim, só que quem pisou foi minha mulher e ela passou só vinte e cinco dias doente” (CHAGAS JUNIOR, 2004, p. 32).

Estes desafios informam sobre uma parte significativa da manifestação que ao longo do tempo se estabeleceram não só para os desafios frente a outros grupos, mas também como forma de provocação às estruturas políticas de (não) fomento à cultura por parte do poder público, ou mesmo servem de paródia para alguma situação especial do

---

<sup>46</sup> Palavra que, em Belém do Pará, tem uma variedade de definições. No caso em questão tem a ver com o ato de jogar uma praga a alguém.

cotidiano ou de fatos públicos divulgados através da mídia. As toadas de autovalorização também fazem parte dos repertórios como o do boi Malhadinho:

*Arreda sai da frente, deixa de ser falador  
Boi Malhadinho vai passando, o nosso boi é de valor  
Deixa falar quem quiser, brincamos no São João  
Bem diz o velho ditado, quem fala de nós tem paixão  
Meu boi! Meu boi!  
Meu boi bonito, beleza do meu sertão  
Abre a roda e balanceia, vem rasteirinho pelo chão  
Meu senhor dono da casa, vem cá fora, vem olhar  
Venha ver Boi Malhadinho, mais querido do Guamá<sup>47</sup>*

O sentido de continuidade é referendado nas letras e toadas perfazendo uma condição da realização da brincadeira, que no caso do Malhadinho perpassa várias gerações:

*Quando Mestre Almerindo morreu, me deixou uma missão  
De botar boi bonito, na quadra de São João  
É boi! Malhadinho é respeitado,  
Faz história no Guamá, e por onde tem passado  
Seu Valter, Geraldo, Fabico, Setenta e Mestre Bandeira  
No bandeiro e no apito, comandava a brincadeira  
Me orgulho em dizer pra vocês, que esse batalhão é meu destino  
Missão cumprida Almerindo aqui está Boi Malhadinho!<sup>48</sup>*

Fundado em 1934 por Mestre Almerindo, o boi-bumbá Malhadinho caracteriza-se desde seu início por ser um boi formado por crianças e adolescentes tocadores, dançarinos e “puxadores” de boi na própria comunidade, neste caso a rua Pedreirinha no bairro do Guamá, famosa pela sua diversidade de manifestações culturais leigas e religiosas. A dinâmica de produção e apresentação deste grupo se faz por intermédio de agentes sociais moradores da própria rua como costureiras, artesãos, músicos, cantadores, que, em geral também possuem um vínculo afetivo por já ter feito parte da formação do grupo. Em grande parte dos casos, os participantes atuais são filhos, sobrinhos, netos de ex-participantes o que corrobora com um tipo de vínculo estabelecidos por critérios de afinidades e parentesco formando um corpo social a partir de uma rede de relações ancoradas por uma demarcação espacial que faz da Passagem Pedreirinha um espaço

<sup>47</sup> “Marchinha” – registrado nos ensaios do grupo para a gravação do CD Mestres Navegantes em maio de 2014

<sup>48</sup> “Missão” – registrado nos ensaios do grupo para a gravação do CD Mestres Navegantes em maio de 2014.



referencial e geradora de um tipo de visibilidade diferente em relação ao que a mídia vende enquadrando este apenas ao contexto da violência urbana e a precariedade infra-estrutural. Desta maneira, podemos pensar como sugere Magnani (2003) em uma condição espacial marcado pela,

Existência de redes prévias de relações, ancoradas num determinado espaço e mantidas tanto por um sistema de referências [...] (manejo de um código comum, laços de vizinhança, preferências esportivas e de lazer) como pelo investimento de uma presença constante, determinando assim o grau de pertencimento e o estabelecendo fronteiras. É o seu “pedaço” [...] (MAGNANI, 2003 p.12)

As disposições de uma prática cultural realizada no contexto de um sistema de afinidades de um grupo social nos permite pensar em um modelo de atuação de caráter endógeno mas que permite um maior aprimoramento sobre o viver e experimentar o espaço urbano. Esses processos também podem gerar uma correspondente situação em que os conteúdos produzidos influenciem nos aspectos da qualidade social elaborados a partir do acúmulo e repasse de conhecimentos. De outra forma, Rodrigues & Ferreira (2013) estudaram a maneira pela qual os processos de transmissão de saberes em torno das práticas culturais da Pedreirinha no Guamá – dentre elas o boi-bumbá Malhadinho – permitem uma complementariedade entre atividades educativas produzidas neste espaço e a educação formal. Observa-se que, de uma maneira ampla, segundo os autores, os projetos culturais mobilizam uma grande quantidade de crianças e adolescentes em situação de risco, tendo como saldo uma maior inclusão social, bem como um melhor aproveitamento escolar, com um aumento significativo da percepção sobre o local, já que, estas atividades permitem ultrapassar o processo formal de ensino-aprendizagem (RODRIGUES & FERREIRA, 2013). Pondera-se que esses projetos são realizados por mobilizadores e ativistas culturais destituídos de patrocínios e apoios institucionais, neste caso, as arrecadações financeiras são feitas por meio de eventos como bingos, festas e promoções que permitem a aquisição de materiais para ajeitar o boi (trocar o couro) comprar os paetês para fazer os bordados, produzir roupas, chapéus (que também são bordados). Todas estas tarefas são feitas pelas mulheres que atualmente ajudam na organização do Malhadinho. Neste contexto, é comum se ouvir relatos de pessoas que se endividam ao extremo, no mês de maio, para preparar e fazer com que o “boi vá pra rua”.

Conforme observado por Chagas Junior (2004), o boi-bumbá Malhadinho possui uma densa rede de apoio que praticamente durante o ano inteiro mobiliza ações

comunitárias para arrecadação de fundos como a festa em homenagem ao Nazareno Silva<sup>49</sup> no final do mês de junho e o Festival do Sorvete em outubro, além de geração de outras atividades de caráter lúdico para as crianças e adolescentes da Passagem Pedreirinha. As casas de alguns membros do grupo são transformadas em espaços de produção onde são confeccionados as indumentárias e os adereços que serão usados pelos brincantes. Outros lugares, como a sede da Escola de Samba Bole-Bole é cedida para os ensaios, concerto de instrumentos e para a realização de algumas promoções, ressalta-se que esta escola de samba tem grande parte de seus ritmistas e sambistas, artistas formados no Malhadinho, o que demonstra uma relação intensa entre as duas atividades.

Atualmente este boi-bumbá não faz a comédia inteira, a apresentação é mais musical com algumas inserções de falas do amo<sup>50</sup> com respostas em coro dos demais brincantes e o cortejo (que também passaram a ser chamados de arrastão) só é feito quando as apresentações são próximas da sede do grupo, ou nos dias dos festivais (em homenagem ao Nazareno Silva e no Festival do Sorvete).

Estes fatos não sugerem que a brincadeira esteja passando por um processo de transformação de cunho estrutural, na verdade, conforme observado tanto na Ilha do Marajó (CHAGAS JUNIOR, 2008), quanto no restante da região nordeste do estado (CHAGAS JJUNIOR, 2014), as variantes da manifestação não necessariamente seguem o roteiro básico que envolve a comédia do boi-bumbá em torno do desejo de Catirina em comer a língua do boi mais garboso da fazenda. No Marajó, em Cachoeira do Ararí, Soure e Salvaterra, as performances giram em torno de apresentações musicais pontuais nos bairros onde os bois são ensaiados. Em São Sebastião da Boa Vista, a produção envolve o formato de desafios realizados em um bumbódromo localizado no centro da cidade onde sua estrutura de apresentação está intimamente relacionado ao modelo do festival de boi de Parintins, com a produção de indumentárias estilizadas, eleição da cunhã-poranga<sup>51</sup> e confecção de grandes bonecos representativos de cada grupos. Este formato também é

---

<sup>49</sup> Nazareno Silva Menezes, foi responsável por reativar o boi Malhadinho no início da década de 1990 que estava sem sair às ruas a mais de vinte anos. A partir de então se tornou um importante fomentador e defensor da brincadeira, muitas das vezes usando recursos próprios para sua realização. Desde sua morte em 2009 várias programações e festejos passaram a ser celebrados em seu nome dado o imenso carinho e reconhecimento com o qual os brincantes e mantenedores atuais do Malhadinho dedicam à sua memória. Nazareno também foi um importante colaborador do início dos Arrastões do Pavulagem desde quando a brincadeira ainda era apenas um pequeno cortejo realizado por um grupo de músicos que carregavam um boizinho na tala na Praça da República no início da década de 1990.

<sup>50</sup> Na comédia do boi-bumbá é o dono da fazenda.

<sup>51</sup> Cunhanporanga, Cunhã Poranga: A mulher mais bela da tribo, que encanta o coração dos guerreiros indígenas; sacerdotisa. Cunhã Poranga: Moça bonita - cunhã = moça, poranga = bonita (extraído de Dicionário Virtual do Boi-Bumbá, 2015).

comum a outros municípios, mas que ao invés do boi, usam a representação de outros ícones representativos dos festivais dos lugares que fazem alusão ao destaque destes no setor produtivo, como o “Desafio dos Camarões” em Afuá. Já em Ourém, no nordeste paraense, ou grupos de boi possuem, nas suas performances, uma relação muito próxima com alguns sotaques de boi do Maranhão como os bois de Zabumba: “Flor do Campo” de Mestre Julião da comunidade do Mocambo; “Pai-do-Campo” de Mestre Faustino e “Ouro fino” de Mestre Cardoso (falecido em 2012), estes dois últimos localizados na sede municipal de Ourém. Nestes, o enredo é executado em cantorias e declamações que ao longo dos cortejos vão também realizando a comédia.

Estas variantes do boi-bumbá no Pará também foram anotadas por Carvalho (2011) no Maranhão durante suas incursões de pesquisa de campo no estado vizinho:

Depois de perseguir incansavelmente uma representação do auto do boi, tal como ela é habitualmente descrita, diante dos sucessivos fracassos desse intento em várias localidades do território maranhense, deparei-me com um universo de práticas e repertórios narrativos que permanece a parte do chamado auto e se mostra extremamente instigante para a análise antropológica (CARVALHO, 2011, p. 68).

Em Belém, o boi-bumbá Malhadinho do Guamá possui como instrumental básico as barricas, o xeque-xeque e o pandeiro. A história do grupo conta que, quando da entrada de um novo tocador, havia sempre um conjunto de regras que deveriam ser obedecidas por conta da necessidade em se manter um corpo de instrumentistas “de valor”. Assim, o xeque-xeque era (neste caso ainda é) sempre o primeiro instrumento a ser usado pelo iniciante por um período de maturação até que se torne apto para “pegar” a barrica, tambor que é quase sempre o mais desejado. Fabrício, tocador desde menino e atualmente um dos responsáveis pelas aulas de canto e ritmo, conta que,

Uma característica marcante era que o Malhadinho era reconhecido pelos outros bois por conta dos seus tocadores, sempre falavam: ‘olha, chegou o pessoal do Malhadinho aí, não vão errar!’ (...). Antes a gente ia andando pra tocar em qualquer lugar, no meio do caminho quando encontrava o pessoal do outro boi rolava a porrada! mas a porrada era de toada. Um puxava daqui e o outro puxava de lá, só parava quando um errava a letra. Ai depois tinha o pessoal da barrica que fazia a sua parte depois das toadas, aquele barriqueiro que errasse, já era! (José Fabrício G. Xavier, entrevista realizada em 21/11/2014).

Estas características foram se perdendo e transformadas ao longo das últimas três décadas e, conforme pondera Fabrício, hoje está bem mais fácil de chegar logo na barrica, já que o número de tocadores tem diminuído ao longo dos últimos anos. Ao mesmo tempo, os cortejos praticamente não existem mais, exceto em momentos específicos do ano, como os informados anteriormente. Em suma, as peculiaridades e a dinâmica de

transformações do boi-bumbá Malhadinho do Guamá é um importante termômetro para se compreender a maneira como esses grupos permanecem em atividade no momento atual de uma grande cidade.

O cenário atual de (re)produção dos grupos de boi-bumbá do bairro do Guamá dá conta de uma situação em que se percebe uma importante diminuição das ações de grande parte dos grupos que deixaram de botar o boi na rua por questões que envolvem desde o falecimento de antigos mestres e o não prosseguimento de suas atividades, passando pelas dificuldades de aquisição de materiais que, na maioria dos casos, dependem das políticas de subvenção onde, conforme a administração municipal, mudam aos dissabores do gestor à frente da Fundação Cultural de Belém e, associado a isto, o atrelamento cada vez maior destes grupos à uma dependência das programações oficiais realizadas no centro da cidade (CENTUR, Praça Waldemar Henrique, Estação das Docas, Píer das Onze Janelas, Portal da Amazônia principalmente) durante a quadra junina onde as apresentações destes e de outros grupos de manifestações tradicionais são feitas sobre palcos sonorizados e iluminados seguindo as diretrizes organizacionais dos grandes espetáculos musicais. Este formato corresponde a um modelo de empreendedorismo cultural que historicamente segue a única forma até agora implementada pelas administrações municipais para as apresentações destes grupos que, na verdade, trata-se de uma tentativa de adaptação das manifestações de rua ao palco, espaço cultuado enquanto equipamento que corresponde às formas de consumo cultural socialmente aceitáveis, segundo a perspectiva até aqui apresentada pela política pública municipal e estadual.

Esta situação, como nos informa Salles (1994), é recorrente desde o momento em que as práticas de brincadeiras de rua passaram – após o período do incremento da economia paraense provocada pela extração do látex no início do século XX – a substituir as grandes óperas e peças teatrais nos tabladros dos teatros da cidade devido à necessidade de mantê-los em funcionamento. A partir de então, na década de 1930, os grupos de boi-bumbá e cordões de pássaros principalmente passam a encenar para novos públicos (da classe abastada do centro da cidade) o que corresponde a um processo de adaptação do tempo e do espaço da brincadeira além de um maior controle e disciplinamento do conteúdo falado, dançado e cantado para atender às novas exigências da distinta plateia.

Segue-se que, os grupos de boi-bumbá, ao tempo em que eram perseguidos pela polícia em função dos cortejos de rua – notadamente pela violência que ocorria pelo encontro de dois bois – estes mesmos grupos passaram a funcionar como válvula de

escape no que concerne às apresentações para a então decadente classe social que havia se beneficiado do período gomífero. Tem-se aí, uma dupla situação de perseguição e contemplação que vai marcar as formas de intervenção pública sobre a manifestação cultural. Como resultado destas ações, os grupos passaram ao longo do tempo a ser condicionados às performances de apresentação nos palcos não só dos teatros, mas também nos equipamentos públicos do centro da cidade com uma correspondente diminuição dos cortejos de rua que aconteciam regularmente no mês de junho pela cidade, ao ponto de se criar medidas protetivas de fomento público para que estas práticas não sumam por completo como as políticas de subvenção formatadas pelos órgãos oficiais de fomento à cultura.

Neste contexto de transformações, as apresentações assumem contornos de monotonia associadas a um formato contemplativo com uma plateia estática, cada vez mais formada apenas por familiares e chegados dos grupos. Em contraposição, nos festejos de bairro, como no Guamá e no Jurunas, a dinâmica de atividades envolvem a participação comunitária onde o ato contemplativo é condensado com o participativo, e assim a rua assume o lugar do palco como espaço não-disciplinado experienciada e vivenciada no conjunto dos praticantes e observadores (parentes, amigos, vizinhos, convidados) onde são performatizados sons, gestos, cantos, danças e teatralizações à partir de ícones socioculturais e geográficos diferenciados já que o lugar é o espaço não só das atividades cotidianas, mas também do afeto e do entrelaçamento entre as pessoas com seu pedaço como nos fala Magnani.

O contexto dinâmico das formações sociais que possuem nas manifestações culturais uma estrutura consolidada entre um sistema de trocas comunitárias, nos permite uma compreensão diferenciada de outra forma de organização social que também se estrutura em torno das mesmas manifestações, porém em outras bases de sociabilidades. Neste aspecto, as referências, simbologias e significados dos brinquedos populares – como os cortejos de boi-bumbá – são percebidas diferenciadamente em contextos de elaboração como os que atualmente acontecem no Centro Histórico de Belém onde se verificam movimentos culturais como os Arrastões do Pavulagem, que trazem como base representativa principal a referência do cortejo acionado sobre os brinquedos populares de rua. Assim, o contraponto entre as diferentes formas organizacionais de elaboração e constituição da brincadeira em áreas que historicamente foram sendo diferenciadas pelo processo de expansão urbana, bem como pela eliminação/expulsão das manifestações culturais populares do centro da cidade, podem nos ajudar e perceber, nestes diferentes

contextos, como e de que maneira se pratica um uso e um contra-uso dos espaços públicos em Belém. Pensando no sentido e nas apropriações espaciais geradas pelas manifestações culturais nos permite:

Perceber os signos espacializados pelos quais os grupos sociais se identificam a contextos geográficos específicos que fortificam sua singularidade. A festa possui com efeito a capacidade de produzir símbolos territoriais cujo o uso social se prolonga bem além de sua duração. Esta simbólica festiva une e qualifica lugares (Di Méo apud BEZERRA, 2008, p. 9).

Estas singularidades festivas, deste modo, não estão dispersas aleatoriamente e, assim, o lugar de sua (re)produção tem a ver com um espaço embrenhado de significados e definidos pelos grupos nele localizados. Tem-se assim, uma maneira de – através de uma intenção comparativa – verificar quais os atributos de conteúdo que estão manifestos entre as práticas culturais produzidas e realizadas em áreas periféricas e no Centro Histórico de Belém.

Neste contexto, ao longo das últimas décadas, a criação espontânea das manifestações culturais no centro histórico ocorre de forma gradativa, porém, não menos estigmatizada. Esta motivação corresponde ao modo pelo qual alguns grupos sociais ressignificam sua condição de lazer e/ou de reivindicação e assim, novos movimentos culturais tem surgido, não apenas da energia de antigos brincantes, mas também, a partir da iniciativa de artistas e intelectuais que buscam, a partir de ações coletivas a reinserção dos brinquedos na paisagem urbana central de Belém.

### 1.3. ARRASTÃO E CIDADINOS: A EXPERIÊNCIA MODERNA DA TRADIÇÃO

O que faz um grupo de pessoas reunirem-se em razão da preservação, manutenção e desenvolvimento de novas práticas culturais é tema de uma longa bibliografia que, no caso do Brasil, aponta para o movimento modernista como o momento onde estas ações se institucionalizaram não só no meio artístico, mas também na academia e nas políticas públicas de Estado. Levando-se em consideração a longa trajetória das maneiras de se tratar a questão, observa-se que prevaleceu um tipo específico de patrimonialismo relacionado aos modelos de “preservação” da identidade nacional em sua busca pelas marcas distintas que pudessem sintetizar a nação. A herança deixada por este empreendimento suscitou a permanência de arranjos teóricos que cristalizaram a noção de folclore atrelada a de manifestação cultural, fato que, segundo Travassos (2002) só irá se modificar nos anos 1960 com o surgimento da música engajada e a ascensão da

indústria cultural e dos meios midiáticos. Neste momento, as manifestações culturais passam então a municiar novos contextos interpretativos sobre os elementos estéticos constitutivos dessas produções. Do embate entre o que se considerava música alienada ou “uma inspeção arguta do ambiente social, cabendo ao setor politizado do mundo artístico reconhecer a fração crítica do repertório popular” (TRAVASSOS, 2002, p. 91). Do debate entre música arcaica-rural e música urbana-moderna, surgem outras perspectivas de interpretação que irão culminar no prestígio que a partir de então as manifestações culturais passarão a ter em face ao seu uso e apropriação em ambiente urbano.

Em Belém, estas transformações podem ser percebidas em um dos principais ícones entre as manifestações culturais do Pará. O carimbó<sup>52</sup> como identidade regional, surgiu a partir do movimento modernista de Belém<sup>53</sup>, que buscou estabelecer diferenças, especificidades e valores culturais próprios da região, daí, em suas obras, a valorização do tempo presente, com as histórias do cotidiano da “gente simples”, cabocla, da nossa mistura de raças (índio, negro, branco), com seus problemas sociais e raciais. Embora houvesse um diálogo com o nacional, o objetivo era ler a história paraense a partir da sua alteridade, e as manifestações da cultura popular foram intensamente estudadas.

Estes sentimentos estão na base dos discursos de proteção, mas também de promoção do patrimônio que a partir dos anos 2000 ganha força na sua “versão” imaterial. O intangível da cultura passou a figurar entre as possibilidades de registro e proteção patrimonial desde que, conforme já dito, seja referencial para seus produtores e demais entusiastas<sup>54</sup>. Independente das ambiguidades e discrepâncias criadas pelas legislações que passaram muito mais a confundir conceitos e misturar categorias, do que propriamente agir sobre a produção de um conhecimento atrelado às intenções propostas por Mário de Andrade no primeiro quartel do século XX no processo de formação de

---

<sup>52</sup> Manifestação cultural que compreende todo um complexo lúdico de práticas festivas que em sua matriz se constitui principalmente de música e dança. Em 2015, a esta manifestação foi atribuída o título de patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN.

<sup>53</sup> O movimento modernista em Belém inicia-se com a fundação da revista *Belém Nova* (1923-1929) por Bruno de Menezes. Nesta revista, o literato reúne os “Novos” (Eneida de Moraes, Jacques Flores, Abguar Bastos, De Campos Ribeiro, entre outros) de Belém que se intitularam de *Geração do Peixe Frito*, uma vez que tinham poucos recursos e sua luta diária era “pelas Letras e pelo peixe frito do Ver-o-Peso”. A segunda geração modernista, a *Remediada* – intelectuais que tinham uma situação financeira melhor do que a primeira – surge em 1930, com nomes como Dalcídio Jurandir, Francisco Paulo Mendes, Ruy Barata, Sylvio Braga, Cléo Bernardo, Aloysio Chaves. Em 1945, vem contar com uma geração mais moça, onde encontramos Haroldo Maranhão, Benedito Nunes, Mário Faustino, Max Martins, Alonso Rocha, entre outros. Sobre o assunto ver: FIGUEIREDO (2001b) e MAIA (2009).

<sup>54</sup> Decreto n. 3551 de 4 de agosto de 2000. Institui o Registo de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Extraído de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm).

órgãos oficiais de cultura, verifica-se na atualidade um reforço da noção de bem cultural que, dentre outras formas de apropriação, também passaram a fazer parte das justificativas de proteção e promoção de ativistas culturais oriundos de outros ambientes que não a academia e o próprio Estado.

As recentes demandas de ativismos e produção cultural na cidade de Belém fazem parte de um conjunto articulado de novas práticas e representações que informam sobre a maneira pela qual grupos urbanos passam a se interessar e experimentar outras formas de participação coletiva em eventos cuja natureza festiva ultrapassa os limites estabelecidos pelo tempo do evento. Esta atitude está impregnada de uma postura menos passiva frente às possibilidades de experimentação artística: pesquisar, descrever, gravar, filmar, cantar, dançar, se caracterizar, se manifestar, contestar, sorrir, se emocionar, constituem elementos de emancipação colocados pela própria experiência e, desta forma, realizam-se procedimentos de elaboração performativa que transitam entre o jogo e o ritual em condições diferenciadas dos contextos de produção tradicional, porém, por sua reprodutibilidade e repetição, congçam uma atmosfera de nostalgia, reminiscências que são atualizadas na festa, que no nosso caso, podem estar impressas na realização do Arrastão do Pavulagem.

Este movimento que se espraia pelas principais metrópoles brasileiras a partir dos anos 1990 (TRAVASSOS, 2004), ressurgue como insígnia de grupos de cidadãos tendo a apropriação de antigas brincadeiras de rua como fonte de inspiração para a montagem das estratégias de ação cultural que passam a ser promovidas nos contextos urbanos. Elizabeth Travassos trata estas ações como “fenômenos da cena urbana contemporânea” onde em um esforço interpretativo busca compreender o que está em jogo no que concerne às atitudes recentes desses grupos. Em um trabalho de 2002 a autora levanta as seguintes possibilidades como forma de subsidiar sua interpretação:

- 1) A busca arqueológica pelas “raízes” brasileiras;
- 2) A necessidade de um contato direto com o “folk”;
- 3) A tentativa de instalar o espírito do festival popular na performance artística.

Em 2004, levanta outras questões em relação aos “ciclos antecedentes de investimento na alteridade cultural interna”:

- 1) A abordagem da cultura popular proposta no movimento contemporâneo afasta-se daquela que caracterizou o paradigma artístico modernista;
- 2) O movimento tem pontos em contato com as propostas das chamadas etnografias pós-modernas, embora nem sempre os integrantes estejam vinculados ao mundo acadêmico ao ponto de pautar suas ideias e práticas pelo debate antropológico sobre o destino contemporâneo da etnografia.



Em síntese, a autora faz um apanhado amplo da relação entre música folclórica e movimentos culturais mostrando como ao longo do tempo, os diversos movimentos representativos da cultura urbana acabaram por dinamizar a ideia de folclore em um movimento que se estabeleceu desde o movimento modernista nos anos 1920 quando este figurava como um emblema que cristalizava ações sobre os saberes e práticas relativas as manifestações tradicionais como condição de se conhecer e aprender com o chamado “Brasil profundo”. Passando pelos movimentos da música engajada da década de 1960, predomina as criações artístico-musicais urbanas em que se debatia e se confrontavam tendências vinculadas à preservação das tradições como condição de emancipação cultural das influências estrangeiras, notadamente a americana e, tendências vinculadas às necessidades de modernização artística com base nos elementos estéticos advindos dos vertedouros de vanguarda da contracultura também sob influência americana, mas com apelo para a uma criatividade que transgredisse os conceitos até então hegemônicos de arte .

De todo modo, sobressai neste momento a necessidade de se resguardar seja para a tradição ou para a modernidade a cultura popular como pano de fundo de contestação ou de afirmação identitária em um momento em que as diretrizes ideológicas contaminavam boa parte do processo de produção cultural dos principais centros urbanos brasileiros, assim como em Belém do Pará, onde, conforme descrito anteriormente, os movimentos e debates sobre o tema da “cultura de raiz” incitou a oposição entre as principais correntes de artistas e intelectuais que passara a figurar como indicadores dos grupos de prestígio (vinculados ao purismo da cultura cabocla) e os desprestigiados (vinculados aos tendenciosos “usurpadores” das tradições). Desta forma, várias formações musicais passaram a ser consideradas opostas dependendo das necessidades do momento, tendo seus rebatimentos atingidos os dias atuais: as distinções que permaneceram entre música tradicional e erudita, tem seu rebatimento nos festivais de carimbó reativados na década de 1990 pelo interior do estado do Pará onde passou-se a considerar dois tipos de conjuntos: o de “raiz” e o “estilizado”, os quais são identificados desta forma para atender a critérios de originalidade de um lado e de modernização de outro baseado, sobretudo, no tipo de instrumentos musicais utilizados. Obviamente que estas nomenclaturas tendem a criar confusões e estimular distinções que muitas das vezes estão presentes apenas nas cabeças de produtores que pretendem justificar nos relatórios de prestação de contas para órgão de fomento cultural a presença “especial” dos grupos “tradicionais”, isolados no seu nicho de “autenticidade”.

Consequentemente e ponderando-se os ufanismos e demais exacerbações de cunho ideológico, preservou-se, mesmo que de forma camuflada uma maneira de se tratar (e usar) as manifestações culturais como “abastecedoras” de vários movimentos contemporâneos conforme assinalado por Travassos (2002). Constituem assim, possibilidades de atuação de grupos contemporâneos junto às manifestações culturais. Em contexto urbano, a autora observa que devem ser observadas cada conjuntura em que se estabelece um tipo específico de esforço artístico-intelectual de interpretação e atuação sobre as demandas advindas dos momentos históricos: da década de 1960, a arte, notadamente a música, assume um papel de valorização do nacional com base nos repertórios a artistas marginais, porém com uma conotação diferenciada dos períodos anteriores. A música de protesto, ou engajada, tem como um de seus pilares, a necessidade de um conhecimento a aprendizado interno, no entanto a autora chama a atenção para uma tomada de postura frente a um contexto em que se discutia a autoridade da classe média em “usufruir” da música popular,

Discutir quais artistas podem cantar samba, capoeira ou moda de viola não tem qualquer interesse numa análise do lugar da música folclórica em movimentos artísticos. Tomar posição no debate sobre o enlace entre estética e política também nada esclarece. Sabe-se que o processo de autonomização da arte perante as esferas da religião e do poder político assegurou, ao longo da história, a instauração de um domínio que se quer puramente estético. Essa contradição não exclui, contudo, reações contrárias a setores refratários (TRAVASSOS, 2002, p. 97).

Isso importa num momento em que para nós se torna caro a identificação dos grupos citadinos que atualmente se estabelecem na produção cultural tendo como suporte, entre outros elementos da cultura popular, as brincadeiras de rua. A autora se reserva a atenção sobre grupos da classe média urbana que, segundo ela, no período atual se defronta com outra (ou novas) perspectivas de enlace artístico e estético, mas acima de tudo, de experimentação colocados em prática em diversos grupos artísticos como as bandas musicais que passam a assumir uma outra perspectiva representativa não mais de um assento de um domínio estético, ou uma “reforma moral” (TRAVASSOS, 2002), mas uma outra mirada no “Brasil profundo” não em relação aos atuais produtores e os chamados mestres de cultura popular dos rincões distantes dos grandes centros urbanos, mas também, busca-se agora seus precursores o que nos remete a noção de *ancianidade* a qual Londres (2004) chama a atenção no processo de identificação do artista que busca

o contato direto com o passado sem a intermediação do valor cultural estimulado pela historiografia.

Nestes entrecaminhos e meandros, se torna novamente uma tarefa de fôlego para estes grupos, não mais apenas a sintonia com os chamados artistas populares, mas sobretudo, ir em busca deles, onde quer que seja, e neste sentido, Travassos (2002) chama a atenção para um domínio metodológico de pesquisa baseado em uma etnografia que a autora traduz como experimental trazendo uma reversão no sentido e no arranjo dos objetivos postos sobre este empreendimento:

Sob outro aspecto, as descobertas de artistas e repertórios musicais populares dos anos 1960 não tinham conotações arqueológicas. Eles simbolizavam o papel do povo brasileiro numa transformação iminente da sociedade mirando, portanto, o futuro. “O dia que virá”, motivo cantado obsessivamente na canção engajada, é a expressão das esperanças depositadas no futuro. Não há a mesma disposição prospectiva, agora, e a preocupação com precursores sugere, diferentemente, o desejo de reatar um elo com o passado por meio da celebração festiva dos ancestrais (TRAVASSOS, 2002, p, 101).

O encaminhamento de um cenário mais favorável ao entrelaçamento entre a pesquisa e a atividade artística, denota um empreendedorismo ratificado pela ideia de legitimação baseadas no conhecimento adquirido pela experiência de campo (conhecimento *in loco*) e não apenas pelos suportes institucionais da academia, do estado ou da Igreja. Este novo conjunto de ações mobiliza a etnografia para atender as demandas destes grupos e indivíduos, sem necessariamente estar vinculada aos cânones da metodologia acadêmica, e assim, a autora chama a atenção para uma etnografia que se desenvolve no “ideal das etnografias pós-modernas”, ou seja, o de aprender participando tentando ser uma “peça do mosaico”, neste contexto, “a etnografia pós-moderna é, no final das contas, poesia e performance” (TRAVASSOS, 2002, p. 108). No entanto, deixa claro que este empreendimento pode ser apreendido como uma produção de conhecimento que podem não estar necessariamente atrelados aos “modelos acadêmicos de produção do saber”.

Para este trabalho interessa nessa discussão o que está em jogo entre o recente movimento cultural e a formação dos grupos contemporâneos que, na cidade, estabelecem suas ações e quais as estratégias acionadas para o seu funcionamento, apresenta-se a possibilidade de se apreender este movimento através em um primeiro momento na identificação dos elementos que são acionados na configuração cênica e corporal bem como nos discursos que fundamentam os planos e as atitudes. Neste contexto, Travassos

(2002) recupera a noção de performance que, segundo ela, estabelece um fundamento importante na tentativa de desvelar os arranjos textuais impressos na manifestação cultural atualmente produzida na cidade. A performance surge como uma condição dessa interpretação, porém, no caso dos movimentos culturais aqui estudados, está atrelada a uma conjuntura ritual-cênica que se estabelece no ambiente festivo tal qual uma *communitas*,

(...) descrita pelo antropólogo Victor Turner, enfatiza a homogeneidade e a união (mãos dadas e canto em uníssono são elementos essenciais). A condição de espetáculo profissional é apagada em benefício da identificação entre todos os participantes, que entram numa comunhão fugaz de cultores das tradições (TRAVASSOS, 2002, p. 110).

A performance está inserida no processo de formação e constituição do conteúdo material e vernacular da festa e se estabelece, segundo a autora, nas próprias recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais, esta seria, então, um modo de se conhecer a cultura popular. Esta associação é possível, contudo, observando cada elemento da brincadeira em seu conjunto com os demais, a música, o canto, a dança, a fala antes das apresentações, o gestual, o desejo de preservação e o cerimonial de abertura e encerramento, são alguns dos elementos sensoriais que mobilizam as sensibilidades que atuam em conjunto no evento e que podem criar uma forma própria de expressão.

No entanto, sobressai o desejo de experimentação como ponto principal de mutação entre os modelos anteriores de condução sobre uma espécie de apropriação sobre os significados culturais e o que está em jogo no atual contexto de modos distintos de percepção que passam a ser ressemantizados pela forma e pelo conteúdo do desejo de experimentar a festa os objetos-brinquedos que são reinseridos na cena cultural urbana como distintivo que demarca ou restaura seus marcos rituais. Assim, nota-se que entre os diferentes autores que se debruçam sobre o tema, há uma concordância em torno de novos modelos de representação sobre os chamados bens culturais que se caracterizam pela momentaneidade de ações valorativas que possibilitam o que Gumbrecht citado por Cecília Londres (2004) propõe enquanto “abertura para uma experiência ao mesmo tempo mais singular e totalizadora, um pouco a exemplo da que almejam provocar os encontros performáticos” (GUMBRECHT apud LONDRES, 2004, p. 28). Contudo, Londres deixa claro, que assim como Elizabeth Travassos, é necessário ir devagar com as recentes demandas etnográficas e, acima de tudo, é preciso se avaliar,

(...) em que medica esses bens – no sentido de intervenções na linha da “interpretação”, do recurso à iluminação, à dramatização, e outras medidas de cunho pedagógico – pode propiciar esse tipo de experiência, é algo a ser pesquisado e, talvez, testado em suas potencialidades e seus limites (LONDRES, 2004, p. 29).

Os atributos culturais de uma manifestação festiva da/na cidade podem ser percebidos a partir de uma rede complexa de articulações sociais que permitem ou não estabelecer vínculos de afinidades, no entanto, na perspectiva exposta, também é importante perceber no conjunto dos enunciados colocados para e pela festa as mediações que se estabelecem que geram sentidos e valores que em conjunto mobilizam performances individuais e coletivas dispostas a partir das configurações espaciais. A mobilização então, passa a se embrenhar na paisagem urbana fazendo de espelho a materialidade das suas formas arquitetônicas que, contudo, também são refletidas pela topofilia gerada mesmo que de maneira efêmera. Neste jogo de espelhos, a interpretação do horizonte textual gadameriano só terá valor se as condições sensoriais e cognitivas do observador estiverem minimamente estabelecidas no conjunto da obra, o que faz do exercício de experimentação também um ato de interpretação.

No sentido de dar vazão a estas perspectivas, antes, porém, é necessário um adentramento no contexto sociocultural do objeto de estudo o qual estrutura a sua realização e informa uma das maneiras pela qual pode-se ler a realidade de uma manifestação cultural no CHB onde atualmente se configura um tipo de paisagem estabelecida não apenas pelos padrões do planejamento urbano, mas também, e principalmente, pelos condicionantes da vida cultural ordinária que estabelece sua territorialidade neste espaço e condiciona novas ações e discursos em torno do apelo ao reestabelecimento da sua condição pública.

## Capítulo II

### “CHAMOU PAVULAGEM VAQUEIRO: TERRA VAI TREMER...”

<sup>55</sup>: o surgimento de um movimento cultural na praça e na rua.

*E lá vou eu pela estrada da ilusão  
Sempre louvando me jito  
Sempre toando paixão  
E quem me escuta peço a sua atenção  
Pra mirar o Pavulagem  
Que é do teu coração  
Lá vem, lá vem  
O Batalhão da Estrela  
Fazendo a terra tremer  
Ei moço, venha,  
Mas venha de bem querer  
Porque a minha passagem  
É pra todos guarnece<sup>56</sup>*

Não há uma definição da palavra *pavulagem* no dicionário Aurélio, a que mais se aproxima do sentido atribuído que esta possui em grande parte do estado do Pará é *pavonear*, definida como “caminhar com ares soberbos, como o pavão. Exibir, ostentar, vangloriar-se, ufanar-se”. Já o dicionário Papa Xibé do jornalista paraense Mário Sobral diz que *pavulagem* é “metidez”, frescura. Sendo assim, o “pávulo” é o gabola, o convencido, o metido. Sua matriz vem de pavão, animal que se destaca pela pompa do colorido de suas penas que se espriam sobre as asas quando a ave quer “se aparecer”. No Pará, a palavra assume uma dupla função de identificação bastante peculiar, principalmente nas localidades do interior. Diz-se que normalmente, o pavulagem é aquele que “só quer ser”, aquele que é todo “metido a besta”, aquele que quando viaja para o Rio de Janeiro ou São Paulo volta todo boçal, convencido, mascarado. Neste sentido, a palavra assume ares de uma jocosidade como de quem quer tirar sarro com o outro, ou mesmo de quem fala mal de alguém.

É o nível de pertencimento aos contextos socioculturais e de sociabilidades que define qual o sentido está sendo acionado no momento de uso da palavra. No entanto, em Belém do Pará, nota-se um certo predomínio desse sentido jocoso na medida em que o termo foi sendo assimilado e usado como forma de se produzir uma espécie de apreciação

<sup>55</sup> Parte da letra da música Reunida, CD Arraial do Pavulagem: Gente da Nossa Terra. Outros Brasis, 1995.

<sup>56</sup> Letra da música Guarnecendo. CD Arraial do Pavulagem: Gente da Nossa Terra. Outros Brasis, 1995.

dos coleguismos e de amizades formadas por pessoas oriundas das localidades interioranas (e posteriormente assumidas também pelos cidadãos) onde se percebe que o uso da palavra acaba por colaborar com laços de afetividade formando um código de sociação e de pertencimento a uma comunidade, seja ela imaginada ou não. Assim, é comum nos depararmos em Belém com frases do tipo: “E aí fulano, tu estás muito pávulo com essa roupa nova! ”; “Deixa da tua pavulagem e bora logo pro jogo do Papão...”; “Rapá o fulano não veio pra bola, porque tá cheio de pavulagem com aquele carro novo dele...”.

Em se tratando das manifestações culturais, é comum o uso de predicados de suntuosidade para batizar nome de grupos como os de boi-bumbá, exemplos não faltam: Pai do Campo, Tira-Fama, Rei do Pasto, Flor de Todo Ano, Estrela D’Alva e, claro, Pavulagem. Este tipo de atribuição possui um sentido elevação do grupo que está muito além de uma simples rotulação. Ela colabora em uma demarcação de pertencimento a um grupo que por definição se pretende “o maior”, “o melhor”, e assim, são elaboradas diversas estratégias para se identificar essa grandiosidade, como por exemplo, através do uso de materiais como o veludo mais sofisticado para cobrir o boi, ou o corte da indumentária e demais adereções, mas principalmente pelas composições musicais que assumem diretamente a função de evidenciar a grandeza do grupo de boi-bumbá através de toadas marcadamente caracterizadas pela auto promoção.

*Meu boi surgiu dos encantos da floresta  
Trazendo vida, tradição em nossa festa  
Boi Pai-do-Campo tem coisa de assombração  
Tem curupira, Catirina e Folharal  
Arrasta, meu boi, arrasta  
Arrasta esse povão  
O tom dessa batucada  
Dá força em meu batalhão  
Meu pai do campo  
É o gado do lugar  
Tem muita força  
Tradição para mostrar  
Meu batalhão  
É criado no Pará  
Está disposto,  
À beira do Rio Guamá*

(Meu boi surgiu dos encantos da floresta – Mestre Faustino, amo do Boi-Bumbá Pai do Campo de Ourém-Pa).

*Lá vai, Lá vai meu boi  
Esse é o fama do lugar*

*Esse ano eu quero mostrar  
Quem eu sou deixa quem  
Quiser falar*

(Fama do Lugar - Mestre Bandeira, já falecido ex-amo do Boi-Bumbá Malhadinho do Bairro do Guamá em Belém do Pará).

A dinâmica das manifestações culturais tradicionais em suas peculiaridades não deixa de ser percebida pelos grupos artísticos urbanos que fazem uso das bases sonoras e das danças dos primeiros. Assim, a partir principalmente da criação de grupos especializados em formas artísticas que visam a “valorização” das culturas locais, as maneiras encontradas de nomeação também, em alguns casos, passam a seguir os critérios de identificação dos grupos tradicionais. Em Belém, o surgimento destes grupos obedece dois principais momentos: o primeiro deles ainda na década de 1970, com o surgimento do primeiro grupo parafolclórico no Colégio Augusto Meira sob coordenação do então professor da disciplina Educação Artística Adelermo Matos, que acabou por influenciar na criação de dezenas de outros grupos deste tipo na capital e no interior do estado. Neste momento também aparecem grupos musicais em formato de bandas (que fazem o uso de instrumentos eletroacústicos) voltados para reprodução de ritmos regionais, entre eles merece destaque a banda do cantor “Pinduca” que nesta época passou a fazer sucesso com o ritmo do carimbó.

Posteriormente, já na década de 1990 surgem novas bandas que passam a se dedicar também aos ritmos da região amazônica a partir de experimentações rítmicas atualizadas com o que estava sendo produzido em outros estados do país. Entre alguns desses grupos merecem destaque o então grupo Boi Pavulagem do Teu Coração, depois Arraial do Pavulagem, a banda Arraial do Boi Labioso, e o Boi Chamegoso, entre outros. Estes, passaram então a realizar apresentações pontuais demarcadas principalmente pelo calendário junino. No entanto, nesta mesma década, apenas o primeiro se estabelece com um número maior de atividades e maior permanência nos demais momentos do ano por conta da criação de um movimento de rua em forma de cortejo, que logo em seguida passou a ser batizado pelo nome de Arrastão do Pavulagem.

Concebido a partir da reunião de um pequeno grupo de artistas que contestavam a inacessibilidade de uso dos equipamentos urbanos para as práticas culturais (principalmente os teatros e as praças públicas), assim como a carência de espaços para as apresentações artísticas locais, no final dos anos 1980 teve início na Praça da República



um movimento artístico-cultural em formato de cortejo onde seus brincantes manipulavam um bozinho azulado espetado em uma tala de miriti<sup>57</sup> como referência a uma das mais significativas brincadeiras de rua de Belém do Pará, o boi-bumbá, que, naquela época (como atualmente), passava por um processo constante de depreciação e desaparecimento.

No final da década de 1990, o Boi-Bumbá Malhadinho do bairro do Guamá passou a ser a base do que viria a se constituir o arrastão. Vários brincantes desse grupo de boi foram convidados a colaborar na montagem do primeiro Arrastão do Pavulagem, já que ainda não havia a possibilidade de se incrementar o cortejo com percussionistas treinados e ensaiados pelo próprio grupo promotor do evento. O Pavulagem passava por um momento de reconfiguração das suas atividades para além da formação única como banda musical. Sentia-se a necessidade de se mudar a estratégia para não só ampliar os públicos, mas também reverter o clássico modelo palco-distância-plateia, segundo os relatos dos entrevistados fundadores do grupo.

Esta situação só foi possível graças a uma antiga ligação entre alguns dos fundadores da banda (e do movimento na Praça da República no início dos anos 1990) Ronaldo Silva e Rui Baldez principalmente, além de outros importantes colaboradores como Nazareno Silva (responsável por organizar o primeiro grupo de tocadores do arrastão, o “batalhão” e também pela retomada, na década de 1990 do Boi-Bumbá Malhadinho do bairro do Guamá) com algumas das manifestações culturais de Belém e do interior do estado em consequência das atividades profissionais e artísticas de cada um. No caso do Malhadinho em especial, havia mais do que uma simples ligação entre esses artistas e este grupo de boi-bumbá. Na verdade, esse entrelaçamento vem desde meados dos anos 1980 quando dos primeiros momentos de contato entre ambos.

O arrastão passa então a configurar como uma espécie de síntese de informações em relação às práticas e manifestações culturais já consolidadas historicamente que estruturam a produção de enunciados no cortejo. Desta forma, em pouco tempo, vão se consolidando oficinas e ensaios que, baseados nas experiências compartilhadas com o Malhadinho em cortejos anteriores, passam a subsidiar a formação de um arrastão

---

<sup>57</sup> Palmeira *Maurita flexuosa*, conhecida popularmente como palmeira de Miriti ou buriti-do-brejo. Os braços ou talos que sustentam as folhas no alto da palmeira são utilizados para esculpir uma grande variedade de objetos artesanais e brinquedos usados principalmente pelas populações ribeirinhas da Amazônia.

independente e com características próprias formado por pessoas oriundas dos diversos cantos da cidade que, em geral, não possuíam ligação qualquer com as manifestações culturais que então o arrastão passa a promover e divulgar no Centro Histórico de Belém.

A possibilidade de ultrapassar o aspecto da contemplação de espetáculos até então tidos como folclóricos – que preserva um modelo de apresentações pautadas na passividade dos públicos – mobiliza uma das características fundantes da ação pública cultural de rua instituídas pelas manifestações culturais como as de boi-bumbá e cordões de pássaros, os quais, antes do projeto modernizante e moralizante de incremento urbano da primeira metade do século XX, possuíam o direito de uso de amplos espaços da cidade onde a performance cênica e musical intercambiavam ações destes grupos que faziam dessas manifestações seus momentos festivos de conagração e vivências coletivas. Neste contexto, o Arrastão do Pavulagem surge ao mesmo tempo em que institui a festa nesses espaços, sinaliza para sua reocupação festiva, lúdica e também política. Este movimento, em pouco tempo, viria a se tornar um dos mais significativos emblemas da cultura urbana produzida em Belém do Pará devido, entre outras coisas, pela grande repercussão que passou a ter os cortejos que atualmente mobilizam uma quantidade significativa de participantes e espectadores<sup>58</sup>.

Em formato de movimento artístico de rua, estes arrastões passaram a interferir no centro histórico da cidade a partir de um referencial simbolizado pelas manifestações culturais em formato de cortejos (como o boi-bumbá e de pássaros juninos). Atualmente mobilizam centenas de pessoas que se dedicam à sua realização, além de milhares de participantes e expectadores que ao longo do ano fazem destes arrastões momentos em que as ruas do centro da cidade se transformam em cenários móveis de representações culturais da região amazônica esteticamente elaborados a partir das cores, formas, sons, corporeidades e vozes que produzem uma paisagem cultural que ressignifica, mesmo que temporariamente, a funcionalidade do CHB confusamente mobilizada pelos recentes incrementos da indústria do turismo estrategicamente mobilizado pelos poderes público e privado (e na parceria entre ambos) neste espaço.

Em razão da grande participação de vários públicos e da necessidade cada vez maior de se instrumentalizar a ação em um formato organizativo institucional, em 2003 é

---

<sup>58</sup> Em 2015, só para as oficinas para entrar no Batalhão inscreveram-se 766 pessoas. E durante os quatro cortejos que acontecem entre os meses de junho e julho, há uma estimativa de que estes foram acompanhados por pelo menos 120 mil pessoas, segundo o Corpo de Bombeiros do Pará.

fundado o Instituto Arraial do Pavulagem – IAPAV, que passa a gerenciar todas as ações consolidadas pela vivência das práticas dos arrastões até então realizados. Com isso, recriou-se o processo de construção do cortejo fundamentado em uma proposta pedagógica de trocas de saberes entre fazedores de cultura popular<sup>59</sup> da cidade e do interior do estado, pesquisadores, músicos, artesãos, dançarinos, cantadores, artistas plásticos e brincantes que anualmente se inserem nas várias oficinas e ensaios promovidos pelo Instituto.

Suas principais ações estão demarcadas anualmente por alguns dos principais eventos festivos do calendário cultural brasileiro e amazônico que conduzem o arranjo da produção dos objetos materiais (boi-bumbá, cabeçudos<sup>60</sup>, mastros, bandeiras, brinquedos de miriti, adereços de mão, etc.) e imateriais<sup>61</sup> (músicas, cantos, danças, performances gestuais, etc.) que constituirão os diferentes arrastões, além de oficinas de saberes, seminários e ensaios que promovem uma ampla inserção dos brincantes vindos de várias partes da cidade e do interior do estado. Em geral, estas atividades são planejadas e executadas pelos próprios coordenadores, mas também por instrutores e demais colaboradores.

## 2.1. O ARRASTÃO DO PAVULAGEM

A primeira atividade do ano e também a mais antiga, concentra um número maior de atividades, envolve quatro arrastões que acontecem sempre nos três últimos domingos do mês de junho e o primeiro do mês de julho. Este, intitulado Arrastão do Pavulagem, trabalha os temas correspondentes à quadra junina tendo como referência vários dos elementos que compõem a estrutura do arrastão sendo os principais o boi-bumbá, os estandartes que abrem os cortejos com imagens estampadas dos santos do período, com

---

<sup>59</sup> Aqui o termo cultura popular não é empregado no sentido de uma tradição popular versus erudita, e sim apenas como convenção ilustrativa baseada nos interstícios do que se consolidou em geral nas imagens, representações e discursos dos promotores das manifestações culturais, que tornaram a expressão instituinte de uma ideia relacionada a uma possível autonomia de práticas culturais representativas de determinados grupos sociais.

<sup>60</sup> Brinquedos de papel marche em formato de uma grande cabeça onde seu manipulador a veste cobrindo mais da metade do seu corpo. Este brinquedo é originário dos grupos de boi-bumbá do município de São Caetano de Odivelas.

<sup>61</sup> Esta descrição do *material* e do *imaterial* não se baseia em uma dicotomia nem mesmo em um paralelismo, e sim, aqui exposto desta forma apenas como modo de exposição de alguns dos elementos constitutivos dos arrastões.

direito à “levantação” e “derrubada” dos mastros de São João. Durante os cortejos os brincantes manuseiam uma diversidade de objetos-brinquedos característicos da época, como os cabeçudos e cavalinhos feitos de papel marchê além de dois bois-bumbá de estrutura em madeira que são manipulados por um tripa durante todo o percurso.

Enriquecido e reinterpretado por elementos indígenas e afro-negros, o período junino agregou uma riqueza de elementos simbólicos, envolvendo a culinária, o vestuário, a religiosidade e as brincadeiras, cuja essência vem sendo mantida com o passar dos tempos. Nesse contexto, o Arrastão do Pavulagem, desde 1997, procura contribuir para manter viva a memória oral tradicional, tão importante para a formação da identidade das novas gerações, em particular aquelas que vivem condicionadas ao espaço urbano, trazendo para partilhar com o coletivo a herança do folguedo do Boi-Bumbá, bandeiras de santos, mastro, bonecos cabeçudos, ritmos, cores, danças, cantos e cheiros característicos da região, com o intuito de reunir e alegrar a cidade<sup>62</sup>

Este arrastão é realizado em um trajeto que inicia nas águas, com saída da Praça Princesa Isabel, localizada às margens do Rio Guamá, em um itinerário que dura cerca de trinta minutos, com a chegada do boi-bumbá na Praça Pedro Teixeira, às margens da Baía do Guajará onde é recebido pelo Batalhão da Estrela<sup>63</sup>, estrategicamente posicionado para celebrar a chegada do boi pelas águas dos rios. Em seguida, o arrastão segue pela Avenida Presidente Vargas em direção à Praça da República onde, no encerramento, acontece o show da banda Arraial do Pavulagem.

## 2.2. O ARRASTÃO DO CÍRIO

O segundo arrastão do ano é realizado por ocasião das celebrações do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Iniciado em 2000, este cortejo acabou por ser incorporado à grande festa como um dos momentos aguardados por parte dos habitantes e visitantes da cidade. Em 2004, este arrastão foi registrado como um dos bens culturais associados ao Círio quando da promulgação deste como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. A construção deste cortejo é feita a partir dos elementos que compõem a festividade, como os brinquedos de miriti. Com isso, busca-se

<sup>62</sup> Extraído do portfólio Arraial do Pavulagem: Desenvolvimento de Educação Cultural na Amazônia Brasileira, s/d.

<sup>63</sup> Formado pelos tocadores, dançarinos, pernas de pau, cabeçudos e pessoas que carregam os adereços. O Nome “batalhão” faz alusão ao conjunto de músicos que tradicionalmente acompanham o boi-bumbá (no Pará) ou o bumba-meu-boi (no Maranhão).

a valorização dos seus artesanos através da divulgação e do uso de elementos cênicos feitos a partir desse material no cortejo.

A emblemática utilizada na brincadeira é uma cobra grande de miriti<sup>64</sup>, em alusão à corda dos promesseiros, à procissão e à fé dos romeiros, seguida por representações diversas do universo do homem ribeirinho, em girândolas, confeccionadas em miriti<sup>65</sup>

O trajeto segue o tempo da festa maior (Círio). O arrastão só sai depois que a imagem da Santa chega pelas águas na Escadinha do Cais do Porto (Praça Pedro Teixeira), quando, após recepcioná-la, segue em direção à Praça do Carmo passando pelas principais ruas do Centro Histórico de Belém e seus monumentos (Complexo do Ver-o-Peso, Praças do Relógio, Dom Pedro II e Frei Brandão, Museu de arte Sacra, Forte do Castelo, Catedral da Sé, Igrejas de Santo Alexandre e Nossa Senhora do Carmo).

### 2.3. O CORDÃO DO PEIXE-BOI

O cordão do Peixe-Boi, criado em 2003 tem suas atividades voltadas para as questões ambientais tendo como pano de fundo a discussão de temas que priorizam a dinâmica da cultura popular produzida na Amazônia e sua interação com os elementos da natureza.

Sua concepção está ligada à memória dos antigos Cordões de Bichos, que demonstrava um elo fortalecido de união do ser humano com a natureza e a representação-ritual da morte e ressurreição, em consagração à vida. A ligação com o presente e o símbolo da brincadeira é a imagem do Peixe-Boi, que sugere emergir das águas profundas para sobrevoar e guarnecer a multidão, num encontro fraterno e festivo que evolui pelo centro histórico de Belém<sup>66</sup>.

Por conta de uma série de fatores, este cortejo deixou de ter uma marcação fixa no calendário de atividade do IAPAV, e atualmente suas atividades são realizadas a partir de eventos feitos em parceria principalmente com instituições públicas, como apoio à questões relacionadas ao meio ambiente e a temas sociais.

Figura 3:

---

<sup>64</sup> Em 2012, a cobra grande foi substituída pela canoa de miriti.

<sup>65</sup> Extraído do portfólio Arraial do Pavulagem: Desenvolvimento de Educação Cultural na Amazônia Brasileira, s/d.

<sup>66</sup> Extraído do portfólio Arraial do Pavulagem: Desenvolvimento de Educação Cultural na Amazônia Brasileira, s/d.

MAPA DOS TRAJETOS DOS ARRASTÕES  
DESTACANDO SEUS PONTOS PRINCIPAIS.



1 - Saída na Praça dos Estivadores



2 - Ver-o-Peso e Praça do Relógio



3 - Largo da Sé



4 - Encerramento Praça do Carmo



**Legenda**

- Arrastão do Pavulagem. Trecho: Escadinha - Praça da República (Junho).
- Arrastão do Cirio. Trecho: Praça dos Estivadores - Praça do Carmo (Outubro).



1 - Saída dos bois do Porto da Estação



2 - Chegada na Escadinha



3 - Arrastão na Presidente Vargas



4 - Encerramento com Show da Banda do Arraial do Pavulagem

Este conjunto de atividades, segundo os organizadores, é embasado em pesquisas realizadas continuamente, visando dispor de um arsenal de informações que garantam ao trabalho a fidelidade destas publicizadas através dos ritmos, cantares e cênica dos cortejos. Contudo, o aprimoramento de cada evento depende também de algumas ações complementares que envolvem seminários, palestras, oficinas e reuniões entre membros organizadores e colaboradores.

Ao longo dos seus vinte e oito anos de atividades, estes cortejos foram sendo continuamente reproduzidos e, ao seu caráter reivindicatório (que simbolicamente nunca deixou de existir), somam-se outras formas de expressões culturais consolidando uma manifestação de rua que atualmente aglomera diversos segmentos socioculturais da cidade e do interior do estado, neste último, notadamente nos locais onde o Instituto mantém suas atividades, como é o caso do Cordão do Galo na cidade de Cachoeira do Ararí na Ilha do Marajó.

Neste percurso temporal, aos arrastões foram (e ainda são) incorporados outros surgidos por influência do Instituto (como o Boi Orube do Bairro do Satélite) ou aqueles mais antigos da capital e do interior do estado que, de forma pendular, participam anualmente dos arrastões como os bumbás: Malhadinho do bairro do Guamá em Belém; Flor-do-Campo, Ouro Fino, Pai-do-Campo e Geringonça, todos do município de Ourém; além destes, os grupos de pernas-de-pau e de artes circenses de Belém; a Banda João Viana de Cachoeira do Ararí, entre outros que desaguam pelos rios e transitam pelas estradas adentrando as ruas do centro histórico da capital dinamizando o cortejo e dando sentido ao arrastão como um momento ritual-festivo que se estabelece a partir do entrelaçamento entre manifestações culturais da região já consolidadas no plano das tradições, e um movimento cultural de rua forjado na área central da cidade através de incrementos advindos de uma forma de expressão cultural contemporânea, que tem se notabilizado, não apenas pelo seu conteúdo festivo, mas principalmente pela elaboração de um outro arranjo de práticas, de estéticas, de performances e de experiências difusas no espaço urbano.

Os arrastões em geral são produzidos e realizados seguindo uma matriz de atividades organizadas através de etapas que podem ser interpretadas como um arranjo que distribui os conteúdos das informações a serem repassadas através de oficinas (etapa inicial), ensaios (etapa intermediária) e os arrastões (etapa final). Em um primeiro

momento acontecem a divulgação através dos meios midiáticos tradicionais que por ventura estejam acessíveis (rádio, jornal, televisão) e pela internet como forma de chamar a atenção do público para o início dos preparativos para os arrastões. Em seguida, tem início o período de oficinas públicas de canto, dança, percussão, artes plásticas e pernas-de-pau. Este, compreende o momento em que são treinados novos participantes com ou sem algum conhecimento sobre os conteúdos repassados nas diferentes oficinas, normalmente com duração de quinze dias.

O aspecto motivacional e do pertencimento podem ser lidos no contexto da maturação do espaço do corpo e nas estratégias de trânsito dentro do grupo. Assim, a *chegada* enquanto fase inicial do contato do indivíduo com a ação é o momento em que o desejo e a atitude mobiliza a entrada e o primeiro contato. Destarte, que a motivação possui um incremento maior naqueles brincantes que possuem uma experiência construída no bojo das manifestações culturais espalhadas no ambiente urbano ou rural, aquilo que convencionalmente chamamos de bagagem cultural<sup>67</sup>. O aprimoramento no manuseio do código de interação gera o *entrosamento*, segundo momento, gerador do sentido inicial de pertença, estabelece a posição no grupo e define o trânsito entre as pessoas do grupo ou fora deste. O *arrastão* é o momento apoteótico de confirmação (ou não) das expectativas e fruição de sentimentos associados ao ato principal, resultado de todo um processo de construção de (re)conhecimento em torno da prática cultural, do ser em si mesmo, a individualidade em interação com a coletividade, percebida e ressignificada pela ação na cidade colaborando com a alquimia que institui uma identidade transitória exercitada no cotidiano de interações sociais no urbano através de uma experiência performática.

As oficinas constituem o primeiro momento de contato com as ações do Instituto, ao final desta etapa, é realizado um momento de diálogo e reflexão sobre os conteúdos trabalhados em um seminário denominado de Oralidades, nele acontecem palestras e debates sobre os temas que estão sendo trabalhados na época de cada arrastão. Os ensaios sinalizam a derradeira etapa de preparações onde os participantes das oficinas são colocados em “teste” na rua, ou seja, são ensaiados os movimentos, os cantos, as músicas, a posição dos pernas-de-pau, adereços, etc.

---

<sup>67</sup> Empregado aqui em relação aos que de alguma maneira tiveram contato com manifestações culturais e que acumularam uma experiência em torno destas em algum momento da vida.



Os ensaios do cortejo, dependendo do tema, variam quanto aos repertórios musicais, danças, motivos de adereços e cores que simbolizam a especificidade da ação. Neste momento, são agregados na parte rítmica músicos veteranos de arrastões anteriores que se somam aos oficinairos de percussão novatos e a orquestra de instrumentos de sopro que normalmente é contratada. Nesta fase, a Avenida Boulevard Castilho França é tomada por músicos, dançarinos, artistas plásticos e pernas-de-pau que com seus sons, movimentos e coloridos, interferem diretamente na vida deste espaço reinventando a paisagem urbana e a rotina semanal de seu uso.

Porém, é no arrastão, que uma parte do Centro Histórico de Belém se transforma em um palco onde anônimos saem da condição de expectadores para assumir o papel de atores e através dele, produzir um sentido diferenciado ao uso deste espaço da cidade, onde as experiências individuais e coletivas vivenciadas nos processos anteriores são transformadas em espetáculo de rua com direito a plateia móvel de milhares de pessoas que acompanham o trajeto seguindo o banzeiro das danças e as sonoridades dos tambores e cantorias.

Os relatos das pessoas que participam pela primeira vez da ação indicam uma espécie de reorientação da/cidade onde o elo (vínculo) ao lugar passa neste momento a não mais ser acionado de maneira formal condicionado pela rotina diária, mas pelo alinhamento a um exercício-vivência e experiência no arrastão configurando a produção de sentido. Esta condição tende a orientar outras posturas no trato com as manifestações culturais e a própria cidade, mas, sobretudo, informa sobre um espaço que se produz a partir de um tipo de ocupação onde sua funcionalidade é refletida na produção de um sentido reestruturante no tocante à tomada de atitudes, desvinculados da forma funcional regida pela régua do planejamento urbano e estabelece um tipo de paisagem cultural que se enriquece a partir da criação de uma densidade cultural forjada no lugar de produção e realização deste tipo de movimento cultural.

#### 2.4. A MÚSICA, A PRAÇA E O CORTEJO: O COMEÇO DE TUDO...

Os primórdios do Arrastão do Pavulagem têm como marco inicial a Praça da República localizada na área que compreende o centro histórico da cidade de Belém do Pará. No entanto, é impossível compreender esta Praça como marcador da primeira

referência espacial das ações promovidas pelo arrastão dissociada do contexto histórico de produção do movimento cultural.

A história mais conhecida e relatada pelos fundadores é a de que em 1987 um grupo de músicos, cantadores e compositores de Belém, passaram a se reunir aos domingos na Praça da República para realizar pequenos eventos de música como forma de divulgar seus trabalhos, mas também para contestar a falta de espaços na cidade para apresentações de artistas locais, assim como para as demais manifestações culturais, havia uma queixa generalizada quanto a isso, além do que “o teatro Waldemar Henrique<sup>68</sup> estava fechado devido seu estado de abandono e bastante deteriorado e sem reforma a muitos anos”<sup>69</sup>. Neste momento, alguns artistas produtores culturais iniciam um movimento de ocupação deste teatro em forma de reivindicação e protesto, o que, segundo Junior Soares, acabou por em ensejar, pouco tempo depois, a reforma e o restauro do equipamento cultural, bem como sua abertura para as os grupos artísticos locais. Não se sabe ao certo se a tomada de decisão do restauro aconteceu por conta deste evento, porém subentende-se que influenciou de alguma maneira para que isso ocorresse.

Olha só: a história de se encontrar na praça, mais precisamente na frente do teatro Waldemar Henrique, era um ato muito político, ou seja, já era uma história de ocupação do teatro que tava fechado, lá só tinha uma casa de turismo, mas o teatro tava fechado. Então, era também em solidariedade ao movimento do teatro. Existia um movimento já meio político na época de ocupação desse teatro e culminou com uma confusão danada que teve por lá: houve uma invasão no teatro, uma ocupação, (...) Então, eu acho que as pessoas se encontravam lá era mais por essa condição política mesmo, de formar uma opinião. Foi o período em que a gente tava gravando o disco do Porta de Casa<sup>70</sup>.

Na verdade, também, tinha todo um contexto de dificuldades, um contexto político mesmo, entendeu? Da gente não ter acesso aos teatros como até hoje muita gente ainda tem muita dificuldade de acessar os teatros<sup>71</sup>.

O mês de junho é escolhido para a realização deste movimento artístico-cultural por conta de ser o período de maior intensidade de apresentações dos grupos de cultura popular da quadra junina: bois-bumbás, cordões de pássaros e quadrilhas juninas

---

<sup>68</sup> Teatro localizado na Praça da República fundado em 17 de setembro de 1979 concebido como espaço experimental de produção artística voltado principalmente para as apresentações dos grupos locais, notadamente os de arte teatral.

<sup>69</sup> Depoimento de Junior Soares membro fundador do IAPAV em entrevista realizada no dia 25/10/2015

<sup>70</sup> Idem..

<sup>71</sup> Depoimento de Ronaldo Silva membro fundador do IAPAV em entrevista realizada no dia 08/12/2015

principalmente, o que causava um maior fervor na cidade quanto à mobilidade destes grupos, bem como pelo aumento do número de apresentações estabelecendo uma atmosfera e um conteúdo cultural marcadamente manifestos pela cultura popular e, assim, constituindo um momento de possibilidades de atuação artística aproveitando-se deste conteúdo pré-existente.

É assim que estas referências influenciam nas tomadas de decisões quanto à formação e experimentação de grupos musicais e artistas individuais que, naquele momento, buscavam sua afirmação em bases que referendavam a paisagem sonora regionalista. Desta maneira, estas referências passam a ser o mote principal do grupo musical que se forma a partir do movimento inicial na Praça da República com o nome de Boi Pavulagem do Teu Coração, nome escolhido por Rui Baldez que, segundo Junior Soares, acabou por inserir o boi-bumbá como elemento central de representação cênica e musical do grupo.

Observa-se que neste momento (início dos anos 1990), conforme esclarece Junior Soares, “não havia uma busca desenfreada pelas manifestações tradicionais como fundamento para a formação do grupo”, tudo acontece, segundo o entrevistado, “de maneira natural”, ponderando, no entanto, que, havia uma clara necessidade de se criar possibilidades para a música autoral produzida em Belém aliado a uma necessidade de formação de plateias, já que, conforme explicou, o tipo de música que faziam estava restrita a círculos pequenos de ouvintes que vez por outra se reunia em bares ou mesmo nas casas de alguém para tocar suas músicas.

A Praça da República passou a ser, naquele momento, uma espécie de ponto de encontro destes artistas que a utilizavam também como ponto de execução musical que, de maneira não informal (não organizados sob um nome ou com infraestrutura de som), passavam as manhãs de domingo tocando principalmente suas composições com a ajuda de músicos instrumentistas que se revezavam conforme outros iam aparecendo não tendo, portanto, uma configuração rígida enquanto banda ou outro tipo de grupo musical. Destaca-se que este revezamento acaba por se tornar uma característica do que mais tarde viria a ser a banda Arraial do Pavulagem já que, conforme informa Junior Soares e Ronaldo Silva, isto acabou por se tornar uma prática corriqueira, quando boa parte daqueles músicos que se reuniam na praça aos domingos se sentiam sempre fazendo parte do grupo independente de ter se tornado uma banda com ensaios e arranjos musicais

próprios. Isto é interessante na medida em que esclarece sobre um empreendimento artístico onde, mesmo que formalizado, não perde suas características de participação e agregação de músicos, mantendo, portanto, uma parte daquele sentido de coletividade que fazia reunir esses artistas na Praça da República, conforme explica Junior Soares: “Muita gente passou pelo Arraial do Pavulagem, poucos ficaram, só permaneci eu, Ronaldo e o Rui, nós estávamos sempre lá, mas o resto sempre se modificava”.



Figura 4: Jornal O Liberal de 15 de junho de 1990 anunciando uma das apresentações do grupo no Teatro Waldemar Henrique.

É preciso, contudo, contextualizar esta ação e seu momento inicial em relação ao crescimento de uma densidade do atrelamento das formas de fazer cultural e dos discursos que se forjam em razão das manifestações culturais tradicionais. Neste sentido, é mister enfatizar que, mesmo sendo um processo natural, como afirma Junior Soares um dos fundadores do movimento, havia entre os membros que viriam a formar o primeiro núcleo musical fixo, uma vivência e uma bagagem cultural em torno destas manifestações, em um primeiro momento não como prática presente nas suas produções artísticas, mas sobretudo, nas suas histórias de vida, já que, todos (como é comum em Belém) trouxeram de outros lugares a memória das brincadeiras de rua produzidas pelos chamados folguedos populares. Soma-se que, conforme exposto, suas trajetórias profissionais incluíam trabalhos em órgãos municipais e estaduais de cultura que geraram condições

práticas de conhecimento e inserção em parte do universo das manifestações culturais de Belém e do interior do estado, o que proporcionou uma vivência em relação a estas últimas e que passaram a influenciar suas carreiras artísticas.

O momento inicial de formação do grupo também é marcado pela influência musical regional de outros estados sobre estes artistas, principalmente do Nordeste brasileiro e seus músicos que produziam obras de cunho autoral, muitos deles pouco conhecidos do grande público como Papete<sup>72</sup> e junto com ele grupos de bumba-meu-boi do Maranhão como o Boi Barrica. A influência de músicos e artistas de outros lugares, mas principalmente do movimento cultural produzido no Maranhão em relação aos grupos de bumba-meu-boi e reggae-boi impulsionou a elaboração de arranjos musicais, ritmos e melodias que passaram a fazer parte do movimento que se estabelecia na Praça da República em Belém e que, neste aspecto, segundo Junior Soares tem a figura de Rui Baldez como elo principal destas influências do boi do Maranhão dentro da ação cultural que começava a se desenhar, daí o boizinho na tala como abre-alas (que depois seria substituído pelo boi-bumbá com seu tripa), seguido dos barriqueiros (que depois se transformaria no Batalhão da Estrela), e cantadores que iniciam o cortejo na referida praça.

A estas influências somam-se outras advindas dos próprios grupos de boi-bumbá de Belém e do interior sobre os quais Ronaldo Silva já havia desenvolvido trabalhos de pesquisa e registros sonoros em meados da década de 1980, quando de sua participação em projetos institucionais da Prefeitura Municipal de Belém. Pode-se dizer que, a partir principalmente destes dois nomes, inicia-se um processo de junção de informações sobre a cultura popular regional que irá desaguar em um projeto musical que passa desde então, a ter por base estas informações e influências coincidindo com um momento de grande expectativa artística em razão da necessidade de criação de novos conteúdos culturais – neste momento prevalecendo aquele voltado para a música – que desaguará na própria constituição material, simbólica e discursiva que forma o que é hoje o Arraial do Pavulagem (banda e ONG) entendido enquanto um conjunto de práticas socioculturais

---

<sup>72</sup> Compositor, músico e cantor maranhense que se destacou nos anos 1980 e 1990 por sua obra alusiva ao cancionário local. Também tem grande importância na cena musical brasileira como percussionista tendo atuado com renomados artistas brasileiros como Toquinho e Vinicius de Moraes em turnês nacionais e internacionais. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/papete/dados-artisticos>. (Acessado em 09/01/2016).

que se desenvolvem não só em torno do conteúdo produzido pelas manifestações culturais tradicionais, mas também pelo próprio grupo no contexto da sua constituição histórica na cidade e a sua produção cultural.

O pequeno cortejo realizado na Praça da República com o tempo se torna notório entre os usuários desse espaço passando a ganhar adeptos conforme sua repetição contínua ao longo dos quatro domingos do mês de junho. Neste momento, algumas das composições do grupo voltam-se para a produção de letras que colaborem com a intenção de se chamar a atenção pública, mas também mobilizar as pessoas presentes na praça a acompanharem os cortejos que então nela se realizavam. Assim, as músicas passam a instituir novos conteúdos voltados para a criação de uma maneira de influenciar pessoas no sentido da mobilidade e participação no movimento cultural. Desta forma, pode-se perceber então, a formação de arranjos estratégicos que compõem o embrião do que mais tarde descambaria no arrastão como expressão maior das ações do grupo.



Figura 5: Imagem dos primeiros cortejos na Praça da República em 1994, momento de elaboração e produção do que mais tarde ficariam popularmente conhecido como o Arrastão do Pavulagem. Fonte: Diário do Pará. Caderno D de 2 de junho de 1994.

Mesmo sem ter um nome definido, a ideia de levar ou de conduzir as pessoas vai se constituindo como um mecanismo eficaz de mobilização e de participação pública que

tem nas letras, no canto e nos bordões (tal qual os grupos de boi-bumbá) uma maneira que se torna eficiente a intenções de “arrastar”.

*Lá vem meu boi, lá vem  
Pelas ruas de Belém*<sup>73</sup>

*E olha o boi! e olha o boi!  
Olha o boi! olha o boi! olha o boi!  
Êh boi!*<sup>74</sup>

*Lá vai, lá vai  
Pavulagem do teu coração  
La vai, lá vai  
Pavulagem do teu coração*<sup>75</sup>

*Meu boi chegou balançando  
Fazendo o chão da terra tremer!*<sup>76</sup>

O momento inicial é marcado pela formatação de um discurso regionalista associado ao evento musical como forma de se chamar a atenção pública, mas também por um processo de criação artística que passa a ter nos ícones da cultura popular regional um mote que marca a maneira pela qual as informações produzidas musicalmente passam a ser acionadas sobre a visualidade que irá compor o movimento cultural.

Conforme já dito, para se aumentar o alcance do que ali estava sendo produzido, de uma apresentação musical fixa realizada na sobra do Teatro Waldemar Henrique, localizado no centro da Praça da República, passa-se, ainda no início da década de 1990, a ser promovido um pequeno cortejo nas calçadas da referida praça, nas manhãs de domingo.

O Rui tinha uma vivência lá no Maranhão, eu conversava muito com ele. Eu tava muito empolgado e ele era uma das figuras que eu mais conversava, então ele propõe primeiro o carimbó, e depois propõe pra gente botar um boi na rua, ai eu disse: agora eu topo, vamo lá! (...)

[Não dava] pra essa coisa de ficar acomodado, porque a rádio não tocava, a gente não ia ser conhecido e essa coisa de ir pra rua era, num primeiro momento, o que mais motivava a gente era mostrar o trabalho, nós éramos músicos, com pouco acesso, não éramos músicos de família abastarda pra poder ir pro Rio (...) a gente tinha uma certa dificuldade financeira.

(...) nós éramos músicos que tocávamos na frente do Waldemar Henrique com alguns tambores, nós convocamos a galera, eu e o Rui (...) mas a gente tava muito cru ainda. Só que eu tinha um acervo interessante porque eu tava na pesquisa, então essas coisas

<sup>73</sup> Trecho da música Reunida, CD Arraial do Pavulagem: Gente da Nossa Terra. Editora Outros Brasis, 1995

<sup>74</sup> Bordão utilizado entre músicas pertencente ao repertório do boi-bumbá tradicional.

<sup>75</sup> Trecho da música Toada do Pavulagem, LP Via Norte – Ronaldo Silva, 1987

<sup>76</sup> Trecho da música Boi de Chegança, CD Arraial do Pavulagem: Sotaque de Reggae-Boi. Atração, 1996.

eu fui trazendo, e não era uma coisa em cima do boi-bumbá, a gente tinha o boi, mas o que a gente queria mostrar era a nossa música, o boi era uma desculpa pra chamar as pessoas e aí ele fez o nome: “Boi Pavulagem do Teu Coração”, que era um nome grande...<sup>77</sup>

A escolha do dia também parte de uma estratégia de atingir um público maior já que é este o dia da feirinha do artesanato, bem como de dezenas de outras atividades de cunho econômico, artístico e cultural que acontecem da Praça da República. Desta forma, associa-se a ação a outras formas de expressão cultural produzidas no cotidiano dominical deste logradouro que tem o seu sentido a sua visibilidade reforçada por conta do que ali já se estabelecia, mas que também, configura a condição de incremento daquela proposta artístico-cultural em seu processo embrionário. Assim, pode-se visualizar neste empreendimento o início de um processo de apropriação do equipamento urbano de lazer acionado por sua condição de centralidade e informação junto à cidade e seus habitantes.

A maneira pela qual este movimento artístico passa a articular seus procedimentos de elaboração, execução e promoção musical – em atenção às necessidades de se abrir espaço para a produção local – passa a ser reforçada com a busca de novos suportes referenciais da cultura popular tradicional produzida na cidade e no Estado. Esta iniciativa estabelece então o boi-bumbá como elemento que centraliza as ações do cortejo. A escolha desse objeto-brinquedo se deve a vários debates realizados por alguns dos artistas que se empenhavam em encontrar um mote para a formação de um movimento cultural na cidade sendo que alguns deles acabaram por formar um núcleo que se tornou o mais duradouro, dentre eles, Rui Baldez (falecido em 1999), Ronaldo Silva e Junior Soares. Há também uma importante contribuição do cantor e compositor Tony Soares que participou da banda musical por alguns anos tendo suas músicas registradas nos três primeiros Cd's do grupo, mas que por motivos de divergências internas, passou a seguir carreira solo.

Como este trabalho tem por objetivo se aprofundar nas questões teórico-empíricas dos temas que envolvem os arrastões, me atarei aos relatos mais detalhados das histórias de vida de alguns dos personagens que fundaram este movimento e outros que colaboram ou colaboraram com a sua existência até os dias atuais. Desta forma, como a descrição do

---

<sup>77</sup> Depoimento de Ronaldo Silva em entrevista realizada no dia 08/12/2015



processo inicial prescinde o contexto do grupo enquanto banda musical, justifica-se a exposição de sua historicidade.

Nesta condição, centrarei com maior especificidade neste tópico nos nomes de Rui Baldez, Ronaldo Silva, Junior Soares e posteriormente Walter Figueiredo como forma de dar vazão às expectativas conjunturais e contextuais etnográficas desta pesquisa.

(...) o Rui, digamos assim, que de nós era quem tinha mais o preparo vocal, o Ronaldo por mais que cantasse não se considerava um cantor, o Rui não, ele se considerava um cantor, ele era intérprete das músicas do Walter Freitas, ele era percussionista e cantor, mas muito diferente de todos nós, ele era muito mais próximo do Ronaldo pelas referências culturais<sup>78</sup>.

O cantor e compositor Rui Baldez, um dos primeiros fomentadores deste e de outros movimentos artísticos na praça e na cidade não chegou a vivenciar o que aquele pequeno cortejo iniciado em fins da década de 1980 na Praça da República se transformou ao longo dos anos seguintes, mas seu canto e algumas de suas músicas ficaram registradas nos dois primeiros Cd's gravados pela banda Arraial do Pavulagem da qual fazia parte. Ao longo do seu percurso artístico, sobressaem, segundo alguns dos músicos remanescentes que tocaram com ele, com Marcelo Fernandes<sup>79</sup> (o Pyroll), o entusiasmo e a maneira espontânea que o cantor passava ao subir no palco.

Sua obra, além da banda Arraial do Pavulagem, também pode ser pesquisada nas atuações que o músico fazia com outro cantor, compositor e teatrólogo de renome, Walter Freiras, com quem desenvolveu dezenas de parcerias pelos palcos de Belém. No entanto, é do seu contato com Ronaldo Silva que sairá o embrião dos atuais arrastões do Pavulagem. Este último, compositor e posteriormente cantor, conta que sua aproximação com o universo das manifestações culturais de Belém e do Estado promoveram ao longo de sua carreira profissional e artística uma possibilidade de conhecer com mais acuro algumas das manifestações culturais de Belém.

Minha relação com a música começa com o rádio, meu pai escutava todo dia às 5 da manhã e aí eu comecei a escutar música, mas não era qualquer música, era música nordestina, aqui em Belém, eu morava na Doca, e quando eu ia pro Marajó era a mesma coisa, o rádio sempre teve presente. Aí eu fui crescendo e vendo coisas, mas eu só fui ver boi-bumbá depois de formado, até então eu não tinha visto. Me formei mais porque o papai fazia questão que a gente tivesse isso, mas a minha onda sempre foi música mesmo. Aí essa coisa de ser músico foi acontecendo bem devagarzinho

<sup>78</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

<sup>79</sup> Guitarrista da banda Arraial do Pavulagem desde o início da década de 1990.

né?, eu consegui um violão, mas não tinha grana pra pagar professor, aí eu fui pegando sozinho. Eu senti vontade de fazer, porque eu já fazia umas paródias na rua, enfim eu fui aprendendo isso devagar. Ai depois eu fui começando esse negócio de compositor que é o lugar que eu me sinto muito bem, sou resolvido quanto a isso, eu nunca fui cantor. E eu entendi rapidinho que eu só tinha uma chance na música, era de fazer as minhas músicas e eu mesmo cantar. Saquei isso no Porta de Casa, que era um grupo que a gente formou e que com o tempo a gente foi pensando diferente mas eles gravaram e tem um disco bem legal que eles fizeram, mas eu já não tava mais. E nessa época eu já me metia nos festivais e acabei conhecendo o Rui e uma galera. Ai uma vez ele disse assim, Ronaldo vumbora colocar um carimbó?, ai eu disse assim: quem vai carregar o curimbó?, ai isso acabou morrendo.

[Nesse meio tempo] eu tinha me formado e eu tinha uma professora de ciência política que achou que eu tinha um potencial legal e me levou pra Semec, e quando eu cheguei lá, tinha acabado de iniciar uma pesquisa do Antônio Carlos Maranhão sobre folguedos populares e eu entrei direto nessa pesquisa: Belém, Mosqueiro, Icoaraci e Outeiro, ai eu fui vendo assim essas coisas que eu não via e fui achando assim, uma coisa encantadora. E foi o melhor momento de eu ter contato com essas coisas, porque eu, recém formado, minha cabeça tava fervilhando, pra mudar algumas coisas né? (...) essa pesquisa era eu, Antônio Carlos Maranhão, o motora e o Almirzinho Gabriel, o pai dele era prefeito e o Paes Loureiro o secretário de cultura.

(...) eu fui ficando encantado com as manifestações, tinha a participação da molecada, é também o momento que eu me aproximo do Nazareno lá na Pedreirinha, eu fiquei encantado e vi ali na Pedreirinha uma chance de eu sacar mais a história. Conheci o Nazareno em um festival lá em Cachoeira, depois ele me convidou pra eu ir lá nesse projeto, lá no Guamá. E ai foi muito bacana porque eu pude aprofundar do meu jeito, eu nunca fiz uma pesquisa científica em relação a isso, mas eu tinha muita vontade de fazer um mergulho, e fiz, pra dentro desse universo dos folguedos populares.

Ai eu fui entender a história daqueles momentos difíceis que a polícia queimava os bois, proibia porque morria gente se esfaqueavam, era muito brabo. Ai, eu procurei entender um pouco do meu jeito o que é que ocorria na tradição do boi-bumbá lá atrás e mais recentemente, e procurei entender como que o estado entra nessa relação, já que percebia que essa coisa do boi-bumbá arregimenta pessoas e pelo olhar político-partidário, tu vais ver que aquilo pode ser um curral pra ti, então o estado, estabelece uma relação com essas manifestações através de subsídios que eles davam. Isso teve aspecto na minha leitura positivo, porque eles puderam se arranjar um pouquinho, mas na tradição, pelo menos lá na Pedreirinha, o cara trazia o tecido, as camisas, as calças e entregava logo quando acabava o mês de junho, ai o cara tinha o ano inteiro pra providenciar a roupa dele, entendeu? A leitura que fiz, que não se se é a correta, é que nessa relação, aquilo que mobilizava a comunidade pra construir, pra confeccionar a indumentária, passou a circular o dinheiro na mão de uma família, então o boi acabou ficando como: o curral ficouilhado, por conta dessa história do dinheiro subvencionado. Então essa história dos torneios, desses concursos, interferia também nas toadas: faziam toadas pro prefeito, pro governador e essa coisa de ir de casa em casa foi escasseando, e pra mim era muito preocupante a idade dos caras, porque não tinha nenhuma memória dessas toadas, e essa era a proposta da pesquisa<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Depoimento de Ronaldo Silva em entrevista realizada no dia 08/12/2015

Em seguida, por conta de alguns encontros musicais por sua proximidade com aquela musicalidade que estava se constituindo, o músico Junior Soares é convidado por Ronaldo Silva a se aproximar dos movimentos musicais da Praça da República e, a partir daí, se torna um membro efetivo do grupo chegando até os dias atuais como um dos principais responsáveis pela manutenção e desenvolvimento dos arrastões do Pavulagem no Centro histórico de Belém.

Eu lembro que eu fui convidado pelo Porta de Casa, quase que recém chegado de Bragança, eu tinha por volta de 22 anos, eu vim de Bragança com 17. Então quando eu cheguei aqui, a minha experiência de vida, de tocar, foi muito de barzinho, eu acho até que eu conheci o Ronaldo em bar, antes de qualquer coisa. E esse movimento da Escola Técnica [de música] acabou me aproximando de alguns músicos, mas realmente eu não lembro direito como conheci o Ronaldo, mas eu fui me introduzindo nessa parte cultural, porque eu vinha de Bragança, mas eu não era um músico profissional, então eu tocava um violãozinho já bacaninha, né? Me entrosei com os músicos que tocavam na Escola Técnica, mas não era profissional. Aí o Ronaldo me convidou para fazer o Porta de Casa. Nós fomos encontrar ali com o Ricardo Dias, aí o Arnaldo chegou junto também e a gente acabou fazendo o Porta de Casa que era na porta da casa do Ricardo. E esse trabalho se acabou no dia do lançamento do disco!

Aí rapaz, como acabou o Porta de Casa, depois o Ronaldo me avisou que tinha uma galera se encontrando na Praça da República pra tocar um tambor. Foi aí que conheci o Rui Baldez. O disco do Porta de Casa coincide com o início desses encontros lá, que nem tinha nome de porra nenhuma: a gente ia pra lá pra tocar ideia. O Ronaldo disse: vamo pra lá que vou te levar pra conhecer uns percussionistas e tal. Foi quem me apresentou o Rui Baldez, aí chegou o Cincinato, chegou toda essa galera que se encontrava lá nessa época.

Eu lembro que nessa época da gravação do disco, a gente já se encontrava na praça, não fazendo o cortejo, sabe? É que nós passamos uns 2 ou 3 anos se encontrando no mês de junho na praça, e era o mês de junho o interessante né? Porque era o boi. Era uma troca de ideias não sobre música em geral, mas sobre toada de boi. O Ronaldo tava fazendo uma pesquisa sobre o boi-bumbá, com o Almirzinho, o [Antônio Carlos] Maranhão, por aí assim..., que resultou em um disco de folgedos. O Rui, maranhense, então, eu nem conhecia o boi, eles é quem me apresentaram o boi, eu conhecia as coisas da Marujada, mas boi-bumbá...? conhecia assim quando passava na rua em Bragança que a gente ficava assim, assistindo, mas autor...? tocar...? nunca! Tanto que, quando eu gostei do negócio eu fui realmente pesquisar, fui atrás do boi do Maranhão, aprendi a tocar todos, Papete, etc., aquele boi mais tradicional e moderno, o boi de Parintins, sabia tocar quase todas as músicas, cheguei a cantar músicas de Parintins, ainda no período em que o boi de Parintins não era forte. Então a gente trocava ideia entre a gente sobre essas informações desses lugares e começamos a tocar essas coisas nos tambores.

O Ronaldo sempre foi protagonista dessas coisas, e o Rui de fazer música, de começar a compor música de boi-bumbá, e aí a gente começou a pegar músicos, o Marinaldo que era o saxofonista, Nazaco e a gente começou a ensaiar, eu já era do MIS, diretor, e comecei a chamar essa galera pra ensaiar, fazer um show, já que a gente tava ali na frente do teatro WH, vamos fazer um show, vamos ensaiar músicas, porque a gente tocava muita música de fora e aí nós começamos a introduzir algumas

músicas do Ronaldo também: *lá vai, lá vai, Pavulagem do teu coração*, daí a gente começou a criar músicas, daí a gente pensou: a gente vai fazer isso pra que? A gente vai fazer um grupo de música e vai se apresentar pra quem? Pra ninguém? E então o que que a gente vai fazer? Vamos chamar a atenção das pessoas, e de que sentido? Vamos fazer um boi? Pô mas fazer um boi? Pô não era essa a nossa intenção, pois acima de tudo nós éramos músicos, nós queríamos mostrar nossa música, nós estávamos começando a trabalhar com música. Ninguém era mestre de nada, e ninguém queria fazer uma tradição, não era essa a intenção. A ironia de colocar um bozinho na tala né?, chamar o Reginaldo pra sair com aquele bozinho na frente, primeiro o Rui, mas logo o Rui cansou e a gente passou pro Reginaldo que foi e então o tripa<sup>81</sup>.

Além destes, outros artistas foram importantes para o processo inicial de formação do que viria a ser o grupo musical Arraial do Pavulagem e mais tarde o Arrastão do Pavulagem como Cincinato Junior, Enrico de Micheli, Lúcio Mousinho, Aritanã, Nazaco, Macambira, Reginaldo (o Roldnaldo) e Nazareno Silva principalmente. A maior descrição aqui de alguns destes artistas se deve ao fato de que estes formam, com dito, um núcleo que levaram a diante a proposta de consolidação de um movimento cultural de palco (banda) e mais tarde de rua (arrastão). Observa-se que desde a constituição do grupo, no início dos anos 1990 enquanto banda, até o final da referida década, havia corriqueiramente uma troca de músicos instrumentistas, permanecendo sempre os três artistas acima descritos, até o falecimento de Rui Baldez, em 1999 quando então Ronaldo Silva e Junior Soares mantêm a base do grupo, apesar de um breve retorno de Tony Soares logo após a morte de Rui. Neste sentido, mantêm-se a formação original do núcleo fundador e seus membros passam a ser identificados como os expoentes de representação e apresentação da banda Arraial do Pavulagem. Já no final dos anos noventa, no entanto, novos músicos são chamados e, por motivações diversas, estes passaram a consolidar uma base permanente da banda a qual perdura por mais tempo com algumas saídas ocorridas mais recentemente: Marcelo Fernandes (guitarra), em seguida Rubens Estanislav (contrabaixo), Ginja (percussão até 2000), Chico Henriques (bateria, até 2001) substituído por Rafael Barros que se fixa desde então e eu que fiquei na percussão da banda de 1997 até dezembro de 2014. Com o falecimento de Rui Baldez em 1999, Nazareno Silva também entra em definitivo na percussão até o ano de seu falecimento em 2009, quando então Alan Franklin, assume seu lugar na banda e permanece até os dias atuais.

---

<sup>81</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

No seu processo de constituição, a referência do mês junino como suporte temporal do grupo e seu universo cultural relacionados às manifestações festivas tradicionais passa a influenciar as composições musicais e a integrar o repertório do grupo musical que então se institui enquanto banda. Neste momento, pelo próprio processo de descobertas, a banda é formada seguindo uma lógica de instrumentação comum às demais com o uso de instrumentos como guitarra, contrabaixo, teclado e violão, bateria e percussão, esta última tendo como instrumento principal um par de congas<sup>82</sup> usada principalmente pelos grupos de música caribenha, inserida na música paraense pela influência cultural que aquela região da América Latina exerce no norte do Brasil até o momento da abertura das entradas federais que passam a integrar o território federal nos anos 1950. Até este momento, prevalecem as orquestras musicais (chamadas de bandas de *jazz* em meados do século XX) que executavam ritmos caribenhos como o merengue, a cumbia, o mambo e o bolero com letras em português que influenciaram a criação de ritmos como a guitarrada e a lambada nas décadas seguintes, entre outros<sup>83</sup>.

Esta organização instrumental da banda Arraial do Pavulagem se deve também ao que se estabelecia naquele momento como possibilidades de se criar, segundo seus produtores, uma sonoridade que pudesse chamar a atenção para a música que era produzida por seus artistas, porém com um formato considerado naquele momento mais adequado para atingir este objetivo. Com o passar do tempo, e já com a banda consolidada em Belém, este formato vai sendo transformado e alguns dos seus instrumentos passam a ser substituídos por outros usados pelos grupos tradicionais do Pará como é o caso da percussão que é totalmente reformulada com a retirada das congas e a inserção do curimbó, do milheiro e das maracas<sup>84</sup>, das barricas, do pandeirão e das matracas<sup>85</sup>, assim como do marabaixo<sup>86</sup>. A bateria é transformada em uma espécie de “percuteria” (percussão com bateria)<sup>87</sup> mantendo apenas o bumbo e o chimbal como elementos de

---

<sup>82</sup> Instrumento de percussão muito comum nos grupos de música cubana.

<sup>83</sup> Sobre o assunto ver tese de Andrey Lima. Caiu do Céu, saiu do mar...: o Caribe e a invenção da música paraense. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2013.

<sup>84</sup> Instrumentos característicos dos grupos de curimbó do Estado do Pará.

<sup>85</sup> Instrumentos característicos dos grupos de bumba meu boi do Maranhão e dos grupos de boi-bumbá de parte do Pará.

<sup>86</sup> Instrumento característico de várias manifestações culturais do Brasil, aqui sendo executado em referência aos grupos de marabaixo do estado do Amapá.

<sup>87</sup> Observe-se que a bateria em termos de classificação instrumental se enquadra na categoria percussão, e aqui sua definição, alocada como diferente de percussão, serve apenas para ilustrar a maneira pela qual as transformações quanto ao uso desses instrumentos foram sendo pensadas.

marcação rítmica do instrumento anterior. Esta transformação não é aleatória e segue os condicionantes de uma produção estética para a banda, bem como pela criação de novas sonoridades rítmicas atreladas ao conteúdo regionalista. Com isso, estes novos instrumentos são pintados com motivos em alusão ao conteúdo dos arrastões (de junho [Arrastão do Pavulagem] e de outubro [Arrastão do Círio]) sobressaindo alguns de seus símbolos como o boi-bumbá, os cabeçudos, imagens de Nossa Senhora de Nazaré e de São João, entre outros.



Figura 6: Imagem com o formato instrumental da banda Arraial do Pavulagem no final dos anos 1990.

Fonte: O Liberal. Caderno Cartaz de 06/06/1999



Figura 7: Imagem com o formato instrumental da banda Arraial do Pavulagem em 2014.

Fonte: <http://somonorte.blogspot.com.br/>

Diante do contexto de reelaboração do conteúdo da ação artística e cultural na Praça da República – que no seu início passa a ter como centralidade uma miniatura de boi-bumbá feito de miriti e espetado em uma tala do mesmo material – o boi passa a constituir junto com o cortejo não apenas um elemento destacado, mas também um ícone de identificação contextualizado e atualizado nas letras de músicas, nos discursos dos seus promotores, nas vestimentas e nas imagens expressas por exemplo, nas estampas das camisas dos músicos da banda e depois do Batalhão. Estes elementos passam a ser produzidos em alusão às intenções de constituição de uma visibilidade elaborada a partir dos principais ícones da cultura popular dos quais este movimento cultural faz uso. Esta centralidade já é demarcada no primeiro nome do grupo denominado de Boi Pavulagem do Teu Coração” rotulação que passa a figurar como emblema demarcador do grupo musical, assim como do pequeno cortejo realizado aos domingos na Praça da República.

Ainda na primeira metade da década 1990, a banda muda de nome passando a se chamar Arraial do Pavulagem que, segundo seus representantes se deve ao fato de que o grupo percebeu que havia a necessidade de se experimentar a execução musical dos demais ritmos que compõem a quadra junina e mesmo de outros localizados temporalmente nos demais meses do ano como é o caso dos ritmos provenientes da Marujada de Bragança<sup>88</sup> que acontece no mês de dezembro entre outras espalhadas pelo interior do estado. Como isso, o arraial enquanto referência de um espaço de concentração de festas (notadamente as juninas) é transmutado para o arraial-banda como forma de expressão cultural orientada por motivações musicais e rítmicas de várias partes da Amazônia, mas principalmente do Pará, e também das cores das manifestações presentes na região (inserção das fitas de cetim coloridas nos chapéus de palha usados pelo grupo), e desta forma, este nome passa a simbolizar o sentido do conagraçamento e da reunião festiva-cultural através da execução de seus ritmos e cantares principalmente. Na miscelânea de informações que vão se estabelecendo como amálgama, tem-se nos objetos, nas roupas, nos instrumentos, nas composições e suas letras e nos discursos, o surgimento e a configuração de uma paisagem sonora expressa por elementos que ao longo do tempo vão ganhando um tipo de conteúdo cultural que difere daquele “original” ao qual se buscou inspiração, já que, produtora de uma nova orientação, esta, instituída

---

<sup>88</sup> Município localizado no Nordeste do Pará e que anualmente no mês de dezembro promove a Festa da Marujada em homenagem à São Benedito.

no espaço urbano central da cidade e tendo este, como referencial de formação simbólica no conjunto do movimento artístico-cultural de rua.

A gente já tinha o grupo musical formado e só tocávamos boi, era como se fosse uma banda de boi mesmo, mas depois a gente passou a perceber que cabiam outras coisas aí foram entrando os outros ritmos como o xote, o carimbó, aí mudou o nome, já não era mais o Boi Pavulagem do Teu Coração, era o Boi Pavulagem e em seguida Arraial do Pavulagem<sup>89</sup>.

Os componentes da banda passam também a se caracterizar com vestimentas e chapéus em correspondência à imagem que se deseja instituir como marcador de identificação do grupo. Desta forma, são confeccionados, em um primeiro momento, chapéus de palha com fitas coloridas de cetim costuradas em suas abas e este, passa a ser, a partir de então a marca do grupo que posteriormente orientará também a indumentária do arrastão.

Durante a década de 1990, os pequenos cortejos iniciais realizados na Praça da República vão sendo amadurecidos em conjunto com uma maior dedicação por parte dos artistas que produziam as atividades da banda a qual, naquele momento passa a gravar seus primeiros CD's e, assim, permanecer na linha de atuação da tentativa de abertura de espaços e mercado para a música regional. Nesta época, mais precisamente a partir da gravação do primeiro CD do grupo em 1995, passa a ter destaque na Rádio Cultura<sup>90</sup> a música "Batalhão da Estrela", a qual já vinha sendo executada por essa emissora em função de uma gravação anterior de 11 músicas do grupo feita em fita cassete por conta de um projeto governamental. Esta passa a fazer um relativo sucesso na capital passando a ser executada por outras bandas musicais e grupos parafolclóricos da cidade.

Os registros sonoros, também passam a configurar como um marcador de identificação do grupo na medida em que suas produções seguem a linha de trabalho iniciada na Praça da República como a composição de letras alusivas ao universo dos folguedos e da cultura popular tradicional, o uso de ritmos da região como o retumbão<sup>91</sup>, a quadrilha, a mazurca, o xote bragantino, o carimbó, o boi-bumbá além de inovações como a mesclagem de ritmos como o retumbão com o reggae que passou a de chamado

---

<sup>89</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

<sup>90</sup> Pertencente à Fundação de Telecomunicações do Estado do Pará – Funtelpa, na época, assim como hoje, a única em Belém que tem na sua grade de programação musical a execução de repertórios de artistas locais.

<sup>91</sup> Ritmo tradicional executado principalmente nas festas de marujada da Zona Bragantina no Estado do Pará.



de “Reggaeboi”<sup>92</sup>. Soma-se que no final da década de 1990, a banda substitui parte de seus instrumentos musicais como o teclado elétrico e insere instrumentos de percussão artesanais e acústicos, conforme já descritos, na tentativa de se buscar uma sonoridade singularizada no plano das execuções rítmicas, o que acaba também por interferir diretamente na visualidade da banda que, somado com as vestimentas e os chapéus de fita cria-se uma ambiência de rusticidade. No entanto, esta condição é extrapolada não só pelo som que é produzido a partir da somatória de instrumentos acústicos oriundos dos grupos de cultura popular tradicionais somados com os com elétricos (guitarra e contrabaixo), mas também pelo movimento colorido dos chapéus de fita, elaborando uma visualidade peculiar.

Ainda no período que corresponde a década de 1990, é importante mencionar o surgimento e desaparecimento do que podemos definir como o “surto do ritmo do boi-bumbá”, que acabou por momentaneamente estabelecer um grande movimento em torno do surgimento de outras bandas musicais voltadas para a execução rítmica principalmente do boi-bumbá. Este processo obedece a dois empreendimentos diferenciados, mas que acabam por, de certa forma, fortalecer a demanda pelo surgimento de novos grupos musicais com uma proposta “etnomusical” na cidade de Belém.

O primeiro deles é o projeto do governo do estado do Pará denominado de Paixão do Boi. Revitalizado recentemente, tinha por objetivo a criação de um espaço destinado às apresentações de grupos de manifestações culturais tradicionais como os de boi-bumbá, de pássaros e de quadrilhas juninas, além a da apresentação de grupos parafolclóricos e de bandas musicais e artistas que tivessem suas obras voltadas para um estilo musical mais próximo de uma concepção que se entendia como regionalista. Neste sentido, além dos grupos locais, também se apresentavam grupos e artistas de outros estados que atendessem ao perfil estabelecido pela organização do evento. É então, neste período, que se verifica o surgimento de novos grupos, que assim como o Pavulagem buscavam a constituição de uma linguagem musical própria tendo por base os ritmos e manifestações culturais regionais, dentre os mais conhecidos, os grupos Urubu do Ver-o-Peso, Arraial do Labioso e o Boi Chamegoso, que também gravam seus CD’s e os

---

<sup>92</sup> Indagado do porquê do nome ser “reggaeboi” já que na verdade se trata da mesclagem do retumbão com o reggae, Junior Soares explica que na época este nome surge talvez por influência do reggae na capital paraense naquele momento e talvez em alusão ao próprio ritmo que já era executado do Maranhão.

promovem a partir de apresentações em formato de shows (principalmente no mês de junho) e na divulgação sonora via Rádio Cultura.



**Gente da Nossa Terra – 1995**  
(Editora Outros Brasis)

**Sotaque de Reggae Boi – 1996**  
(Gravadora Atração)



**Arrastão do Pavulagem – 2001**  
(Independente)

**Folias do Marajó – 2002**  
(Independente)



**Arraial do Pavulagem Ao Vivo – 2003**  
(Independente)

**Música do Litoral Norte – 2004**  
(Independente)



**Rota da Estrela – 2005**  
(Independente)

**Céu da Camboinha – 2013**  
(Independente)



Figura 8: Capas dos Cd's gravados pela banda Arraial do Pavulagem até 2015.

Alguns anos depois, em um outro extremo da formação de novos grupos musicais na região, se desenvolve a “febre” (no sentido de proliferação geral) do boi de Parintins,

divulgado em um primeiro momento a partir da “descoberta” – por parte dos grandes meios de comunicação e de empresários do ramo do entretenimento cultural – do festival de bois que acontece naquela pequena cidade do estado do Amazonas que tem por mote a rixa entre os bumbás Garantido e Caprichoso. Como em boa parte do Brasil, Belém não fica atrás de ter em seus domínios a proliferação desta que se tornou a “moda” ou “música da floresta” com o surgimento de casas de shows, algumas especializadas (a casa de shows “Bar do Boi” foi o espaço de maior badalação do período) e a criação de bandas locais voltadas para a execução rítmica deste estilo musical caracterizadas pelo uso dos instrumentos elétricos e de uma percussão marcada pelo som dos taróis<sup>93</sup> e dos surdos<sup>94</sup>. Note-se que, não só a música, mas também as performances de dança destas bandas são elaboradas seguindo o roteiro estabelecido pelas influências daquela expressão artística em torno das coreografias aeróbicas e o uso de vestimentas e indumentárias em alusão às tribos indígenas brasileiras e estadunidenses<sup>95</sup>. Este empreendimento faz uso exclusivamente de espaços privados da cidade para suas apresentações em razão de um maior apelo ao que se estabelecia naquele momento enquanto possibilidades de retorno financeiro, haja vista a consolidação do consumo em grande escala dos produtos produzidos a partir da marca “Boi de Parintins”.

No entanto, este movimento acaba por influenciar também algumas daquelas bandas descritas anteriormente que estavam tentando se estabelecer no contexto artístico-cultural e de mercado em Belém, as quais, algumas delas acabam por acomodar as características mais usuais e marcadoras dos grupos de boi de Parintins, como é o caso da inserção das coreografias aeróbico-indígenas e o uso de instrumentos como o charango<sup>96</sup>, o tarol e o tambor-surdo.

Este momento demarca um período de grande ebulição artístico-cultural na cidade em torno destes segmentos de organização de eventos culturais de caráter público e privado que, não raramente, tencionam discursos inflamados em razão da promoção diferenciada de cada um. Percebe-se a volta (ou continuidade) dos debates sobre o que está em jogo diante às influências da indústria do entretenimento (expressa neste caso

---

<sup>93</sup> Tambor caracterizado pelo som claro e vibrante; tarola, caixa chata. (Aurélio, 2004).

<sup>94</sup> Instrumento de percussão que repercute um som grave de grande intensidade. É comum seu uso principalmente pelas escolas de samba e bandas marciais.

<sup>95</sup> Sobre o boi-bumbá em Parintins ver os trabalhos de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

<sup>96</sup> Pequeno instrumento de cordas Sul-americano da família do alaúde, que tem aproximadamente 66 cm de comprimento, tradicionalmente feito com a carapaça das costas de um tatu. Fonte: Wikipédia.

sobre o boi de Parintins) diante das possibilidades de abafamento das manifestações culturais locais que estariam diante, novamente, de um “fechamento de portas” em razão das novas demandas oriundas do mercado cultural, ou seja, subentende-se que, agora, não mais apenas aquilo que era produzido a partir da especialização de segmentos artísticos influencia na constituição e na elaboração de novos produtos de entretenimento, mas as próprias manifestações culturais tidas como tradicionais (incluindo o boi de Parintins) estariam sendo transformadas em razão do apelo por novas possibilidades de usufruto do conteúdo simbólico destas manifestações, neste caso, representado pelo exotismo da floresta amazônica e sua musicalidade “desconhecida”.

Esta situação, pode ser percebida nos debates acadêmicos, nas discussões em praça pública e nos discursos da época mobilizados por diferentes agentes culturais, porém, para o nosso caso, importa enfatizar a maneira pela qual os grupos musicais com apelo ao regionalismo em Belém estavam se movimentando em relação à apropriação ou negação destes discursos como complemento de suas atividades, já que a recusa de um modelo mercadológico também atua como substância para o arregimentamento de públicos que esteja mais antenados com estas propostas, mesmo que transitando entre ambos.

Neste contexto, o reforço de ações culturais de caráter experimental desatrelados dos grandes movimentos de entretenimento permanecem enquanto tentativas e possibilidades de criação de espaços para este tipo de música, assim como para a formação de plateias voltadas para o fazer cultural com arranjos autorais elaborados durante o processo criativo que tem nas manifestações tradicionais da cultura popular seu fundamento principal, neste caso pela lógica da mobilização de um discurso regionalista como suporte para a elaboração de uma singularidade das representações culturais contemporâneas realizadas em espaço urbano.

No entanto, é preciso se destacar que este conteúdo discursivo aliado a prática cultural realizada pelo grupo de artistas formadores do Pavulagem não foram necessariamente elaborados naquele momento de experimentação artística inicial. Isto se deve ao fato de que, segundo Junior Soares, muito destes discursos e demais informações produzidas sobre o que estava se realizando naquele momento foram criados a posteriori, ou seja, foi ao longo do trajeto histórico de constituição e desenvolvimento da ação cultural que as percepções foram sendo amarradas sobre aquilo que se estava propondo

tanto para esta ação, quanto para a cidade. Desta forma, o sentido atribuído pela e na manifestação não necessariamente parte de um conjunto de regras articuladas e estabelecidas com intencionalidades pré-elaboradas da formação de sentidos, representações e significados, e sim, por um processo de construção cotidiana onde na experimentação artística (elaboração e prática) vão se forjando os elementos que passam a estruturar a informação e a comunicação entre os artistas, destes sobre sua obra, e da obra sobre os artistas, o que confere à razão prática a mobilização conjuntural da produção de sentido especificado por um *modus operandi* autor-obra e obra-autor que define seu sentido estético, ritual-festivo e mobilizador ao qual pode ser traduzido esse movimento cultural.

Eu acho que a gente de certa forma, sempre tem um processo desse com a gente, a gente não fez um projeto inicial dizendo: é assim que a gente vai fazer. As coisas foram sendo colocadas num caldeirão, aos poucos, ao longo dos anos e foi se constituindo por ela mesma, e hoje, de acordo com o movimento as coisas se modificam um pouco. Então essas coisas aconteceram naturalmente, inclusive a nossa entrada nessa canoa<sup>97</sup>.

Entre as bandas musicais que tem suas vocações catalisadas pelo incremento de novos arranjos culturais com base em uma produção que se traduz hoje como “independente” ou “alternativa” e que se firmam na cena cultural de Belém, a banda Arraial do Pavulagem, foi a que sobreviveu diante às condições nada favoráveis pela qual passaram (e passam) todos os grupos musicais que se propuseram a atuar na contramão do modelo estabelecido e realizado pelo viés do espetáculo como condição de entretenimento e existência no mercado, mesmo que fazendo o uso deles. Este fato se deve a algumas situações relativas a experimentações não só no plano artístico, mas também no plano institucional e de arregimentação de públicos, e pelo intercâmbio com outras produções culturais da cidade que não só dão o suporte, mas também são as mobilizadoras das intenções e práticas desenvolvidas pelo IAPAV como veremos a seguir.

---

<sup>97</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

## 2.5. PAVULAGEM, MALHADINHO E SANCARI: ENCONTROS DA CULTURA URBANOINTERIORANA

Uma ação cultural de rua, seja ela qual for, é sempre resultado de processos históricos que deram subsídios para sua constituição material e simbólica e fruto de uma complexidade de relações sociais que, ao longo do tempo acabaram por fixar as estruturas que consolidaram sistemas de representações culturais e socioespaciais que são manifestas nas escolhas e nas estratégias com que o movimento se define para sua atuação em um tempo e espaço delimitado pela festa.

Em Belém, não raro, na paisagem cultural da cidade produzida em torno de suas representações festivas oriundas de manifestações culturais de rua como os bois-bumbá e cordões de pássaros, mas não só estes, é possível se delimitar um campo de atuação espacial, como já debatido no capítulo 1, normalmente atuantes nos bairros onde cada manifestação se originou. Desta forma, pode-se delimitar também sua maneira de produção e atuação conforme as condições de uso e apropriação do espaço público bem como a forma como ao longo do tempo os grupos teceram suas relações sociais que dão suporte a sua realização.

No caso de algumas das ações culturais de rua mais recentes produzidas em locais de não enraizamento histórico dos seus organizadores e participantes como os Arrastões do Pavulagem, é possível se observar que este movimento passou a ser identificado pela quase totalidade de seus praticantes e observadores como pertencente ao Centro Histórico de Belém. Isto se estabelece na medida em que a produção de informações sobre os cortejos – iniciados em meados da década de 1980 – solidificaram uma imagem representativa não apenas de ação, mas também de domínio espacial, notadamente aquele por onde se instituiu os trajetos dos cortejos incrementado com a alocação nesta área da sede do instituto. Neste caso, o espaço constitui, não um suporte, mas um elemento constitutivo da ação que passa a fazer parte e compor a paisagem urbana além de orientar a direção a ser tomada para acessar o movimento cultural.

O cortejo já era uma necessidade em curso, quando a gente pensa nas oficinas, a gente começa a criar uma série de elementos, aí a gente começa a analisar a questão do território, do espaço...começa a refletir como fazer, conversar sobre a prática, sobre a ampliação da ação, e esses questionamentos, vão se tornando desafios<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

No entanto, fazendo uma retrospectiva histórica do contexto das transformações urbanas e seus rebatimentos nas manifestações culturais de rua que passaram a acontecer principalmente no início do século XX na cidade de Belém do Pará, percebe-se uma cristalização de procedimentos de acesso das áreas centrais da cidade por parte de algumas das manifestações que, conforme já exposto, passaram a acionar (ou serem acionadas para) esta parte da cidade de maneira pendular, normalmente por determinações do poder público municipal. Este imperativo, recolocou manifestações culturais como o boi-bumbá e o pássaro, por exemplo, no centro urbano como maneira de satisfazer as necessidades de entretenimento e de comemorações outras relacionadas a datas marcadoras da ideia de nação (e de pertencimento a ela), como por exemplo, o dia do folclore. É interessante observar que até os dias atuais, esta condição permanece como o principal elo de acesso destas manifestações com o centro o que de certa forma demonstra um tipo de trânsito estabelecido pelo arranjo de ações institucionais produzidas sobre a justificativa de um suposto interesse público pelas suas raízes culturais (entendida como separadas espacialmente e distantes temporalmente) e pela necessidade de preservação e fomento das chamadas manifestações culturais tradicionais. Mesmo que este discurso esteja aquém do que ele propõe, sublinha-se a maneira pela qual as diretrizes das políticas públicas, bem como, os trânsitos na cidade que elas impuseram aos grupos tradicionais, acabaram por congelar ao longo de quase todo o século passado uma forma de acesso e uso dos espaços públicos e privados das áreas centrais da cidade.

A necessidade de se pontuar, mesmo que provisoriamente este contexto, serve para localizar entre outras coisas o que está em jogo no processo de constituição dos recentes arranjos de uso do centro por iniciativas dos movimentos culturais populares. Mas seve também para tentar demonstrar que, mesmo sob uma condição cada vez maior de descaso, abandono e a diminuição no número de grupos tradicionais, estes continuam sendo a fonte de recursos materiais e simbólicos para a realização de alguns dos movimentos culturais de rua mais recentes como é o caso dos Arrastões do Pavulagem. Neste sentido, o elo de ligação entre o centro e a periferia (local de produção e realização das manifestações tradicionais como o boi e o pássaro) pode ser percebido de outra forma, para além dos condicionantes estabelecidos pela promoção de políticas públicas e daqueles que a propõe.

A percepção deste perfil socioespacial também sugere a possibilidade de leitura das entrelinhas do que se estabelece, não por uma complexa troca ou intercâmbio de matéria e energia entre uma particularidade e outra, mas posiciona o olhar para um processo interativo de composições e arranjos de sociabilidades elaboradas no percurso histórico de transformações e novas formas de organização de determinadas manifestações culturais urbanas instituídas a partir da colaboração de pessoas abnegadas que dedicam (ou dedicaram) parte de seu tempo em razão da realização da ação consolidando processos de interação social que não acontece sem tensões e embates. Porém, é na intensidade dos processo de formação social em torno de uma manifestação cultural que se pode observar e perceber a vitalidade da necessidade de sua realização e com isso também a necessidade de sua re-existência.

Antes da fixação dos Arrastões do Pavulagem no calendário cultural da cidade, já havia por parte dos membros do grupo uma interação com algumas das manifestações culturais tradicionais. De maneira diferente cada um acessou as informações provenientes das manifestações culturais dos seus lugares de memória e vivência e, no momento em que são reunidos na Praça da República, estas informações emergem como argumento e como música e criam as diretrizes de atuação de representação artística da formação do grupo. Além disso, importa o fato de que alguns destes atuaram (alguns ainda atuam) nas diferentes esferas do poder público (municipal e estadual) desenvolvendo trabalhos em órgãos de educação e cultura o que acabou por colaborar no processo de amadurecimento em relação às informações provenientes das referidas manifestações. Neste ínterim, Ronaldo Silva trabalhou na década de 1980 na Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, em uma pesquisa sobre os ritmos e cantares das manifestações culturais de Belém, além de atuar junto a estas manifestações principalmente nos bairros periféricos de Belém a serviço do órgão. É neste momento que conhece Nazareno Silva, músico e ativista cultural que estava trabalhando para reabilitar um boi-bumbá feito por crianças no bairro do Guamá que a muito deixara de sair às ruas, dentre outros fatores pela perda de interesse dos brincantes diante às o surgimento das novas tecnologias de entretenimento, mas principalmente pela falta de recursos para botar o boi na rua.

A reativação do Boi-Bumbá Malhadinho influencia sobremaneira na própria orientação do que seria depois os cortejos do Pavulagem. O boi mirim que, no mês de junho saís pelas ruas do bairro do Guamá, passou a se tornar uma escola para os que se



interessavam por este tipo de manifestação cultural e, assim, serviu de parâmetro para a organização do cortejo que se reiniciara no final dos anos 1990 na Praça da República e depois na Avenida Presidente Vargas. Nazareno Silva foi o primeiro instrutor de oficinas de percussão (barricas) que passou a se desenvolver no coreto desta praça sendo que o Malhadinho, constituía a base rítmica do cortejo, já que as primeiras oficinas não davam conta de formar um batalhão. Desta forma, Malhadinho e Pavulagem fundam o primeiro movimento no formato que se institucionalizaria no ano seguinte com o nome de arrastão, relação que perdura durante toda primeira metade de década de 2000.

A chegada do Malhadinho funciona como um grande momento de experimentação em que o arrastão está se formando, mas também passa a criar um movimento onde dois bois se tornam os puxadores do batalhão.



Figura 9: Bois Malhadinho e Pavulagem puxando os cortejos do mês de junho.  
Foto: Edgar M. Chagas Jr (junho de 2015)

A inserção do Malhadinho no arrastão estabelece relações de troca entre os dois grupos. O Pavulagem enquanto arrastão, não possuía um local específico para a realização de seus trabalhos como as oficinas de percussão, de adereços e para o enfeite dos mastros, por exemplo, já que tudo era realizado na própria Praça da República sem um local

adequado para a produção e depósito de materiais por exemplo. A chegada do Malhadinho, via Nazareno Silva, viabiliza esta interação onde, durante algum tempo, todo o processo de produção dos arrastões passa a ser realizado na rua Pedreirinha do bairro do Guamá, local que abriga uma diversidade de manifestações culturais como a Escola de Samba Bole-Bole, o terreiro de Mina mais antigo da cidade, além do Boi Malhadinho, entre outras. Neste sentido, a sede da escola de samba, que já abrigava os instrumentos e os ensaios do boi Malhadinho passa a abrigar também algumas das atividades de preparação para os arrastões como as oficinas de construção de barricas, ministrada por membros ou colaboradores daquele boi e a preparação do mastro de São João, feita por membros do Conjunto de Carimbó Sancari. Além disso, a própria construção do boi-bumbá (objeto-brinquedo) do Pavulagem e sua manutenção nos anos seguintes passou a ser feita por Evaldo Maciel, falecido em 2012, mas que em seguida, continuou sendo trabalhado por seu filho Alexandro. O bordado do boi ficava por conta de Dora, que também era bordadeira do Malhadinho.

A confecção das camisetas usadas pelo batalhão, também era feita no local, bem como a produção dos chapéus com fitas de cetim, marca registrada do grupo. Enfim, todo o processo de elaboração material dos arrastões passaram a ser feitos em conjunto com os do boi-bumbá Malhadinho na rua Pedreirinha do Guamá. Esta relação deu ao Pavulagem uma possibilidade de alguns de seus membros, mas principalmente Ronaldo Silva terem junto com Nazareno Silva na época representante do Boi Malhadinho (que depois passa a fazer parte, como percussionista, da banda Arraial do Pavulagem) um momento de trocas de saberes e de conhecimento, bem como de colaboração material que consolidou uma prática participativa, que dura até os dias atuais, onde membros da organização e colaboradores do Malhadinho como Lourdes Soares (a Lourdinha) e Mauro Chorão passassem a fazer parte também dos arrastões organizando, por exemplo, os espaços dos cavalinhos<sup>99</sup>, dos estandartes, das bandeiras, da distribuição de camisetas e de água, etc. Além disso, o atual manipulador do boi do Pavulagem foi por muito tempo tripa do Malhadinho.

Este encontro mais denso do Malhadinho com o Arrastão do Pavulagem perdurou até o momento em que este último passa a ter seus quadros próprios de percussionistas

---

<sup>99</sup> Objetos-brinquedos feitos de papel-marche em formato de pequenos cavalos (em alusão ao vaqueiro do boi) manipulados por crianças.

(barriqueiros) formados nas oficinas, o que diminuía a demanda e a obrigatoriedade de ter os percussionistas do Malhadinho como base rítmica do batalhão, desta forma, gradativamente, foi se estabelecendo uma formação barriqueiros que passaram a dar conta de assumir o andamento do arrastão capitaneado por diferentes oficineiros. Com isso, os arranjos socioculturais mobilizadores da interação Pavulagem-Malhadinho diminuem, e o arrastão passa a se estabelecer de maneira independente. Este processo, não acontece sem tensões e em alguns momentos surgem os conflitos inerentes a esta desvinculação. Em geral, as questões mais preponderantes giram em torno da maneira pela qual o Malhadinho foi perdendo espaço no contexto dos arrastões e assim, alguns argumentos passaram a surgir em função de possíveis usos do boi-mirim e depois seu descarte, feito principalmente pelos pais dos brincantes, segundo afirma Lourdinha<sup>100</sup>.

A diminuição das interações entre os dois grupos não causa um desligamento por completo, na medida em que contribuições de ambos permanecem por algum tempo e, atualmente, está restrito a um apoio em termos de material ou mesmo pela viabilização de apresentações públicas. Com o passar dos anos, as influências e as colaborações entre ambos – no que concerne a realização de seus cortejos – cessam sendo hoje dinamizado pela participação eventual e espontânea nos Arrastões do Pavulagem de antigos membros do Malhadinho, hoje já adultos e alguns com família constituída, que levam seus filhos para participar do cortejo. Além da participação efetiva de alguns de seus antigos membros e do próprio boi-brinquedo Malhadinho que anualmente divide espaço com o do Pavulagem na abertura e puxamento do batalhão. Deste modo, frisa-se que, desde o processo inicial de elaboração do que viria a se constituir o Arrastão do Pavulagem, o Malhadinho constitui parte importante da sua história que, mediado pelo trabalho de Nazareno Silva, mas também de Ronaldo Silva acabou por se tornar uma referência do processo de consolidação do arrastão enquanto prática cultural na cidade de Belém.

Além do Boi-Bumbá Malhadinho, outra importante referência está associada às contribuições do Conjunto de Carimbó Sancari (junção de *santo* com *carimbó*), sediado na passagem Álvaro Adolfo no bairro da Pedreira, sendo a maiorias de seus componentes oriundos das cidades do interior como Cachoeira do Ararí na Ilha do Marajó, de Curuçá e Magalhães Barata no Nordeste Paraense.

---

<sup>100</sup> Em entrevista realizada em 17/10/2015.

Presente desde o início do primeiro Arrastão do Pavulagem na Avenida Presidente Vargas, o grupo se tornou um importante colaborador para sua realização, quando, por iniciativa de seus componentes, tornaram-se responsáveis pela organização do mastro de São João que passou a ser fincado sempre no dia do primeiro arrastão no mês de junho, demarcando o tempo de início dos cortejos até o dia da sua derrubada no dia do último arrastão. Além disso, o grupo desde então passou a ser o responsável pela animação musical na embarcação que transporta os mastros, junto com os bois-bumbás (objeto-brinquedo) Pavulagem e Malhadinho demarcando a chegada destes pelas águas da baía do Guajará até o local de saída do arrastão na Escadinha do Cais do Porto. De lá, os membros do grupo seguiam carregando o mastro em direção à Praça da República onde era levantado e, assim realizada a celebração com cânticos ao som do batalhão dando início a abertura da quadra junina com cantorias do Pavulagem. O grupo também se apresentou durante alguns anos no palco do onde acontecia o show da banda Arraial do Pavulagem no momento no local de culminância do cortejo.

A importância do Sancari está para além da parte prática da construção e execução do arrastão. Sua participação trouxe para o movimento cultural, algumas das informações mais preciosas relacionadas ao universo constitutivo das manifestações culturais do interior do estado por conta da maneira pela qual seus membros abraçaram a causa, não apenas pela possibilidade de ter um momento da festa do interior (o mastro e o carimbó são referências de suas localidades de origem) na capital do estado, mas também pela forma como cada um de seus membros se dedicam a este momento como algo consagrado diante as atividades culturais que desenvolvem. Esta leitura só é possível a partir da compreensão do embrenhamento da maneira pela qual os membros do grupo se relacionam quando motivados pela festa em seu sentido celebrativo. Assim, desde o momento de ornamentação dos mastros, passando pela apresentação da música e da dança do carimbó no barco até o fincamento<sup>101</sup>, percebe-se uma produção de energia que extrapola qualquer ordem funcional estabelecida de forma mecânica no ato participativo na festa. Isto se deve, pela própria referência da constituição social de grande parte dos grupos de carimbó do interior que, neste caso, mesmo formado em ambiente urbano, mantém uma condição de sociabilidade própria daqueles grupos. Neste sentido, a festa

---

<sup>101</sup> Palavra usual de várias localidades interioranas do estado do Pará que serve para designar a fixação do mastro ao solo.

tende a ser percebida nos arranjos culturais significativos de outros espaços e tempos, onde afluem processos de identificação com os objetos que se tornam simbólicos (como os mastros) e com a ambiência festiva musicada, cantada e dançada que cria um cenário especulativo sobre a expectativa individual e coletiva do grupo social que mobiliza a ação, neste caso, de tocar, carregar o mastro e dançar.

Esta situação coloca em visibilidade e/ou percepção um conjunto de enunciados emanados pela maneira de atuação do grupo junto com o objeto ritual no qual está sendo promovida a associação cultural normalmente associado a um sentido figurativo, porém sua consistência está exatamente no fato de que, sua elaboração é conjuntiva do produtor com o objeto e suas expectativas quanto à realização do autor-objeto, neste caso, a condição participativa é transmutada pela necessidade de que o acontecimento se realize e, assim, cria-se um atributo vocacional que passa a ser reproduzido, neste caso, anualmente como viabilização do cotidiano da prática simbólica e cultural. O Sancari traz no seu bojo de articulação social e bagagem cultural uma maneira de se experienciar o espaço urbano como que se estivesse em Cachoeira do Ararí, ou em outra localidade onde os mastros de santos ainda são erguidos ao som do carimbó. Esta fluência espacial possibilita a percepção de uma paisagem entre lugares diante a maneira de ser no espaço e no tempo do acontecimento da festa, o que nos permite pensar nos sentidos que direta e/ou indiretamente vão sendo atribuídos ao arrastão que, indiferente do que se proponha como norma para sua realização, estará sempre muito aquém do que este movimento artístico e cultural produz. Nesta linha de raciocínio (não lógico e não formal) o vínculo de participação, pode, muitas das vezes, estar dissociado do contexto de pertencimento ao arrastão e sim ao que está sendo mobilizado simbolicamente *no* arrastão, seja nos mastros, nos bois-bumbás, nos cabeçudos, nos adereções, nas bandeiras e estandartes, levando-nos a crer que há sempre uma possibilidade de indiferença em relação às motivações, aos sentidos e às percepções que cada um tem sobre esta mobilização artístico-cultural e assim, podemos falar da produção de percepções individuais, porém articuladas no conjunto motivacional que envolve a produção do arrastão e o seu sentido totalizante.

Neste contexto, os objetos-brinquedos-rituais possuem uma condição de ser no mundo da manifestação cultural que dialoga com os sentidos e as representações produzidas nos interstícios dos acontecimento do cotidiano da festa e indica os

fundamentos que ajudam a consolidar a paridade social e a própria maneira de se expressar diante a mobilização produzida por estas representações. Desta forma, pode-se pensar a partir do questionamento de aferição de sentido ao objeto, ou o objeto como aferidor de sentido? Pensamos, tal qual Miller (2013) que há um entremeio que precisa ser explorado antes de qualquer resposta pronta sobre os objetos e sua condição imanente. Os mastros e demais objetos serão temas centrais das discussões do capítulo cinco.

## 2.6. TENSÕES, CONFLITOS E ACUSAÇÕES

O estabelecimento da banda musical Arraial do Pavulagem na cena cultural urbana de Belém se dá por várias configurações, meandros e intercâmbios com as esferas públicas e privadas de promoção cultural como forma de incremento de suas atividades, considerando que o modelo regionalista adotado pelo grupo – assim como outros de Belém e do Brasil que não estão (ou inda não foram) inseridos nos grandes modelos de divulgação pela mídia do entretenimento – não tem o mesmo apelo de outras bandas musicais comerciais que possuem entrada no *mass media* assim como nos ambientes privados de promoção de festas ou de espetáculos com formatos de caráter empreendedorista privado.

Esta situação não está desatrelada do processo pelo qual o lazer, notadamente aquele relacionado à execução musical foi sendo reapropriado na segunda metade do último século por formatos festivos orientados pela indústria do entretenimento como condição da produção em série de produtos culturais, movimento este já amplamente debatido pelos pensadores da escola de Frankfurt. De qualquer forma, esta é uma discussão que será ponderada de outra maneira ao longo deste texto, na medida em que o Pavulagem (banda) também não foge completamente a estes formatos. Contudo, pela música que faz, assim como dezenas de outros grupos do país com características de reprodução artística baseada em uma elaboração cultural “fora do eixo”, a banda Arraial do Pavulagem segue orientando seus shows em espaços públicos de maneira gratuita, e, desta forma, conta muito mais com as políticas governamentais de fomento artístico-cultural a partir – em um primeiro momento (década de 1990) – de eventos promovidos por órgão e instituições públicas e – em um segundo momento (década de 2000) – através de editais de leis de incentivo à cultura oriundas das três esferas de governo. Com isso, a

banda passou a canalizar suas estratégias de ação sempre observando as possibilidades de sustentação de suas apresentações pela mobilização pública em espaços de lazer como as praças e demais logradouros onde se realizam eventos públicos, mas também realizados pelo próprio grupo como as ações que acontecem atualmente nas Praças da República (Arrastão do Pavulagem), do Carmo (Arrastão do Círio) e dos Estivadores (Rodas de Boi), todas localizadas na área central de Belém do Pará.

Após 20 anos desde o lançamento do seu primeiro CD, a banda Arraial do Pavulagem figura hoje como um dos grupos musicais mais conhecidos da capital e de algumas cidades do interior do Pará. Sua trajetória é marcada por um modelo de empreendimento artístico que não possui uma unanimidade de aceitação quanto ao seu formato musical, o que é natural em se tratando do contexto complexo de informações culturais que sempre mobilizou a diversidade das opiniões, mas que, em se tratando de um grupo musical que se estabeleceu por tanto tempo na cena cultural de Belém, passaram a surgir acusações advindas do próprio meio artístico local (mas não só deste) quanto a um possível beneficiamento do grupo em razão, dentre outras situações, pelo fato de alguns de seus membros estarem vinculados às esferas do poder governamental, notadamente aos órgãos de cultura.

Este debate é importante na medida em que, em Belém, é histórico o processo de subvenção e fomento das esferas públicas municipal e estadual de poder não só quanto aos eventos, mas também quanto a escolha de grupos artísticos que passam a ser acionados por instituições governamentais de maneira recorrente, normalmente pelo retorno que os mesmos podem dar à melhoria da imagem do governo. Neste tipo de arranjo, podemos aludir ao debate que Elizabeth Travassos<sup>102</sup> faz sobre a maneira pela qual, no processo histórico de transformação das chamadas culturas populares no Brasil, determinados grupos figuraram como marcadores de sentido e de informação ao que, nas décadas de 1960 e 1970, se institucionalizou no debate entre música de raiz (autêntica-original) e música erudita (como resultado das influências externas), as quais formaram

---

<sup>102</sup> TRAVASSOS, E. Música folclórica e movimentos culturais. Debates, 6, Rio de Janeiro, 2002, p. 89-113.

\_\_\_\_\_. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

dois campos de atuação pública que consolidaram práticas e arranjos institucionais que vinculam de forma mais intensa a subvenção dos grupos de cultura popular e/ou erudita dependendo das linhas ideológicas de cada governo. As manifestações tradicionais, bem como alguns segmentos da cultura popular passaram a ser acionadas enquanto possíveis sustentadores da “verdadeira” cultura brasileira figurando como marcadores da ideia de nação, e assim, alguns destes grupos, cantores e compositores, passaram a ser confundidos pelo que representavam e pelo que defendiam.

No caso de Belém esta situação aparece com maior intensidade também a partir da década de 1960 e 1970 quando da promoção dos festivais e concursos, principalmente os de música, eventos os quais lançavam nomes de compositores, cantores, intérpretes e poetas dos quais, alguns se tornaram notabilizados por diferentes razões, mas que, acabaram se tornando importantes representantes da música local como Nilson Chaves, Vital Lima, Ronaldo Silva, Walter Freitas, Alfredo Reis, Paulo André Barata, Ruy Barata, João de Jesus Paes Loureiro, Alfredo Oliveira, entre outros que marcaram época e se estabeleceram no ambiente artístico de Belém com importância destacada. Este momento demarcou nomes que também começavam a aparecer no cenário nacional e internacional como Fafá de Belém, Nazaré Pereira e Pinduca que fizeram grande sucesso com músicas e composições próprias (exceção à Fafá de Belém) e de outros autores paraenses. Vale ressaltar que o sucesso principalmente dos dois últimos está intimamente atrelado ao contexto da época de grande movimentação em torno da música do Brasil “profundo”. Mesmo esta lista de artistas sendo arbitrária do ponto de vista de que há mais uma quantidade significativa de nomes que poderiam entrar nela, aqui serve apenas para citar alguns dos que, mais tarde, passariam a ser acusados de terem parte de suas carreiras beneficiadas por filiações governamentais. Neste sentido, pondera-se aqui a discussão de como esta situação se estabelece no discurso de acusação sobre procedimentos tidos como ilegítimos do ponto de vista da viabilização e sustentação de carreiras artísticas de grupos musicais e cantores de Belém.

Neste empreendimento importa estabelecer alguns parâmetros que sustentam o que normalmente é considerado neste tipo de vinculação entre artista e governos. Normalmente este fato é interpretado pela quantidade de benefícios materiais e financeiros que determinados grupos e/ou artistas recebem com maior atenção de determinados órgãos públicos. Esta lógica se baseia principalmente no número de



contratos de prestação de serviços, mas também pelas indicações à cargos públicos (o que é recorrente no caso de Belém), o que sugere o estabelecimento de apadrinhamentos políticos que em tese beneficiaria determinados grupos de artistas em detrimento de outros. Neste sentido, as razões da escolha de nomes estariam relacionadas pelo seu engajamento político-partidário e/ou pela capacidade de retorno que determinado artista tende a gerar para a melhora da imagem do poder público. Desta forma, alguns artistas e demais grupos culturais passaram a ser denominados (ou acusados) de “chapa branca”, tal qual acontece em geral com qualquer pessoa ou grupo que se atrele (no sentido de fazer parte, mesmo não estando nele) ao governo de situação do momento. Assim, institui-se o emblema de diferenciação (e segregação) apoiado na forma de beneficiamento político que acaba por influenciar na maneira pela qual grupos de artistas passam a atuar e se expressar em conformidade ou em desacordo com a situação e assim serem também percebidos com desconfiança principalmente por aqueles que fazem parte do mesmo (não homogêneo) círculo de artistas.

Os entrelaçamentos entre artistas e poder público criam arranjos de articulação que, por estarem em constante modificação, inserem a cada momento histórico novos debates e novas discussões sobre o fazer cultural e suas possibilidades de manutenção. No período atual, verifica-se uma cada vez maior mobilização cultural feita a partir das possibilidades surgidas com as chamadas leis de incentivo à cultura. Estas, nos seus diferentes níveis, tem representado uma maneira significativamente importante de viabilização de grupos e artistas individuais que na última década passaram a acessar com maior volumetria as verbas disponibilizadas via renúncia fiscal do estado através da elaboração de projetos que após avaliados e aprovados seguindo os critérios definidos em editais públicos, recebem uma carta de captação de recursos que pode ser apresentada em empresas e instituições que possuam vínculo com o sistema das diferentes leis de incentivo: Rouanet (federal); Semear (estadual); e Tó Teixeira (municipal). Este procedimento, criou situações diferenciadas em âmbito regional (concentração de recursos na região Sudeste), mas também locais, na medida em que as empresas tendem a patrocinar (com dinheiro público) àqueles grupos ou artistas que podem viabilizar uma maior visualização de imagem, ou seja, os que tem maior apelo midiático e popular.

Independente à estas situações, o procedimento técnico-burocrático estatal arregimentou um novo tipo de viabilização de recursos, mas que também influenciou em

uma maior dependência deste tipo de incentivo, principalmente pelos grupos que não possuem o apelo mercadológico estabelecido. Este fato acabou por viabilizar uma concentração de patrocínios em torno de nomes já consolidados o que tem gerado um mal-estar na classe artística e uma crítica constante à maneira de como os editais são elaborados e em consequência, a não democratização da distribuição dos recursos. Desta forma, o provisionamento de vultuosas quantias proporcionadas pela renúncia fiscal em favor do “desenvolvimento” cultural acabou por criar uma situação onde o estado deixa de assumir o seu papel de provedor direto do fomento cultural baseado em políticas estabelecidas à partir do debate público, ou mesmo a partir da crítica social, em razão do estabelecimento de uma ordem burocrática via mecenato estabelecendo assim, o vínculo entre a cultura (seja ela qual for) e a marca de empresas e produtos, o que acaba por viabilizar a escolha por grupos e artistas potencializadores da imagem e da informação que se quer produzir, na grande maioria das vezes, em detrimento do fator cultural em si, este, mesmo que contundente aos seus processos de realização, não obstante, passa a ter sua imagem compartilhada pelo arranjo da funcionalidade acionada pelos fatores de mobilização de sentido tendo a marca como fundamento e não como pano de fundo.

Em se tratando da banda Arraial do Pavulagem, como nos comenta Junior Soares, a situação acima exposta não chega a causar grandes problemas na medida em que, esta, mesmo com apelo ao regionalismo, sempre se viabilizou como uma outra banda qualquer comercial, no sentido de que suas apresentações são programadas seguindo uma agenda de contratos de prestação de serviços. Este fato é interessante, pois, como o Pavulagem se consolidou na cidade a partir de apresentações públicas e gratuitas, o grupo passou a ser, de maneira geral, interpretado por grande parte de seu público, mas não só este, como um grupo filantrópico de promoção cultural ou uma espécie de agente de “resistência” frente às mazelas da cultura de massa. Esta situação, criou um infortúnio, já que, pagar por um ingresso para assistir o Pavulagem acabou por se tornar uma condição cada vez menos interessante, pois, seu fundamento não estava pautado na “acumulação de capital”, ou mesmo, pelo fato de que, como a banda sempre se apresentava gratuitamente, qual era então o motivo que faria uma pessoa pagar para assistir? Neste momento, tem-se mais uma mobilização de sentido que reprograma a discussão entre público e privado diante o arranjo cultural contemporâneo.

No caso do Pavulagem, isto é clarificado pela própria estruturação do grupo no tempo, no espaço e no discurso: o mês de junho por ser o tempo da festa popular cujas raízes estão fincadas principalmente no que por muito tempo se chamou de folguedo; a praça como espaço público primordial de realização da festa pública, logo gratuita e espontânea; e o discurso fundamentado pelas necessidades de valorização e reconhecimento das manifestações culturais como mote para o incremento regionalista. Neste caso, a legitimidade da banda passa a ser associada com uma finalidade especificamente orientada para o conagraçamento da cultura popular, a qual o grupo está discursivamente assentado e, ao mesmo tempo, fazendo parte dela. Isso acabou por gerar um complicador em relação a própria dinamização da banda no circuito das trocas econômicas em torno dos shows, já que, o público acabou por atrelar as suas apresentações sempre como coisa pública, mesmo sendo ela um empreendimento privado.

Este contexto cria uma situação híbrida quanto à imagem da banda que, se forja com maior intensidade quando do início dos arrastões e a maneira pela qual estes passaram a ser viabilizados por patrocínios diretos, ou através das leis de incentivo fiscal, mas não apenas por estes, já que, à medida em que estas fontes de financiamento não atendem às necessidades – como de certa maneira sempre ocorreu, conforme a fala de seus organizadores – há uma dificuldade cada vez maior de se obter recursos por esta via, sendo assim, passaram a ser adotadas medidas que desagradaram alguns dos participantes dos arrastões, como a venda das camisetas utilizadas pelo batalhão, que durante muitos anos foram distribuídas gratuitamente. Segundo os organizadores, não havia mais maneira de se conseguir recursos para esta finalidade, o que gerou descontentamentos e acusações de toda ordem, com perdas de participantes. Observe-se que, a realização dos arrastões envolve uma complexidade de arranjos para sua realização, mas que, sua estrutura permanece inalterada quanto à forma e orientação: oficinas públicas, ensaios, palestras, rodas de boi e o arrastão como culminância, sendo todas estas atividades oferecidas de forma gratuita, porém, tendo seus custos, entre as principais destacam-se:

**Tabela 1:** Oficinas oferecidas gratuitamente pelo IAPAV relativas à produção dos arrastões

<b>OFICINAS</b> <b>(Fases preliminares aos arrastões com duração média de 1 mês)</b>	<b>OFICINEIROS</b> <b>(Remunerados com recursos viabilizados pelo tipo de captação possível em cada ano)</b>
Oficina de fabricação de instrumentos de percussão	Arte-Educadores - Para realização de oficinas, que antecedem o arrastão (fabricação - percussão).
Oficina de percussão (ritmo)	Arte-Educadores - Para realização de Oficinas, que antecedem o arrastão (Percussão).
Oficina de dança	Arte-Educadores - Para realização de Oficinas, que antecedem o arrastão (Dança).
Oficina de artes plásticas (produção de cabeçudos e adereços de mão)	Arte-Educadores - Para realização de Oficinas, que antecedem o arrastão (Confecção de Material Cênico Artesanato).

Diante à crescente demanda verificada logo quando se institui o arrastão como modelo de realização das práticas culturais de rua promovidas pelo Pavulagem, a maneira inicial encontrada para sua realização foi a ida constante aos órgãos públicos e instituições privadas onde literalmente de “pires na mão”, se pedia ajuda de todas as formas: desde água mineral, policiamento, ambulância, limpeza pública, até propriamente os recursos para pagamento de pessoal e material, sendo que, como informou Walter Figueiredo<sup>103</sup>, “os valores arrecadados nunca davam e a gente sempre ficava endividado”. Fato este que começou a mudar com a chegada das leis de incentivo, porém, ainda assim,

Era muito difícil achar quem quisesse bancar o arrastão já que não se considerava esta atividade como um agregador de valor. Mesmo quando se conseguia o patrocínio, este nunca atingia o que precisávamos e, assim, a gente acabava voltando aos métodos tradicionais do pires na mão<sup>104</sup>.

O surgimento dos patrocínios para os arrastões traz também uma situação já antes vivida pela banda Arraial do Pavulagem, mas que, como já dito, seus efeitos não eram tão sentidos já que aquela se organizava por parâmetros tradicionais de contratos de prestação de serviços. No entanto, no caso do arrastão, o atrelamento deste a marcas de empresas acabou por gerar comentários de possíveis beneficiamentos de seus organizadores que então estariam “desvinculando o sentido da brincadeira” para o viés do autoritarismo econômico através da promoção da imagem da empresa. Neste sentido, a discussão sobre público-privado presente na prática se estabelece de maneira mais intensa por conta de

<sup>103</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

<sup>104</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

que, diferentemente da banda musical, o arrastão possui um atrelamento ao viés cultural marcadamente público e de rua com os atributos dos emblemas geracionais relacionados às manifestações culturais da região amazônica. Este fato, por si só, teoricamente já impediria qualquer possibilidade de vínculo industrializante com a produção do arrastão, isto na concepção de quem vê o movimento cultural sob a ótica do provisionamento de sentido relacionado a práticas “puras” da natureza imaterial das manifestações culturais, mas não apenas por estes. Há também uma liminaridade instituída pela produção da festa de rua que se apresenta por entre as estruturas consolidadas de ver e interpretar o momento festivo como ausente de contexto social e de sua produção, como se o momento de sua realização demarcasse uma prática que por ser simbólica, flutua na vivência do não-cotidiano, do não-espço e do não-tempo e se materializa como resultado da imanência das realizações do divino, do especial e do essencial nos termos durkheimianos.

Este movimento essencialista, está impregnado de sentidos de originalidades e de autenticidades que, diante as possibilidades de resguardo do que se consagra como elementos fundadores, por exemplo, de identidades, se estabelece no plano dos discursos naturalizado pelas intenções de sobrevivência das coisas, mas quase sempre fora do lugar e do tempo onde elas acontecem. No entanto, estas questões não se esgotam na percepção de purismos e essencialismos estruturados sobre a condição de sobrevivência das manifestações culturais, como aliás, é corriqueiro durante as apresentações de grupos parafolclóricos. Existe um outro componente que interfere diretamente na produção de sentido sobre a prática cultural que envolve questões éticas e morais estabelecidas não apenas pelo jogo de interesses entre puristas e oportunistas, mas pela lógica mesma da atribuição de sentidos quando o que está em jogo é o próprio discurso que produz e que viabiliza a prática cultural. Neste sentido, a complexidade da questão se estabelece, também pelas contradições das imagens, representações e percepções, além dos interesses condicionados pelos valores agregativos sobre o conjunto de enunciados do movimento cultural. É assim, por exemplo, que patrocínios de instituições públicas e de empresas de telefonia e mineradoras não estão no mesmo patamar de valoração enquanto credenciadas para agregar suas imagens ao evento. Naturalmente esta situação invoca temas de discussões que não estão alheias as discussões em torno da ética, esta entendida sob o prisma da tensão capital *versus* cultura. O impacto do patrocínio, via lei de incentivo, da empresa mineradora Vale do Rio Doce é pontual para estabelecer os parâmetros de tensão

entre o que pode estar em jogo diante às injunções dos elementos discursivos no contexto da produção de sentidos e representações sobre o arrastão, já que instituinte de uma problemática que envolve o capital cultural mobilizado pelo patrocínio de uma empresa reconhecida na Amazônia (e no Brasil) por suas práticas predatórias quanto à produção das mazelas ambientais e sociais que marcam profundamente a história da região.

Esta situação atualiza novamente o debate e impulsiona a crítica. Esta se estabelece novamente no confronto discursivo entre aquilo que se concebe e aquilo que se vive, ou seja, a concepção estrutural e os fundamentos do movimento cultural estão pautados no reconhecimento dos saberes tradicionais, na valorização da cultura popular e das manifestações culturais em geral, e nas questões ambientais (ver por exemplo a criação do Cordão do Peixe Boi e os temas dos seminários Oralidades). Esta última acionada sobre a necessidade de proteção dos ecossistemas, instituindo um discurso que não dissocia homem-natureza, na medida em que, a sobrevivência das práticas culturais festivas, envolvem diretamente a condição do uso cultural da natureza, e assim, justapõem-se as necessidades de manutenção das tradições sobre a égide da proteção ambiental.

Os enunciados deste discurso estão diluídos entre as letras de músicas, as imagens, os objetos-brinquedos e objetos-rituais, pelas informações produzidas em cartilhas e na promoção dos arrastões, o que demarca uma postura proativa em razão do conteúdo explicitado pelas informações produzidas. Desta forma, a inserção da marca Vale induz a sua associação à ação cultural e assim, tende a viabilizar uma positivação da imagem desgastada da empresa perante a opinião pública, isto deve ter algum fundamento, já que, a mineradora tem se destacado no patrocínio de diversas manifestações culturais, entre as principais o Projeto Vale Música, o Festival de Ópera de Belém, o Auto do Círio, o Arte Pará, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré e o Arrastão do Pavulagem, o que sugere a produção de uma alegoria ambiental que se processa no interior dos interesses que estão em jogo diante às necessidade de patrocínio e as demandas da empresa.

Figura 10: Placa de promoção do Arrastão do Pavulagem de junho de 2014.

Foto: Edgar M. Chagas Jr



Estas iniciativas, como se sabe, fazem parte de estratégias de melhorias da imagem da empresa, porém, não sem que isto seja financiado pelo próprio poder público, na medida em que o uso dos incentivos fiscais, seja pela isenção de taxaço pelo estado sobre as exportações de minérios proporcionadas pela Lei Kandir<sup>105</sup>, seja pelas leis de incentivos à cultura, que também tem por base a renúncia fiscal como a Semear ou a Rouanet, tem-se a degradação instituída também, não só pelos danos ambientais e sociais, mas também pela perda de arrecadação e o financiamento desta positivação com dinheiro público, estabelecendo assim, um contrassenso que satisfaz a ordem ideológica instituída pela flexibilização da economia baseada nas disfunções da imagem.

No entanto, estas indicações servem aqui apenas como elementos para inflar o debate sobre os usos da cultura na era global e a cultura como recurso (Yúdice, 2004), porém dinamizadoras de arranjos institucionais sobre as práticas culturais que, em geral, são percebidas como alternativas ao processo de homogeneização dos fatores culturais. Em se tratando disso, importa perceber como se configura o debate, e o no que realmente isso importa ou estabelece algum tipo de reordenamento das intenções e dos discursos.

No caso dos arrastões do Pavulagem, conforme se percebeu na fala dos seus organizadores, há uma distensão entre os mesmos quanto à postura que o grupo deve firmar diante os dilemas que envolvem discurso e prática. Isto se deve, ao próprio

---

<sup>105</sup> Uma das normas da Lei Kandir é a isenção do pagamento de ICMS sobre as exportações de produtos primários e semielaborados ou serviços. Por esse motivo, a lei sempre provocou polêmica entre os governadores de estados exportadores, que alegam perda de arrecadação devido à isenção do imposto nesses produtos. Fonte: <http://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/lei-kandir>

processo de constituição do arrastão como prática cultural e como viabilização de interesses, alguns mais pragmáticos, outros mais idealistas, porém quase todos performáticos. No entanto, com o passar dos anos (já são quase 30), há uma convergência destes discursos, como percebe-se – pela análise, mas também pela própria convivência deste pesquisador – que fundamenta um sentido único do que os arrastões enquanto movimento e expressão da cultura urbana produziu (e produz) para o contexto da cultura contemporânea experimentada na cidade, como veremos a seguir.



### Capítulo III

#### O ARRASTÃO COMO PATRIMÔNIO – RITUAL – PERFORMANCE

*Canta comigo esta noite  
Pra lembrar as fogueiras  
As brincadeiras de roda  
Ciranda, chulas, ribeiras  
Dança comigo e navega  
Por essas águas de maio  
Olhando o céu do cruzeiro  
Eu vejo a lua de prata  
Bate tambor, batalhão  
Rufa na caixa e no tempo  
Mostra o valor, esse amor  
Que eu vou, eu vou noite adentro  
Eu vou, eu vou noite adentro  
Bate tambor, batalhão*  
106.

Em que se pese as recentes demandas de grupos de habitantes de grandes centros urbanos do país sobre as manifestações culturais compreendidas como tradicionais – estas acessadas segundo um modelo de representação artística e cultural cuja dimensão de valor identitário tem sido cada vez mais acionado – tem-se discutido algumas das questões que perpassam a condição de uso e apropriação de espaços públicos por cidadãos que elaboram e instituem diferentes maneiras de se expressar artística-culturalmente sem necessariamente seguir os padrões já consolidados pela indústria cultural impresso nos grandes eventos onde prevalece o distanciamento entre artista e público. Dessa maneira, observa-se nas últimas duas décadas no Brasil uma retomada de ações de cunho experiencial-pedagógico sobre os saberes oriundos de antigos folguedos populares e demais brincadeiras de rua os quais passaram a fornecer um suporte para a produção e para o discurso de ativistas culturais de alguns grandes centros urbanos que, em alguns casos, se notabilizaram diante dos apelos culturais e ecológicos face um mundo cada vez mais economicamente globalizado, porém, prevalecendo uma reorientação de participação de práticas artístico-performáticas que tendem a reverter o distanciamento entre artista e espectador, o que vem proporcionando uma maneira de mobilização e

---

<sup>106</sup> Música Velha Fogueira de Ronaldo Silva e Allan Carvalho registrada na cartilha Arrastão do Pavulagem: cantação de rua para o arrastão de 2008.

consequentemente da participação de públicos os mais diversos que passam a assumir a brincadeira, não só pelo ato participativo, mas também e, sobretudo, como referencial para uma nova/outra maneira de experienciar a cidade, bem como de se inserir em novos arranjos de socialização.

Este trabalho se propõe a ser um colaborador dessas discussões ancorado na possibilidade de entrelaçamento entre as noções de patrimônio, ritual e performance motivado a partir da observação de um movimento artístico-cultural, o qual nos seus vinte e oito anos de atuação se consolidou no calendário festivo de Belém do Pará como um momento de criação e recriação da festa expressa a partir da atuação de músicos, dançarinos, cantores, atores, produtores, etc., que perfazem suas ações em uma ambiente que, ao que sugere, se institui a partir do sentido de participação e comunhão formando um movimento acionado por interesses os mais diversos mas que, no contato com este ambiente, se entrecruzam e performaticamente elaboram discursos e corporeidades.

O conjunto de ações propostas pelo arrastão faz parte de um contexto de produção cultural que atualmente tem ganhado notoriedade em razão do apelo sobre a impossibilidade cada vez maior do cidadão em experimentar (ou reexperimentar) a rua enquanto espaço da festa. Dentre as formas de acionamento motivacional, observa-se nos últimos anos o aumento de um engajamento de se compreender e empreender o patrimônio cultural que, como nos diz Gonçalves (1996) passa então a ser um mote indispensável na formação dos discursos pautados sobre o risco da perda. A intencionalidade desta ação não está dissociada do fundamento geral o qual a sociedade tem se pautado diante às necessidades de preservação de monumentos enquanto reavivamento da memória coletiva e como suporte material referencial que institui um metadiscorso sobre a história. Neste sentido, os objetos e seus significados, na medida em que se tornam “autênticos”, passam a contar um fato, representar um tempo e um espaço.

No entanto, a consolidação da ideia de patrimônio pensada e instituída sobre a noção de bem cultural atualmente em voga, requer que pensemos em uma outra composição que leve em consideração os sentidos referenciais dispostos sobre o intangível, dentre eles algumas práticas festivas cotidianas passíveis de patrimonialização dependendo do seu grau de singularidade e contextualidade na dinâmica de grupos sociais que produzem o sentido e o valor referencial. Essa discussão, segundo Londres (2004) faz parte de um conjunto de atributos generalistas que ao longo do tempo se tornaram

indispensáveis para a demonstração e afirmação de poder frente a ideias liberais pautadas em uma suposta igualdade nas condições de existência humana, mas que acabou por se tornar uma poderosa ferramenta de legitimação de poder da sociedade burguesa (LONDRES, 2004).

No entanto, na condição referencial, a ideia de patrimônio também adquiriu força e prestígio em razão da abertura para outras formas de atribuição de valor cultural a partir da quebra do monopólio da história e da arquitetura às contribuições da antropologia para com a constituição de bens culturais relacionados aos detentores de saberes inerentes a agrupamentos sociais em diferentes escalas.

A noção de bem cultural traz em si a ideia de indissociabilidade entre a materialidade e a imaterialidade e aciona outras formas de entendimento da realidade pautada nos contextos de constituição histórica e espacial das sociedades em seus artifícios contemporâneos em que ganha força a necessidade de compreensão das paisagens culturais, onde o objeto não pode mais ser considerado isoladamente. Porém, considera-se que a grande contribuição da noção de *bem* é a sua possibilidade de ter sua história contada de baixo, ou seja, compreender os significados a partir de quem os vivenciou e, neste sentido, a percepção sensorial também entra como um fundamento de constatação.

Observa-se que neste contexto, passa a ganhar importância, como já alertava Henry Lefebvre, o aspecto do vivido (e experienciado) em detrimento ao concebido (imposto), e assim, as experiências passadas deixam de ser algo cristalizado no tempo e passam a revigorar novas atitudes frente às possibilidades não mais apenas de contemplação, mas de participação e experimentação sensorial-motora e cognitiva no que concerne à produção de sentidos. Desta forma, a constituição do bem cultural requer uma leitura que contemple não apenas o aspecto do visível e do tátil, mas também do invisível e do não-palpável. Com isso, se faz necessário uma reorientação das premissas de tempo e espaço que não necessariamente estão atreladas a uma cronologia linear ou mesmo a uma espacialidade desenvolvimentista (em alusão ao progresso dos territórios), sendo possível uma abordagem de coisas, objetos e manifestações culturais de um “novo tipo” onde a sensibilidade e a percepção estejam também ancoradas nas leituras individuais que no coletivo também passa a assumir significação singular. Nessa premissa holística, a tradução deixa de existir, prevalecendo o enlace entre pensamento, percepção e

experimentação como condição de existência das coisas, seus sentidos e significados, bem como de quem as experimenta vivenciando-as, o que dá a possibilidade de tratarmos destes novos arranjos culturais a partir de uma polifonia de discursos e sentidos permitindo, assim, a confecção de um texto aonde seja possível se perceber a diluição da colcha de retalhos no plano da totalidade experiencial.

Na tentativa de interpretação da festa urbana, neste caso a mobilização produzida pelo Arrastão do Pavulagem, observamos a constituição desta ação como bem cultural, na medida em que esta pode ser lida enquanto uma proposta de experimentação da festa sob o referencial das manifestações culturais tradicionais da região amazônica, o que acaba por condicionar a performance dos produtores e atores sociais (artistas em geral, produtores, participantes, plateia, etc) e o discurso produzido sobre e para a ação cultural que não se esgota no suposto de risco de desaparecimento de determinadas práticas culturais que passam então a ser acionadas sob a noção de patrimônio o que nos leva a pensar neste ato enquanto mediação, mas também enquanto performance que acaba por forjar um critério de sentido no movimento cultural.

Um outro ponto importante é tentar compreender a maneira como o arrastão passou a absorver, divulgar e promover as chamadas manifestações tradicionais como forma de se instituir na cidade uma maneira de participação coletiva em torno da festa e, com isso, passou-se à demarcação de um tempo e um espaço específicos para por em prática o conjunto de atividades produzidas em um formato de movimento cultural pensado e executado através de ações coletivas e individuais e em parceria com diversos setores dos segmentos públicos e privados da sociedade. Neste caso, a institucionalização das ações em um formato participativo e pedagógico mobiliza um grande contingente de indivíduos que passam a performatizar ações de rua tendo o corpo como elemento-chave de mediação. No coletivo, este passa então a ser percebido pelo gestual, pelo cantar, pelo tocar, pelo pular, pelas expressões e feições distribuídas ao longo do percurso do arrastão. No entanto, o que cria o movimento? o que tangencia o ritual? o que forma a opinião? quais os sistemas sociais acionados? quem são e por que estão ali? Na perspectiva compreensiva a que este trabalho se propõe, faremos um esforço na possibilidade de realizar um levantamento de cada elemento que compõe o arrastão a partir dos meios de observação dos quais dispomos, tendo como pano de fundo a necessidade sempre

constante de se buscar a energia motriz<sup>107</sup> de realização de cada um deles. Neste sentido, nas observações e em conversas que acabaram se tornando entrevistas (ou vice-versa), olhei com mais acuro para o objeto-brinquedo e, percebi que no universo de significados que este propõe identificar, estão presentes todas as marcas de uma história de vida em meio a contextos sociais diferenciados.

Para se dançar embaixo do boi, não basta apenas saber balançar o corpo, ou mesmo tentar imitar os movimentos do animal, mesmo que isso ocorra, não há a mesma condição que permita uma leitura mais plena entre atitude e performance que acaba por criar um corpo só entre o brinquedo e seu manipulador. Quase sempre o tripa já nasce no boi. Márcio Gomes, o “Bába”, é cria do boi-bumbá Malhadinho do bairro do Guamá, desde criança foi participante, em um primeiro momento como dançarino e logo em seguida como barriqueiro. Se engraçou pelo boi na adolescência e desde então não largou mais, de tão desengonçado e com uma estatura que lhe permitia dançar dentro do “bicho-brinquedo”, passou logo a manipulador titular no boi do Malhado. Conta que sua história de vida se confunde com a do boi que passou a brincar e, passados vinte anos, ainda é o tripa oficial e afirma que só larga depois que outro lhe “tirar a fama”. Assim como ele, dezenas dos brincantes atuais iniciaram cedo na brincadeira e assim, se tornou comum a passagem de gerações pelo Malhadinho, cada um com uma história singular. Márcio também é o tripa oficial dos Arrastões do Pavulagem, transita, deste modo na brincadeira entre o centro e a periferia onde mora, porém, segundo ele isso não importa, “o que importa é colocar o boi na rua!”<sup>108</sup>, resumindo assim uma postura diante a realização da brincadeira que, a partir da motivação que a envolve e do grau de sentimento de pertencimento àquela manifestação como algo inerente à sua própria condição existencial, nos permite pensar que talvez o espaço de sua reprodução seja o que menos importa, já que o fundamental é o “boi na rua”.

Visualizar a possibilidade de se compreender o arrastão enquanto um bem de referência cultural insere a possibilidade de se tentar chegar ao complexo que envolve a produção de um emblema estético, este podendo estar localizado no limiar de uma

---

<sup>107</sup> Zeca Ligiero justifica o uso termo “motrizes” em substituição ao de “matrizes” no entendimento de fenômenos culturais como forma de se aproximar e “conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais” (LIGIÉRO, 2011, p. 3) em um estudo específico sobre culturas afro-brasileiras. Aqui empresto o termo seguindo os mesmos princípios utilizados por este autor para seu emprego.

<sup>108</sup> Entrevista realizada em 15 de janeiro de 2015

profissionalização baseada em um tipo de movimento cultural contemporâneo, o qual está embrenhado também de uma burocracia que situa a ação dentro de arranjos produtivos culturais formalizados por sua institucionalidade, bem como o arranjo sociocultural que dá sentido ao ritual produzido e experienciado pelos cidadãos transmutados no batalhão.

Pensar o arrastão enquanto bem cultural e enquanto referência, requer que façamos um movimento de idas e vindas, lá e cá, dentro e fora do cortejo como nos sugere Geertz no sentido de seguir um percurso que nos leve a pensar nesta ação enquanto *bem*, ou desqualificá-la por completo dessa possibilidade. Contudo, ressalto a importância deste empreendimento, pois, como se observa, o pragmatismo das ações de natureza cultural nos permite pensá-la por vezes, apenas na sua forma funcional descaracterizada de qualquer possibilidade da produção de um sentido que estabeleça mediações outras que não apenas a econômica e assim, comumente, estas ações são percebidas e valorizadas por uma suposta representação de um papel social no sentido de que se presta a combater as mazelas de uma sociedade em ruínas através do que se convencionou identificar como “politicamente correto”, “fazendo a sua parte no quadro social”, “desenvolve ações educativas visando a melhoria social de grupos em situação de risco” e por fim “movimento ecologicamente correto”.

Esta postura, recorrentemente aceita e aplaudida sem maiores problematizações, acabou por transferir para alguns grupos uma responsabilidade que resultou na definição de novos formatos organizacionais como no caso do Afroreggae estudado por Yúdice (2004), onde as questões sociais passaram a ser o mote da mobilização e da realização desta Organização Não Governamental. No arrastão vislumbro a possibilidade de se problematizar questões outras que fazem parte de um contexto de representações sociais criadas a partir das ingerências da produção e execução de um movimento cultural em sua relação com o seu espaço de atuação, e assim, nos permitindo exercitar a compreensão de uma paisagem cultural como resultado da intersecção entre temporalidades distintas produzidas em um mesmo espaço, criando um outro (ou novo) sentido social e urbano. Desta maneira, me atenho ao estudo das articulações e da formação de uma ideia de totalidade que informe a maneira pela qual algumas das recentes organizações culturais e artísticas se estruturam e dialogam com os vários setores da sociedade, mas que também acionam sociabilidades, performances e rituais que permitem a elaboração de sentido. Assim, visualizamos este estudo pelo outro lado da moeda, ou “do outro lado da lua”

como diz a letra da música<sup>109</sup>. Aquilo que naturalmente não importa para o que se chama de economia cultural, aquilo foge às aparências, os imponderáveis no/do arrastão.

### 3.1. OS IMPONDERÁVEIS DO/NO CORTEJO: SENTIDO, GOSTO E ESTÉTICA

Herzfeld (2014) chama a atenção para uma dicotomia que acaba por influenciar diretamente as formulações aqui apresentadas sobre as diferentes interpretações e entendimentos sobre o *sentido* e o *gosto*, já que, segundo ele, esta dicotomia criou epistemologias que perpassam o entendimento do primeiro enquanto “cerebral” e o segundo “sensual”, o que o autor traduz pela interpretação cartesiana da separação entre corpo e mente. Esta situação, continua, acabou por consolidar preconceitos e “hierarquias estéticas” (2014, p. 302) que influenciaram os estudos sobre o folclore na Europa. Assim, o *gosto* passou a figurar como um elemento menor das interpretações antropológicas sobre os sentidos, na medida em que este traduzia uma inferioridade cultural manifesta, sobretudo, pela interpretação ocidental (e antropológica) da arte, esta entendida enquanto categoria separada das funções sensuais ou motoras da habilidade oriunda da tradição oral (HERZFELD, 2014).

Como se sabe, este fracionamento teórico se espalhou para estas plagas e se estruturou nos movimentos artístico-intelectuais do início do século XX como uma reprodução fidedigna das formas de segregação sociocultural europeia. Na Amazônia, conforme aponta uma vasta literatura, a vinculação de uma imagem mítica (que perdura até os dias atuais) sobre a região oprimiu grande parte da sua realização cultural local espontânea na medida em que passaram a ser interpretadas estando à margem do processo civilizatório somadas aos condicionamentos impostos pela ordem colonial na tentativa de instituir a cultura europeia como parâmetro de identificação e ordenamento territorial. Assim, também as manifestações culturais locais foram em um primeiro momento identificadas como exemplos de inferioridade, dependente de um “salvamento” tanto da alma como para as letras, já que a oralidade se mantinha como o principal meio de transmissão cultural e comunicação entre as chamadas populações nativas. É somente na primeira metade do século XX que o tratamento conferido a estes grupos humanos irá passar por um processo gradativo de transformação em razão da necessidade de

---

<sup>109</sup> Trecho da música “Boi Encantado” – CD Sotaque de Reggae-Boi de 1996.

formalização da ideia de nação e assim, sua cultura passa a ser assumida como critério de autenticidade para a formação da identidade nacional, mas também para movimentos regionalistas, período marcado pelas ideias de “resgate das tradições” que, na atualidade, se manifesta, entre outras maneiras, pela maximização das vantagens da tradição, notadamente como forma de subsidiar ações lucrativas sob a perspectiva do consumo cultural.

Nos escritos de folcloristas e literatos que se dedicaram à questão em Belém do Pará, ou que trataram dela em períodos de seus textos, é possível se deparar com passagens que informam de maneira direta ou indireta como durante o processo de transformações históricas, a cidade passou, em um primeiro momento, a ser espelho de um ordenamento cultural que tinha por meta a supressão dos resquícios das formas “arcaicas” das culturas orais. Salles (1994), por exemplo, mostrou com grande riqueza de detalhes como os chamados grupos de cultura popular passaram a ser estigmatizados em razão das necessidades de “incremento” artístico para atender as necessidades higienistas da classe social que usufruía dos lucros oriundos dos seringais no período de exploração e comercialização da borracha. Segundo ele, antes da chegada das óperas e das suntuosas peças de teatro, a população assistia às apresentações de artistas e manifestações culturais locais, mas não sem os olhares repressivos, principalmente de fidalgos letrados.

Na literatura, vários autores retrataram estas transformações em obras consideradas por especialistas de cunho autobiográfico. Dalcídio Jurandir, transcreve os acontecimentos e as dissidências entre a necessidade de um ordenamento urbano e social manipulado por interesses modernizantes, e as injunções das experiências culturais da população de Belém que, em seu cotidiano, passava ao largo destas intenções. Em *Belém do Grão Pará*, o autor estabelece uma narrativa que congrega elementos de uma nova condição posta para a cidade pelos usufrutos econômicos da borracha que, logo em seguida, com o declínio econômico, perde em intensidade, retornando as formas de organização e promoção artística anteriores, porém, agora com a herança de modelos de produção cultural que se consolidaram no período “áureo”, como por exemplo, o uso do centro da cidade como espaço privilegiado de investimentos e fomento artístico, e os teatros como marcadores de distinção socioespacial. Neste contexto, os grupos artísticos que passam a se apresentar seguindo o novo padrão de organização cultural da cidade são



observados por seus críticos como não plenamente adaptados. Sobre isso o literato De Campos Ribeiro escreve:

Os grupos joaninos perderam tôda a beleza e todo o encanto folclórico. São cópia grosseira de mau cinema, com dramalhões sem sentido e descabelado vocabulário de seus cômicos sem graça, os tais “matutos”, e muito biquine de suas vedetas e sambistas.

Os próprios bumbás são, no instrumental que nos ensurdece, uma cópia das batucadas carnavalescas.

E dizer-se que nesses gostosos idos de junho, tão distantes, havia grupos como o da “Coruja Real”, em que formavam mocinhas delicadas e seu libreto era escrito totalmente em versos bem rimados, correntios como água pura da fonte, doces como as noites de luar naqueles subúrbios! (DE CAMPOS RIBEIRO, 2005, p. 103).

As informações de folcloristas e literatos da primeira metade do século XX serviram de base para muitas das injunções sobre os temas de uma suposta criação de um imaginário em Belém após a *Belle Époque* que acabou por suscitar algumas interpretações sobre uma possível cosmogonia que se estabeleceu na cidade por conta principalmente de suas perdas em relação aos grandes acontecimentos culturais (nacionais e internacionais) o que possibilitou, segundo estas interpretações, a criação de rótulos como a cidade do “já teve”, mito gerador de um sentimento de nostalgia de algo imaginado a partir dos emblemas da ruína. Este dilema é tratado por Fábio de Castro como uma condição que permite “compreender as alegorias da modernidade periférica de Belém em seu processo de sedimentação de sentidos” (CASTRO, 2010, p. 10), que teriam sido cristalizados nas gerações seguintes ao “período áureo” como uma espécie de padrão narrativo de uma figuração social (forma ideal típica). Em uma análise sobre as condições subjetivas da formação de um imaginário social em relação ao sentimento de melancolia (relativo à perda), o autor aponta alguns caminhos que levaram a sua produção o que, segundo o referido autor, estaria na própria condição da percepção sobre a decadência a partir do que ele define como advindo de um modelo de experimentação da modernidade na periferia do capitalismo (CASTRO, 2010). Neste sentido, esta experimentação consolidaria então, o fundamento de uma razão estética que se estabelece entre a ação subjetiva e a representação de cidade lida no contexto da sua “reverberância discursiva” em alusão a uma perspectiva do mundo encantado do período fausto.

Podemos, então, pensar em uma abordagem sobre o *sentido* enquanto um dos fundamentos da prática social que se torna marcante por meios discursivos no conjunto

das referências culturais sobre o tecido urbano. Neste entendimento, a marca ou o referencial instituído coaduna com a formação de um *ethos* e de uma estética, que, conforme nos lembra Herzfeld (2014) deriva da percepção subjetiva da impressão. Nesta linha de pensamento, importa para nós perceber então quais impressões estéticas são acionadas no contexto das manifestações culturais em Belém tendo em vista o que Castro (2010) identifica na perspectiva subjetiva de uma experiência alegórica a qual tentou identificar tendo como ponta pé os acontecimentos e as transformações decorrentes do apogeu e crise do sistema de exploração econômica do látex amazônico, tratado por ele, sob o prisma da memória e da melancolia, assimilada como “fetiches de significados de uma sensação peculiar de experimentar a modernidade (CASTRO, 2010).

A discussão sobre alegoria, também é inerente às questões que envolvem processos de patrimonialização em curso, conforme observado por Gonçalves (1996) e, sendo assim, é possível se verificar uma correspondência no que concerne à formação de discursos. Pode-se apreender daí a *alegoria* estabelecida nos interstícios da forma social como mediação simbólica que informa sobre o valor dos enunciados e dispõe sobre a possibilidade de captação do sentido posto pela narrativa expressa no movimento geral (atitudes e vozes) da manifestação cultural. Mas também a alegoria dispõe sobre condição discursiva e estética que cria uma forma de representação peculiar advinda de modelos de produção artística e cultural que se estabelece no plano da criação sobre o que já existe, ou seja, há uma contiguidade dos elementos estruturais de manifestações culturais diversas no contexto de produção criativa que acaba por justificar a ideia de preservação, sendo esta condição também um elemento central para se justificar uma postura patrimonialista diante dos apelos da perda e do desaparecimento.

Esta premissa nos permite também situar a formação estética de uma manifestação ou movimento cultural na maneira pela qual se formam os atributos comunicacionais que estabelecem o vínculo entre os significados e a realização das práticas culturais em determinados momentos históricos. Loureiro (2001) se ateve a estas questões de maneira intensa ao se dedicar ao conhecimento das linguagens artísticas na Amazônia impressas nas manifestações culturais a partir do seu significado estético. Nestas, o autor faz uma importante consideração sobre o que temos tentado expor em relação ao domínio de fatores de distinção cultural na formação dos conceitos de *gosto* cultivado nas ingerências dos processos de dominação e imposição de “ordens superiores” do trato com os

conteúdos socioculturais locais. Neste caso, podemos considerar, a própria formação histórica e territorial brasileira, durante o período colonial que, sob alguns aspectos, se tornou bastante comprometida com os estereótipos semeados pela ideologia da colonização europeia.

Como fatores ideológicos frearam o auto-reconhecimento que a sociedade nativa precisava ter por seus próprios valores. Ao mesmo tempo, cunharam certas matrizes tendentes à desvalorização dessa sociedade, concebida por essa linha de pensamento ideologicamente marcada, como sendo constituída por uma composição racial inferior, incapaz de sobressair no campo mais alto do pensamento (LOUREIRO, 2001, p. 40-41).

Observa-se assim, que o julgamento de determinadas práticas culturais do período que corresponde à formação do território brasileiro pode estar no cerne das questões que envolvem a produção de uma atuação diferenciadora que se consolidou enquanto mecanismos de diferenciação social, considerando-se a condição atributiva de uma ideologia dominante que se estabelece indiferente às realizações culturais desenvolvida pelos “nativos” em seus contextos de elaboração e reprodução social.

Importa salientar que para uma discussão sobre a estética das/nas manifestações culturais prevalece neste trabalho uma noção partilhada com o pensamento de Loureiro (2001) que assim, como Maffesoli (2010) e Herzfeld (2014) tratam deste tema desprendidos de uma análise fundamentada nos aspectos cognitivos psicologicamente observados, mas coerentes com uma discussão sobre o caráter societal enquanto processo formador de sociabilidades: “uma esteticidade entendida como função essencial ao homem, vetor de identidade numa sociedade dispersa, fortalecedora dos entrelaçamentos da comunidade (LOUREIRO, 2001, p. 21).

Estas colocações nos permitem pensar sobre o domínio dos empreendimentos adotados pelo arrastão no seu processo de estruturação que podem ser considerados a partir dos seus elementos constitutivos de representação e de sentido como os objetos materiais. Estes elementos, conforme se observou, são dispostos de maneira a atender as exigências de uma formação compreensiva baseada nos elementos significantes de cada modalidade que forma o conjunto articulado de informações do movimento cultural. Alguns destes objetos serão observados em relação aos seus conteúdos comunicacionais e representativos de forma mais precisa no capítulo cinco.

### 3.2. DO “RISCO DA PERDA” AO PATRIMÔNIO CULTURAL: O ARRASTÃO EM PROCESSO

A institucionalização do Arrastão do Pavulagem concebido enquanto um movimento cultural urbano possui uma variedade de acepções conjunturais que firmou terreno a partir de um sentido auto-atributivo vinculado ao discurso de promoção e divulgação, além de chamar a atenção para a necessidade de se repensar o tratamento dado às chamadas manifestações culturais tradicionais da Amazônia, notadamente as musicadas. Estas ações se projetaram em direção a uma ratificação da ideia de um suposto risco da perda e da extinção, muito comum (mas não unânime) nos discursos elaborados pelas agências estatais que lidam com a *proteção, promoção e preservação* do patrimônio cultural, mas também pelos empreendedorismos culturais (artísticos ou não) que embasam suas linhas de atuação partindo da premissa da preservação cultural.

Neste agir, o sentido preservacionista é acionado como justificativa para a realização das práticas de salvaguarda sobre aquilo que é percebido a partir da ideia de patrimônios culturais, neste caso, presente na paisagem regional no contexto dos seus atributos culturais percebidas na relação homem-natureza no que tange ao seu cotidiano de produção simbólica e material (festas, artesanato, música, dança, culinária, indumentária, etc.). No entanto, este procedimento pode ser interpretado também como um argumento reforçador do desaparecimento destes saberes como nos lembra Gonçalves (1996) para quem a noção de patrimônio manipulado sobre a ideia de perda, também pode provocar a destruição de determinada manifestação cultural na medida em que o discurso que se opõe ao processo de destruição é o mesmo que, paradoxalmente, o produz.

Para este autor, as concepções dos objetos se dão em torno de uma *imaginária e originária unidade*, “onde estariam presentes atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade” (GONÇALVES, 1996, p. 25) como se observa comumente nas retóricas produzidas pelos agentes sociais envolvidos com as manifestações culturais, ora pelos próprios membros dos grupos, quando falam da dificuldade de transmissão dos saberes associados à manutenção das práticas, ora pelas vozes de membros de instituições públicas de fomento cultural quando informam sobre a necessidade imediata de se preservar o que ainda resta de “autenticidade” na cultura local. Para Stewart (apud GONÇALVES, 1996), este desejo de autenticidade perpassa pelo distanciamento dos objetos no tempo e no espaço que os transforma em objetos do desejo: objetos

“autênticos” que merecem ser buscados e resgatados como parte representativa de um patrimônio cultural ou de uma tradição.

Ainda norteado pelas indicações teóricas do referido autor, transitam nestas formulações, as acepções da noção de patrimônio enquanto *alegoria* e processo de *objetificação*. Sobre a primeira, analisa-se a forma pela qual o sentimento de perda coexiste com um “desejo permanente pelo resgate de um passado histórico ou mítico” (GONÇALVES, 1996, p. 28), portanto, a noção de alegoria está sugerida no plano do pensar os patrimônios por meio de valores classificados como nacionais, ou no nosso caso de estudo, regionais. Sobre processos de objetificação, Gonçalves (1996) chama a atenção para o *detalhe concreto* na narrativa realista que, estruturalmente, desempenha a função de “mediação simbólica entre linguagem e experiência, entre o passado e a identidade nacional e os indivíduos que compõem a nação” (GONÇALVES, 1996, p. 29). Neste panorama, utilizamos estas concepções em relação à construção desta mediação simbólica como pano de fundo da constituição de um discurso sobre a “autenticidade” cultural, a partir do que se estruturou em vários dos discursos de entrevistados em relação a uma possível iconização do Arrastão do Pavulagem e a absorção desta “ilusão referencial ou efeito do real” (BARTHES apud GONÇALVES, 1996) pelos indivíduos que experienciam e produzem a manifestação.

As percepções da ideia de patrimônio não estão deslocadas dos processos pelos quais estas foram ganhando significado ao longo do tempo histórico. Vale ressaltar que esta discussão está associada à percepção de objetos referenciais que, como nos lembra Choay (2006) estão presentes no imaginário do mundo ocidental desde o século XV, mas que ao longo dos grandes períodos históricos, estas acepções foram se transmutando em teoria e significados desaguando, no período atual, como fonte de informação sobre a maneira pela qual estes referenciais acabaram por consolidar novas práticas de uso de um sistema comunicativo através do qual os objetos patrimoniais passaram a conjugar valores representados por um capital simbólico acionado pela indústria cultural, o que nos permite inferir que as transformações atuais locais fazem parte de um contexto mais amplo de tendências técnicas, as quais o simbólico assume a condição de “especiaria” diante dos incrementos recentes de restauro e criações arquitetônicas dos centros históricos das grandes cidades, bem como as relações sociais sobre as manifestações e movimentos culturais tendem a assumir posturas que ajudam a compor a paisagem em

transformação no que concerne à sua oficialidade discursiva e materialmente edificada, mas também podem criar tensões ou um contra-discurso na esfera do simbólico na medida em que suas atuações permitam uma leitura da paisagem cultural (no nosso caso a urbana) a partir da edificação de referenciais emanados pelas sociabilidades que produzem não só a ação cultural de forma pragmáticas, mas que, na produção do tempo da brincadeira e da festa de rua se institua também uma outra relação com o espaço, notadamente, aquele que ao longo do processo de transformação urbana, foi se estruturando de maneira mais intensa e radical que os demais espaços da cidade, e que por esse e outros fatores, passou a ganhar uma atenção maior sobre o ato preservacionista. Neste sentido, o centro histórico, nos permite que transitemos, no período atual, nos trilhos de uma discussão sobre seu uso a apropriação por empreendimentos de dinamização da paisagem materializada e patrimonialmente institucionalizada. No entanto, para além disso, estes incrementos também dão acesso a outras percepções sobre a paisagem que se estabelece pelo processo de sua reapropriação por movimentos culturais instituintes de vernacularidades as quais tendem a moldar o conteúdo social neste espaço.

Neste panorama, o uso da noção de patrimônio neste trabalho se justifica pela intenção de se tentar estabelecer um diálogo entre o que está posto (mesmo que em processo) pelo conjunto das informações que se produz pelo artifício da arquitetura patrimonial do CHB e os discursos justificadores de sua revitalização, e os movimentos culturais de rua entendidos aqui como “patrimônios culturais” no contexto desta produção etnográfica. Neste sentido, importa perceber de que maneira alguns dos recentes movimentos culturais urbanos realizados neste espaço, como o Arrastão do Pavulagem investigado enquanto “fato social total” sugere no contexto de uma produção de sentido e na formação de um modo representativo de atuação diante da produção de um conteúdo cultural.

Um dos aspectos principais que chamam a atenção – e que nos permite inserir este debate sobre patrimônio – é a maneira pela qual algumas pessoas, participantes diretos ou espectadores, passaram a justificar sua presença no evento. Em geral, percebe-se uma produção de significados que se dá a partir de experiências individuais no contexto de uma “reavivação” de memória, quando por exemplo, ao acompanhar o boi-bumbá (objeto-brinquedo) contemplá-lo como algo de si, que pertence a um lugar comum de um momento da memória das brincadeiras de rua em algum lugar, reestabelecendo um

vínculo de afetividade mobilizada pela imagem e o balanço (movimento) do brinquedo na rua, mas também por um sentimento de que algo se perdeu e, então, o momento presente do evento é entrecortado por um passado (nostálgico ou não) possibilitando um afluxo temporal que mobiliza a reativação de um sentido de pertencimento a um cosmos (atemporal onde as coisas se entrecruzam) e do corpo, individual e coletivo que “(re)ativado” por uma experiência atualizada, renovada, ressignificada ou mesmo descoberta no presente passa a agir no percurso do arrastão segundo os passos do boi e entoando os cânticos em sua homenagem e/ou em homenagem ao momento (re)vivido.

Em um outro olhar, nota-se também a produção de um sistema de informações que se afinam a partir de um conjunto de ideias em torno de um possível sentimento comum mobilizado por uma interpretação sobre o evento que, neste caso, também justifica e legitima a participação. Estas informações, captadas pelos relatos de participantes do Batalhão, sinalizam um tipo específico de compreensão por meio do qual o arrastão ganhou e estabilizou uma notoriedade e que viabiliza o debate sobre os seus mecanismos de ação que intencionalmente dão vazão às percepções dos públicos participantes, conforme se segue:

Amor, eu penso, paro penso novamente, é a definição que consigo identificar. Amor pela banda sim, foi de lá que surgiu esses encontros musicais arrastões. O papel da banda sem dúvidas me motivou em pesquisar, e abrir meus olhos para a nossa região, fez eu reconhecer minhas heranças culturais, fez eu valorizar meus parentes que vivem em Inhangapí e possuem roças, rios e igarapés, dos instrumentos musicais retirados das matas, das heranças arqueológicas e artefatos que hoje pesquiso nesse lugar. Dos arrastões que é colocar o chapéu que me encantou, tocar um instrumento para um brinquedo que brinca com adultos e idosos e busca motivação nas crianças que é a figura do boi Pavulagem, na devoção em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré através dos brinquedos lúdicos de miriti, e do pensar consciente sobre o que queremos para nosso futuro, na questão da sustentabilidade com o cordão do peixe boi, eu e que agradeço em fazer parte desse histórico, e principalmente por tocar minhas maracas, onde foi o instrumento na minha primeira oficina para participar dos cortejos do arraial (L. S. Depoimento enviado por e-mail em 14/01/2016).

O Pavulagem (como um todo) representa alegria, representa descontração, representa a liberdade através da dança e dos cantos. Pavulagem simplesmente amor à cultura popular sob a forma de música/dança (L.N. Depoimento enviado por e-mail em 04/11/2015).

O Instituto Arraial do Pavulagem, com todas as suas ações (shows, arrastões, oficinas...), representa espaço de religação com minhas raízes culturais paraenses, de (re)descoberta da arte e poesia que existe nas manifestações mais simples e genuínas de nossas populações tradicionais (S. B. Depoimento enviado por e-mail em 04/11/2015).

Os Arrastões me trazem de volta a minha raiz de caboclo amazônico, me remete a minha infância e as grandes festas juninas que existiam no estado todo devido a um projeto chamado PREAMAR, da Secretaria de Cultura, que do nada foi extinto. Me faz sentir um orgulho absurdo da minha cidade e do meu estado. O Arraial do Pavulagem levanta sim a autoestima do Belenense (M. C. Depoimento enviado por e-mail em 06/11/2016).

Apesar da arbitrariedade do ponto de vista dos critérios adotados para esta amostragem, já que grande parte dos entrevistados me conhecem como *fazendo parte* do Instituto e principalmente da banda Arraial do Pavulagem na qual fui músico por dezessete anos, ainda assim, poderia aqui trazer mais uma dezena de relatos que seguem a mesma linha de pensamento sobre as ações produzidas pelo IAPAV e que, de uma forma ou de outra, sugerem um tipo de formação de sentido sobre esta ação cultural a partir dos depoimentos impressos em blogs, sites pessoais e em todas as redes sociais que seguem esta mesma interpretação. Ressalto que existem outros pontos de vista que destoam do que aqui ora se apresenta a partir destes depoimentos e que serão expostos e debatidos no capítulo quatro. No entanto, o que gostaria de chamar a atenção é para o fundamento do ato representativo verbal sobre a noção patrimonial que em geral é concebido a partir de uma junção de momentos da memória com o presente (material e simbolicamente constituído/instituído) e assim, busca-se recriar uma teia de interpretações e significados não apenas dos relatos, mas do que foi possível constatar na observação sobre os objetos-brinquedos e os demais enunciados emanados pelo/no arrastão como será visto mais à frente.

A ideia é perceber o que produz o novo, o sentir próximo a algo que interliga a experiência: a ausência e a presença, o lá e cá, o mundo das coisas e das representações não formais, a liminaridade que ao longo do exercício de atuação do *eu* individual (que chega) para o *eu* coletivo (que realiza) que, assim, proporciona a justaposição de tempos desiguais que mobilizam a performance: de verbalização, de atuação e de ritualização. Nestes termos subentende-se que o jogo, entendido enquanto o processo estratégico que movimenta as tomadas de decisões em relação à ação cultural possibilita uma aproximação com as definições dos papéis na brincadeira sendo este sempre um ato que tem na referência patrimonial um porto seguro que sustenta e legitima uma identidade verbalizada e atuada do/no participante.



Neste contexto, poderíamos pensar tal qual Gonçalves (2005) que a categoria “patrimônio” transcende o sentido material da palavra, nos permitindo ir além de seu uso institucionalizado e agenciado pelo Estado. Porém pergunta o referido autor: em que medida isso é possível para o “entendimento da vida social e cultural”? (...) “o que podemos aprender sobre a noção de “cultura”, ao usarmos a noção de patrimônio”? (GONÇALVES, 2005, p. 16). E pergunto eu: como a noção de patrimônio pode me ajudar a compreender os arrastões do Pavulagem no contexto da produção cultural urbana?

Ao se estabelecer uma relação entre participante e as ações que culminam no arrastão e na sua execução, inicia-se um processo de adaptação que, depois de algumas tomadas de decisões, acabarão ou não por possibilitar uma vivência diante os conteúdos propostos pelos roteiros de produção do movimento cultural. A partir daí, nota-se que há um deslocamento de interesses que, na maioria dos casos passam a se coadunar com os objetivos impressos e expressos pelo conjunto articulado de intenções produzidas nos discursos dos seus promotores e na visualidade da forma de como a sede do instituto está organizada e nos objetos materiais que em um primeiro momento colaboram com esta visualidade e com os sentidos instituídos pelo *modus operandi* dos organizadores. Neste momento, sobressai uma espécie de colaboração e acaloramento de entusiasmos pela sensibilização gerada pelo conteúdo da forma em articulação com as verbalizações constantes diluídas em discursos e letras de músicas que intencionam e produzem mensagens que visam notabilizar as ideias sobre o que aqui, a partir de Gonçalves (1996) estou chamando de “risco da perda” em relação às manifestações culturais tradicionais e a degradação ambiental que são os dois principais motes de articulação e de interpretação que legitima o apelo da ação. Ou seja, há uma apropriação inicial destas intenções que colaboram com uma possibilidade de fidelização do participante a partir de um engajamento que permite não apenas uma aproximação, mas literalmente um “vestir a camisa” pela causa, já que, agora “me junto a eles” pela “defesa da cultura”, da “minha terra” e da “minha identidade”.

Este momento demarca um primeiro passo que tende a realizar uma primeira informação sobre os porquês de estar ali, mas que não nos permite observar esta situação como definidora do ato participativo, caso contrário poderíamos estar novamente levantando um debate sobre cultura engajada, ou mesmo em uma tentativa de interpretação sobre autenticidades (enquanto cultura pura) e suas oposições. Há, no

entanto, apenas um exercício de observação quanto ao que pode ser vivenciado e experienciado por este pesquisador ao longo não só dos limites temporais deste trabalho, mas de uma percepção confeccionada ao longo de dezessete anos de participação e atuação por dentro deste movimento cultural.

Importante considerar é que após o processo de “chegada”, cada indivíduo vai assumindo novas condições de atuação e pertencimento que inviabilizam uma análise pautada apenas pelo viés do “engajamento”, mas sim por um tipo e experiência que vai se cristalizando pela condição não só de “fazer parte” mas de “ser” o movimento cultural. Neste sentido, oriento o olhar para aquilo que move a produção de um conteúdo cultural que possibilita um mergulho na densa e complexa teia em que se estabelecem as relações sociais que dão o sentido não só a brincadeira-evento, mas também a própria condição de ser *na* brincadeira. Com isso, sugere-se que as intenções iniciais que se notabilizam na chegada do participante, vão sendo diluídas no momento em que ele se torna brincante e a partir daí, todo um conjunto de atuação e ressignificações vão sendo elaboradas permitindo uma superação do ponto de vista em relação a um suposto momento de lazer e entretenimento possa se constituir em um campo de atuação do cotidiano e insere novas práticas estabelecendo uma estabilidade na maneira pela qual o processo de identificação com a ação é instituída.

Sobre isso, frisa-se que por ser uma “invenção” recente, as subjetivações inerentes ao ato participativo no Arrastão do Pavulagem possibilitam uma compreensão das motivações e interesses que, de maneira geral, não se afinam com os conteúdos inerentes às chamadas manifestações culturais tradicionais que possuem temporalidades de longo alcance. No entanto, alguns aspectos do sentido de pertencimento aqui podem ser sugeridos que de certa forma se coadunam com a maneira pela qual estas práticas culturais podem ser observadas em contextos diversos, como o dos chamados patrimônios culturais,

Seriam entendidos mais adequadamente se situados como elementos mediadores entre diversos domínios do social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc. (GONÇALVES, 2005, p. 17).

A ideia central deste pesquisador é verificar de que maneira e em que condições a noção de patrimônio pode ser compreendida fora dos domínios de uma interpretação

naturalizada nos usos “modernos” do termo. Nesta condição, importa, segundo este autor, verificar o que está em jogo diante às intenções de se estabelecer alguma coisa ou outra como patrimônio de alguém ou de uma sociedade, sejam eles bens alienáveis ou inalienáveis, e como isso se estabelece ao longo do tempo, seguindo um roteiro estabelecido principalmente pelas agências de proteção e preservação.

No entanto, Gonçalves (2005) alerta para as deficiências de tais definições que em um contexto histórico acabam por negligenciar o fundamento de noção de patrimônio como algo separado do humano e por vezes do social. Assim, as regras instituídas por museus e agências estatais acabaram por conformar uma passividade do termo enquanto conteúdo da história destituído de uma realidade e experiência social e individual que acabou por endurecer a noção no que tange ao seu sentido cultural. Desta forma, este autor sugere que se desestabilize, ou “descongele” uma ideia unilateral de patrimônio e se institua aquilo que estaria nas “sombras desses perspectivas analíticas” a partir das ressonâncias que os diversos públicos projetam como patrimônio:

Trata-se daquelas situações em que determinados bens culturais, classificados por uma determinada agência de Estado como patrimônio, não chegam a encontrar respaldo ou reconhecimento junto a setores da população. O que essa experiência de rejeição parece colocar em foco é menos a relatividade das concepções de patrimônio nas sociedades modernas e mais o fato de que um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar “ressonância” junto a seu público (GONÇALVES, 2005, p. 19).

No caso do Arrastão do Pavulagem, há uma correlação de enunciados que sugerem uma dualidade instituída ora com a noção formal de patrimônio, já que um dos arrastões (que acontece em outubro) acabou por ser incluído como bem cultural associado à festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré em 2004<sup>110</sup> fato que acabou por contribuir para uma promoção do arrastão como um patrimônio legitimado pela agência estatal que realizou o inventário e assim passou-se a divulgar esta situação como algo que pudesse potencializar o alcance das ações instituídas pelo IAPAV e colaborar com sua visibilidade e crítica social.

Mesmo em se tratando de uma organização social que tem interesses e expectativas quanto à funcionalidade e a atuação do que se promove, algumas situações

---

<sup>110</sup> O Círio de Nazaré foi inscrito no Livro das Celebrações do IPHAN como patrimônio imaterial do povo brasileiro e o “Arrastão do Círio” reconhecido como Bem Cultural associado a esta manifestação em 2004.

tendem a ser produzidas no interior do processo de elaboração do movimento cultural que mobilizam outras possibilidades de compreensão sobre o enunciado patrimonial, ou seja, aquilo que Gonçalves (2005) chamou de “sombra” e que, no caso deste estudo, está subjacente à própria prática instituída pelas intenções e estratégias dos organizadores do arrastão. Tem a ver com o que o autor, a partir do pensamento de Greenblatt (1991) utiliza como possibilidade de eliminar a ambiguidade do tratamento dado aos patrimônios culturais a partir das suas ressonâncias, ou seja “seu poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergem” (GREENBLATT, apud GONÇALVES, 2005, p. 20). A partir disso fica mais interessante perceber como a produção de discursos e ações sobre a ideia do “risco da perda” em relação às manifestações culturais tradicionais, ao mesmo tempo em que produz uma ação engajada, também pode dar vazão à situações outras que fogem, ou que sempre estiveram presente nas frestas ou na “anti-estrutura” da ação cultural, estabelecendo um contraponto de referência para se pensar o patrimônio no contexto de elaboração advinda da vivência e da experiência no arrastão e na formação de um conteúdo cultural como resultado do exercício e da prática de *ser* no arrastão.

Estariamos diante assim, de uma mobilização encenada por processos pedagógicos (e não-pedagógicos) onde as fronteiras entre a noção de patrimônio cultural tangível e intangível se esvai no momento em que passado e presente se fundem onde “o acesso que o patrimônio possibilita, por exemplo, ao passado não depende de um trabalho consciente de construção no presente, mas, em parte do acaso” (GONÇALVES, 2005, p. 20).

No contexto da viabilização dos conteúdos pensados estrategicamente para atingir um fim ou uma *eficácia*, a maneira pela qual a elaboração do arrastão se estrutura proporciona uma visualização e a percepção de uma série de intencionalidades que ganham corpo quando das atuações de organizadores, produtores, participantes-brincantes, colaboradores, que junto com todos os materiais produzidos para dar conta desta visualidade e das intenções propostas emanadas pelas falas, discursos e letras musicadas, tem-se a formação de um corpo social de que se estrutura a partir do funcionamento de ações individuais e coletivas molduradas por princípios básicos de organização disciplinar (como ver quem resolve o quê), mas também pelo não planejado e não executado segundo estes princípios. Neste sentido, para tentar compreender este

ordenamento e desordenamento mobilizado por um contingente significativo de públicos (fixos, transitórios, efêmeros, etc.) que se relacionam anualmente com diversas intenções e finalidades diante do Arrastão do Pavulagem. Neste contexto, fui beber nas fontes da teoria do ritual e da performance no intuito de exercitar a compreensão do fenômeno estudado e como fundamento de percepção sobre a produção de um corpo coletivo mobilizado por um conjunto de procedimentos visíveis e não-visíveis que moldam a ação e dão sentido ao sua reprodução no contexto das formas de expressão urbanas.

### 3.3. PREPARAÇÃO, ENSAIO, ARRASTÃO: O RITUAL NA RUA

Tentar estabelecer um olhar sobre o espaço urbano a partir dos seus acontecimentos que denotam sua apropriação cotidiana e pelos acontecimentos que parecem destoar de uma certa estabilidade do acontecer diário, nos permite analisar, sob uma conjuntura mais ampla, os fundamentos que compõem a estrutura de elaboração dos eventos como o arrastão em uma variedade de concepções, intenções, valorações e atitudes que estão atreladas a visões de mundo, as quais podem ser acessadas pelo fazer etnográfico.

Consideramos o ritual um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela expressões e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo (PEIRANO, 2003, p.10).

Quando me permito utilizar o tema do ritual, estou buscando um caminho para me aproximar dessa visão de mundo que, no caso do arrastão, se estabelece nas polifonias, mas também nos marcadores temporais, espaciais, nos objetos materiais e seus manipuladores, assim como nos públicos atuantes, participantes, executores, colaboradores, etc. Desta forma, não estou atrás de identificar este movimento cultural a partir de uma olhar externo, mas do que pude perceber durante os anos de atuação por dentro dele. Desta forma, não é meu objetivo notar o diferente e o especial ao estilo que caracterizou por muito tempo uma prática antropológica de estudo pelo ritual em sociedades fechadas, até porque ao longo da história de transformações e aprimoramento conceitual e metodológico da teoria antropológica não se percebe uma transposição pura e simples do *modus operandi* utilizado para estudar o ritual nas sociedades fechadas para

as sociedades abertas. Sendo assim, sigo as indicações de Peirano (2006) de não partir “de uma definição de ritual *a priori*”:

Isto é, não separo, em termos absolutos, o que é ritual do que *não é* ritual. O motivo é simples: a concepção de que um evento é “diferente”, “especial”, “peculiar”, tem que ser *nativa*. Em princípio, passa a ser “ritual” o que nossos interlocutores em campo definem ou vivem como peculiar, distinto, específico. Como o pesquisador é personagem relevante na escolha dos acontecimentos que são significativos para uma investigação, isto é, é co-autor na construção monográfica, considero que esses sejam “eventos etnográficos” (PEIRANO, 2006, p.10).

Tentar descortinar o que permite compreender o arrastão como um ritual, em um primeiro momento me pareceu uma tarefa relativamente simples já que identificava desde o seu início um processo de elaboração que passou a instituir um *funcionamento* que se repetia nos anos seguintes sempre no mesmo formato (oficina – ensaio – arrastão) consolidando, assim, uma estrutura que passara a organizar uma prática cultural-artística bem como expor as posições dos seus executores e os valores morais incutidos à ação a partir de suas visões de mundo. Neste contexto, vislumbrei um ponto de partida para montar uma discussão do arrastão enquanto uma forma de agir que se aproximava daquilo que eu queria identificar enquanto um ritual firmado do ponto de vista da forma e da organização. Acontece que, conforme fui aprofundando as leituras de alguns dos principais autores que se dedicaram (alguns ainda se dedicam) ao tema – notadamente Leach, Van Gennep, Victor Turner, Marisa Peirano, Stanley Tambiah, José Reginaldo Gonçalves, além é claro dos clássicos Durkheim e Mauss vistos ao longo da trajetória acadêmica, entre outros – fui revendo algumas das concepções pré-estabelecidas e notei que estava partindo de uma premissa formal e convencional em relação ao que de fato poderia apreender daquele ponto inicial que tratei como estrutural para a constituição do evento. E então, a partir disso, reinvesti novamente no olhar sob outros/novos ângulos, mas sempre mantendo o pé sobre premissa básica que informa sobre a possibilidade de se perceber um ritual a partir da repetição e sequencialização das suas etapas de realização, o que me permitiu pensar a partir de sua unidade e coesão. Ao longo do tempo, no qual passei a compreender um pouco mais sobre os meandros do ritual tratado pela antropologia, inseri novas discussões sobre os mecanismos de atuação de públicos diante das possibilidades postas pelo/no arrastão no contexto de sua elaboração em espaço urbano.

Seguindo a linha de raciocínio de que um ritual demarca um tempo ou um acontecimento especial tentei perceber como isso se manifesta. Comecei então pelos relatos mais usuais (mas não os únicos) que tratam do momento de participação no arrastão:

Estar num show ou num arrastão me remete a alegria e celebração. São sempre momentos de reencontrar pessoas queridas, cantar, dançar... de festejar a nossa cultura, os saberes populares. São também momentos de reafirmação do bem querer por Belém e por esse Pará... Remete a saudade também. Saudade dos amigos que já não podem estar ali seja por falta de tempo ou por não estarem mais entre nós (F.B. Depoimento enviado por e-mail em 13/11/2015).

Em se tratando dos arrastões a cada ano, temos a oportunidade de presenciar o novo, seja amizades, expectativas, emoções, aflições, nesses quatro anos de cortejos todo ano posso traçar um perfil diferente. Tem uma música especial para cada ano, tem um amigo/pessoa para cada ano, tem um instrumento para cada ano, tem um comprometimento para cada ano. Eu tenho na minha relação com o instituto muito peculiar, uma aliança secreta, íntima, de manutenção do meu bem estar, da amizade, da alegria. Eu entrei e não quero mais sair (D. C. Depoimento enviado por e-mail em 24/12/2015).

Os arrastões representam pra mim, emoção. O momento que depois de quase um mês de ensaios, estando ali todos os dias de domingo a domingo, de subir na perna e sentir dor, cansaço mas depois perceber que tudo valeu a pena, porque a emoção de fazer parte dessa festa é bem maior e ansiedade de fazer tudo de novo também, amo fazer parte disso tudo e divulgo para todos o quanto é incrível. A banda me lembra minha infância, ouvia sempre na Rádio Cultura, lembro com carinho e sei muitas músicas! Gosto mesmo! (N.L. Depoimento enviado por e-mail em 04/11/2015).

A partir destes relatos, pode-se apreender alguns dos sentidos performáticos atribuídos ao ato participativo que, neste caso, ajudam a promover uma codificação da percepção em relação a um momento diferente e/ou especial, no entanto ainda não permitem uma deliberação que justifique uma afirmação sobre o casamento arrastão-ritual em razão da própria condição de arbitrariedade inerente à todo depoimento, principalmente os que não foram coletados pessoalmente seguindo os critérios da boa conduta etnográfica. No entanto, como este exercício de compreensão tem como pano de fundo também a vivência deste pesquisador na manifestação cultural, dialogo com alguns dos indicativos sobre a formação de uma ideia sobre o ritual nos parâmetros da subjetividade e de uma formação estética no/do arrastão em relação ao ato participativo e contemplativo.

A condição posta para se pensar uma estética a partir do arrastão é possibilitada pelo contexto de constituição desta ação cultural manifesta nos princípios de subjetivação que, conforme se observa, se estabelece entre alguns contigenciadores de referência ou de alusão que, em geral, são captados pela modalidade sensória dos atores sociais envolvidos no imaginário coletivo instituído pela função alegórica patrimonial em torno das manifestações culturais amazônicas. Esta condição, nos permite pensar sobre os meios comunicacionais que sugerem o valor estético, neste caso, mobilizado na atuação artística socialmente produzidas. Neste caso, se apresentou como possibilidade se pensar os *sentidos* a partir da sua interação com uma representação elaborada pelo ato performativo e como parte integrante das relações sociais (HERZFELD, 2014). Neste empreendimento, o domínio da estética é subentendido como algo imanente que se transfigura na experiência social em associação com as formas vernaculares de sua formação. Assim, ancoramos nas expectativas de Herzfeld (2014) quando chama a atenção sobre a definição em se operar o uso do “sentido” indiferente a uma “antropologia dos sentidos”:

(...) Eu aqui emprego mais o termo “semiótica” do que “percepção” mais deliberadamente, pois desejo assinalar a importância de se reconhecer que o que este novo desenvolvimento (“antropologia dos sentidos”) oferece é uma informação especificamente social, como oposto de psicológica, de como os vários sentidos são usados (...) Os sentidos são arenas da ação. Assim, a visão de que a percepção é condicionada pela cultura, embora imprescindível em si, não é suficiente. (...) As diferenças básicas na divisão do sensorio reconhecidas em diferentes culturas sugerem a extensão na qual a sensação é cultural tanto quanto fisiológica. (HERZFELD, 2014, p. 279).

Segundo o autor, as condições de investigação postas pela antropologia para lidar com os sentidos perpassaram uma série de impedimentos estruturais que ao longo de sua história solidificaram arranjos teóricos que na maioria das vezes contribuiu mais em criar categorias de oposição do que propriamente lidar com este tipo de investigação de forma menos sistemática. Com isso, as ingerências de uma possibilidade em se trazer para o debate antropológico as nuances incontinentes da vida social, esbarraram nas incapacidades instrumentais de essa disciplina lidar com aquilo que o caderno de campo não podia registrar. Essa postura, relegou não só ao descaso um tipo de conhecimento somatório, mas também ajudou a cristalizar o sensor de maior prestígio do ocidente: a visão (HERZFELD, 2014).



A relevância em se tentar compreender as ingerências do sentido em uma manifestação cultural como o Arrastão do Pavulagem deveu-se, em um primeiro momento à necessidade explícita, como já comentado na abertura deste trabalho, em se observar (e perceber sentindo) o viver cultural como parte integrante de um projeto que ganha corpo com a experiência da produção e da participação social que criativamente insere e dialoga com a rua formando enunciados em meio aos processos de ritualização artístico-cultural e de uma formação estética produzida no conjunto que envolve a música, a dança e as cantorias que permitem uma interpretação da paisagem vernacular expressa no contexto da manifestação. Segundo Herzfeld “o próprio termo ‘estética’ é derivado de uma raiz grega que significa a percepção subjetiva da impressão” (2014, p. 296), esta, em geral, também está ajustada nos comportamentos e atitudes que mobilizam os atores sociais em uma complexa teia de auto-representações que podem ser lidas nas efervescências do momento da festa, viabilizados pelo discurso performatizado por ações verbais e não-verbais (como no corpo, nos elementos cênicos e a própria paisagem). Assim, diante a expectativa de interpretação dos movimentos, das imagens e das representações o autor sugere que,

(...) a sensação corporal e o valor cultural estão mutualmente envolvidos em todas as situações. A nossa tarefa é explorar não somente a variedade dessas associações, mas também as suas consequências para toda a variedade das relações sociais e das ações sociais (HERZFELD, 2014, p. 299).

Justificou-se, desta forma, uma maior intensidade em se buscar nestas mediações os atributos inerentes da experiência na/pela prática cultural, na medida em que sua elaboração formal e conseqüentemente sua estrutura sensória, no caso do arrastão, se deu, em um primeiro momento, por uma iniciativa de se estabelecer alternativas de políticas afirmativas para as manifestações tradicionais concebidas enquanto matrizes para a transmissão de valores culturais que, ao longo do processo de expansão e espoliação urbana em Belém, passaram a fazer parte do que se costuma considerar – a partir de uma leitura especializada sobre o moderno – como resíduos de temporalidades e espacialidades do passado, o que acaba por satisfazer a intenção do patrimônio pela sua necessidade de preservação e, neste caso, de continuação a partir do seu fomento via ações públicas de realização cultural.

No entanto, a dinamização de uma ação cultural urbana contemporânea, nos parece, se coadunada muito mais com um tipo recente de mobilização social (que se dá também pela prática e pelo discurso) que extrapola a condição eminentemente preservacionista com um viés focalizado em um passado cristalizado como valor absoluto da referência, para uma realização de uma ação coletiva que acaba por edificar uma postura proativa geradora de vínculos arregimentados em teias de significações difusas as quais dão à paisagem urbana uma forma e um conteúdo diretamente associado à energia criada pela capacidade de realização e promoção da ação e sua permanência nas estruturas de significação social. Nesta perspectiva, importou saber como estes sentidos são mensurados e de que maneira são formadores de representações sobre as práticas de determinados grupos que possibilitam o funcionamento do arrastão o qual, como se observa, engendrou nos últimos anos, uma diversidade práticas e atitudes as quais passaram a interferir nas posturas e nos hábitos de parte significativa dos habitués desse tipo de mobilização cultural, bem como, na produção de uma cognoscibilidade gerada pela leitura conjuntural da ação sobre/pela cidade, esta, por vezes, lida como figuração (e alegoria) do contexto de seu centro histórico e cultural regional, já que, as representações fogem de sua especificidade local onde se produz o enunciado e se desloca pra outras imagens de espaços onde estas referências fazem parte do contexto dos modos de vida de grupos de indivíduos participantes.

Neste caso, a memória é condição indispensável de uma duplicidade experiencial que tende a promover o comportamento diante a comunicação promovida nos meandros de uma recursividade que impulsiona o ato emocional e afetivo, levando-nos a crer que, no conjunto de atribuições ao qual o sentido de associação e de pertencimento são indissociáveis, tem-se a elaboração performativa de identidade que insere e totaliza o participante no processo de realização da experiência, que difere, segundo Walter Benjamin da vivência, ou seja, do imediatismo gerado pelo “mal estar da modernidade”. Partindo desse pressuposto, podemos pensar na experiência como convergências que se ajustam no plano dos significados e das ações práticas em conformidade ao movimento geral de transformações sociais.

Neste contexto, diante da aceleração das transformações em razão do desenvolvimento técnico que notabiliza as funções produtivas nos/dos espaços nacionais, verifica-se uma necessidade cada vez maior de compreensão dos mecanismos e arranjos

produzidos pelas intencionalidades hegemônicas do capital especulativo (que se realiza pela sua volatilidade) que teria como resultado uma suposta homogeneização destes espaços como forma de atender às demandas por investimentos. Por outro lado, observa-se mecanismos de produção de espacialidades elaborados pelo conjunto das sociedades nos seus contextos cotidianos conferem aos lugares um laboratório de possibilidades de compreensão da maneira pela qual se dá a tensão entre os arranjos produtivos (uso) e a promoção vernacular do espaço (contra-uso). Nesta direção, nos espaços onde esta tensão ocorre de maneira mais insidiosa, nota-se uma elaboração de conteúdos que informam o que pode estar em jogo quanto a produção de sentido sobre as referências da paisagem material e simbolicamente elaboradas. No caso dos centros históricos de algumas cidades brasileiras, segundo Leite (2007) esta tensão se realiza a partir de um incremento das paisagens de poder, e, em outro extremo, da paisagem vernacular (dos sem poder), criando-se assim, um confronto que se estabelece nas porosidades das ações públicas e privadas de cultura.

No que concerne ao uso e manipulação dos objetos-brinquedos nos arrastões, estes podem definir outras simbologias e significados como mediadores de uma produção estética, gestual, ritual e cosmológica enquanto portadores de um conteúdo de afirmação e de pertencimento acionado pelas matrizes referenciais da brincadeira e sua reprodução encenada nas ruas do centro histórico. Neste sentido, a representação gestual-corpórea dos manuseadores destes objetos-brinquedos / objetos-rituais e as referências que estes movimentos mobilizam enquanto produtores de uma estética, dinamizam a brincadeira e cria uma visibilidade vernacular instituinte das mensagens que ajudam a contextualizar as motivações inerentes a cada cortejo.

Este olhar também nos dá a condição de se verificar o que está em jogo no processo de criação e inserção de elementos desta brincadeira no arrastão. Na medida em que, verifica-se a presença não só dos elementos, mas também, de alguns de seus executores tradicionais oriundos de bairros que tem na brincadeira, como a do boi-bumbá, por exemplo, uma produção cultural que dinamiza ruas, casas, sedes e barracões durante uma parte do ano. Suas participações no arrastão estão condicionadas de outra maneira, porém aqui nos serviu de contraponto em relação a constituição da performance no arrastão que, conforme apresentado, se realiza entre executores de origens diferenciadas no que tange não apenas ao seu espaço social, mas também, e principalmente sua

experiência na brincadeira. Isto nos permitiu, fazer uma melhor contextualização da maneira pela qual os conteúdos propostos nas oficinas preparativas de cada arrastão são elaborados e executados, tendo em vista a participação de indivíduos que possuem uma bagagem cultural frente às manifestações tradicionais, pessoas que se formaram dentro do arrastão e outros que, em fase de aprendizagem, elaboram novas formas de apropriação de conteúdos o que, naturalmente envolve sempre a recriação do processo ritual, gestual e simbólico.

Gostaria de continuar esta discussão a partir da maneira pela qual algumas teorias tem mobilizado o pensamento contemporâneo no sentido se se tentar aproximar, ou compreender a constituição de formas específicas de sociabilidades geradas em contextos urbanos. Nesta conjuntura, podemos então partir de uma questão de fundo que se coloca sobre uma interrogação: de que maneira compreender o complexo sociocultural que une determinados indivíduos em momentos demarcados temporalmente em espaços cujos laços de afeto (que dão sentido ao lugar e a ação) são elaborados a partir de parâmetros de sociabilidades estabelecidos pelo/no movimento cultural, neste caso, o Arrastão do Pavulagem?

A análise deste processo parte do entendimento de que as práticas envoltas nesta ação produzem um tipo de mobilidade coletiva que estaria instituída através de ritos e gregarismos contemporâneos como forma de estar inserida naquilo que o filósofo francês Michel Maffesoli chamou de *tribalizações pós-modernas*, enquanto novas formas de sociabilidades. Nesta linha, segundo este pensador, é possível se verificar um tipo de organização socioespacial bastante comum nos dias de hoje: as tribalizações efêmeras, reflexo de fenômenos e modismos passageiros contemporâneos (MAFFESOLI, 2010). Assim, segundo esta concepção, viveríamos em um momento em que após a experiência cultural da massificação, o indivíduo passa a negar a noção de identidade enquanto integralidade do sujeito moderno passando esta noção a operar como processo, como identificação. Neste sentido, a narração da identidade perde força na contemporaneidade enquanto centralidade do discurso e a noção de massa cede lugar a de tribo com o indivíduo indiferente e limitado, diluído no conjunto de seus iguais; estes viveriam em um inconsciente coletivo, em que estão superadas suas identidades individuais, destilando simbolismos com a impressão de pertencer a uma espécie comum.

Nesta perspectiva, poderíamos pensar nas partes que compõem o arrastão onde observa-se enunciados, discursos e encenações de sub-identidades dentro do cortejo (este observado enquanto totalizador do processo de identificação) que durante sua produção vão sendo exercitadas pelas modalidades de uso e acesso aos referentes constitutivos daquele grupo<sup>111</sup> consolidando assim, um tipo de identidade que se caracterizaria por sua efemeridade, porém, acrescento, com a mobilização referencial (a identidade) edificada na memória. Uma das maneiras de se verificar este fato, por exemplo, estaria nas atitudes das pessoas que, vindas de diferentes partes da cidade, durante suas participações no cortejo reproduzem discursivamente um sentido de alteridade enfatizando (ou exercitando) o “ser paraense” que, em hipótese, é acionado neste momento como complementaridade da ação/atitude a qual se está vivenciando.

Este sentir comum, ainda segundo Maffesoli pode ser representado por uma *aura estética* que valoriza o processo emocional e permite a explosão de emotividades com hora e local demarcado. O vínculo social que dá sentido ao evento, desta forma, é determinado pela empatia (gosto) formando uma *comunidade emocional* (Maffesoli, 2010). Entre os participantes dos cortejos, o critério de paridade e de coabitação, de respeito do espaço comum acontece a partir do interesse grupal pela ação e este interesse aponta para a concretização de regras de usos comuns e uma conscientização ética do grupo instaurando um sentimento de pertencimento, mesmo que efêmero. Neste contexto, cabe aqui um resumo da reflexão sobre as três características principais apontados por Maffesoli para as tribalizações efêmeras.

O primeiro seria o *segredo* como uma espécie de lei geral destes tipos de sociedades, o qual, no caso do arrastão estaria guardado nos objetos materiais concebidos enquanto ícones referenciais como o boi-bumbá, os mastros de santo, o peixe-boi, as barcas de miriti, as bandeiras, estandartes e nos demais adereços que fornecem a imagem cênica do cortejo. O segundo, o *divino social* como base para o gregarismo, aquilo que une a sociedade, algo que pode ser sociologicamente identificado e que está impresso nas motivações e atitudes de participação coletiva que leva à formatação de um tipo emblemático de grupo social. E o terceiro, o papel do *fatalismo* como um processo que reforça o espírito coletivo. As tribos efêmeras, segundo Maffesoli (2010) têm a percepção de que um dia acabarão, o que causaria a ruptura do efêmero e da finalidade, daí a ideia

---

<sup>111</sup> Como por exemplos o grupo de pernas-de-pau, ou de barriqueiros, de dançarinos, etc.

sempre presente nos discursos sobre a ação de que as manifestações culturais tradicionais estariam em fase de extinção e junto com elas todas as formas de brincadeiras de rua.

Neste percurso teórico, focalizando mais densamente o arrastão e seu processo de participação, nota-se que este tipo de formação social pode ser complementarmente referendada pela ideia simmeliana de *empatia* manifesta na ação dialógica de ação mútua entre duas pessoas ou mais. Para Simmel (1983), a forma social é uma forma empática interpessoal e intersubjetiva, com isso, a noção de indivíduo é superada pelo pacto dialógico interpessoal. Assim, sendo a interação um processo básico, a sociedade passa a ser constituída por diversas formas de interação tornando-a uma metáfora, uma ficção (Simmel, 1983). Neste entendimento, importa mais o processo da interação social e seu conteúdo expresso pelos códigos de sociação enquanto encenação de processos sociais e o de sociabilidade enquanto integração de indivíduos a um grupo (Simmel, 1983). Na medida em que os vínculos deste tipo de organização são forjados temporalmente, estes não deixam de passar por um processo de maturação que, ao longo do tempo estabelece as pré-condições de pertencimento e consolida a sociabilidade.

Visualizando os processos integrativos no arrastão, verifica-se que a configuração de etapas (ou fases) onde a *chegada* é o primeiro momento de contato entre o indivíduo e a ação, a *atitude* (vontade/intenção) que o levou ao movimento, é neste momento o cerne de tudo o que daqui para frente definirá sua posição dentro do universo que compõe o projeto de participação. Durante os rituais de adaptação e ensaios, se estabelece parcialmente sua posição perante o grupo e, no desaguar das demais etapas, há o *entrosamento* (ao menos com um subgrupo formado por critérios de afinidades). Com isso, se define também suas escolhas e seu trânsito dentro dos processos de produção, nisto implica o manuseio dos códigos de sociação o qual subentende-se embutidos no *divino social*, e que, a partir daí, poderá vir a ser o condicionante principal de sua identificação de maneira mais restrita com seu grupo mudando de escala para sua identificação com o cortejo-arrastão, finalmente ampliada para uma outra experimentação do espaço urbano. No entanto, estes trajetos individuais também podem ser percorridos de forma inversa ou seguindo outros roteiros, o sentido dado à participação é configurado por cartografias simbólicas (mentais) que são sempre individuais.

Estes vínculos sociais, mesmo que demarcados temporalmente, produzem a condição de realização do movimento cultural e costuram os pontos de reprodutibilidade

em torno de uma ação com temporalidades e espacialidades definidas. Neste sentido, me permito pensar na constituição de um rito urbano que produz uma modalidade comunicacional instituída a partir de regras elaboradas em relação às atividades codificadas por objetos, canções, indumentárias, pinturas, gestos, cânticos, palavras de ordem, enfim, todo um conjunto articulado e mobilizado que condensa e dá o suporte material-simbólico à brincadeira. Neste panorama, o sentido pode ser traduzido como resultado de uma sinestesia que eleva o cortejo à condição de *arrastão*, momento entrecruzado de informações mediadas por e a partir da elaboração de ações ritualizadas (oficinas, ensaios, seminários, *arrastão*) que estimulam o vínculo participativo e associativo e que também, mobiliza ações as quais – como lembra Geertz – tecem as relações sociais que criam os significados. Nesta condição, compreendo o *arrastão* enquanto um rito festivo elaborado sob condições práticas-concretas de sua realização indissociado do viés simbólico instituído e instituinte da ação sociocultural.

Na possibilidade de se compreender o ritual atualizado em um movimento cultural de rua, importa levar em consideração que, segundo Turner (2013), o rito existe na essência da própria condição cotidiana de realização social em um processo de coexistência necessária na realização do que chamou de “dramas sociais”. Neste sentido, o ritual faz parte das ações e relações humanas que, segundo este autor, são performaticamente representadas no contexto das experiências vivenciadas pelos agrupamentos humanos em contextos históricos específicos, porém mantendo-se a simbiose entre aquilo que está manifestado por conta das regulações sociais, culturais, espaciais e aquilo que não está. Aquilo que se desenvolve sobre uma estrutura, mas também por uma anti-estrutura, esta, definida enquanto formadora de uma *communitas*, noção que para ele “surge onde não há estrutura social” (TURNER, 2013. p. 122), no entanto, ambas são referenciais para a existência social já que:

(...) a *communitas* tem uma qualidade existencial, abrange a totalidade do homem, em sua relação com outros homens inteiros (...) a estrutura consiste essencialmente num conjunto de classificações, num modelo para pensar a respeito da cultura e da natureza, e para ordenar a vida pública de alguém. A *communitas* tem também um aspecto de potencialidade; está frequentemente no modo subjuntivo. As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos de metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas, mais do que estruturas legais e políticas. (...) Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações

vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura (TURNER, 2013, p. 123-124).

Esta concepção sobre a liminaridade em Turner reflete um alargamento, ou mesmo uma superação das formas liminares propostas por Van Gennep (2013), na percepção de que nos processos de transição de estados (mentais e corporais) há uma relação interativa que se estabelece enquanto condição da experiência social. Desta forma, pode-se inferir que o sentido produzido pelo/no arrastão se dá sempre entre o lá e o cá, de acordo com a “experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade” (TURNER, 2013, p. 99).

A perspectiva ritual turneriana permite um debate mais instigante com o pensamento de Michel Maffesoli em relação ao que este último defende sobre formas de representações dos gregarismos contemporâneos como um atributo de sentido do vínculo social a partir de eventos efêmeros.

Para Turner, o que está em jogo são as formas e os conteúdos de relações sociais que não necessariamente estão atreladas a uma modalidade gregária baseada em modismos passageiros efêmeros, já que a ação não é puramente instintiva e sim produto da totalidade humana que na sua experiência liminar institui uma mediação da estrutura, ou seja, a intencionalidade é permeada por um conjunto de forças e interesses que ao serem colocados no movimento ritual experimentam as sensações múltiplas de produção de significados e criam a possibilidade de uma mobilização coletiva que permite a continuidade do grupo. Contudo, Turner destaca que, diferentemente do que acontece nos agrupamentos humanos onde esta continuidade depende de uma separação ritual operada por estados liminares, nas sociedades abertas prevalece um tipo de organização caracterizada por formas opcionais de participação que identificam uma maneira *liminóide* de atuação em condições de maior porosidade através da criação de frestas na estrutura do cotidiano ordinário.

Neste contexto, observa-se que as práticas culturais e seus enunciados, valores e crenças podem ser verificadas em uma diversidade de formatos contemporâneos que podem instituir tipos de *communitas* que segundo Turner, acontecem de maneira espontânea, normativa e/ou ideológica, porém, afirma, estão sempre em um movimento entrecortado por ações práticas e simbólicas que as diferenciam enquanto momentos



especiais de realização social. Neste aspecto, retomo Geertz (1973) quando este informa sobre a maneira como determinados grupos sociais podem usar suas formas normativas em condições socialmente criativas e, assim, elaboram maneiras de identificação coletiva a partir de marcadores que podem estar impressos nos aspectos visuais de identificação em conjunto com ações de caráter artístico e estético como a música e a dança. Assim, trazendo a ideia de um *ethos* para a ação cultural objeto deste estudo, me permito pensar sobre uma configuração estética identificada sobre os sentidos que se transfiguram no/pelo arrastão que de forma emblemática podem ser percebidos sensorialmente mas, sobretudo na tradução corporal que não apenas tende a (res)significar o cenário central da cidade e de seu uso, mas também a própria intersubjetividade (figuração social) que mobiliza uma formação ideal-típica (padrão normativo) que ultrapassa a centralidade do acontecimento e demarca não só atitudes localmente experienciadas, mas principalmente, uma maneira de autoreferenciação que, através da percepção, se realiza de maneira singular e se estabelece no contexto das transformações concernentes às possibilidades de uso lúdico do espaço urbano através do movimento cultural.

Uma outra maneira complementar de se observar o ritual no arrastão tem a ver com o uso dos objetos materiais concebidos enquanto brinquedos, bem como a maneira pela qual são manipulados.

Em cada um dos três arrastões, os objetos-brinquedos constituem, cada um, centralidades que evocam a dimensão das representações instituídas sobre eles, e a partir deles enquanto elementos de significação que transcendem a condição mesma de sua representação imediata. À utilidade soma-se a determinação do objeto como referência e condiciona valorativamente o movimento e as atitudes que produzem sentido no contexto do evento. É desta forma que o boi-bumbá, a canoa grande de miriti e o peixe-boi, transcendem sua utilidade imediata visual e passam a constituir uma modalidade cênica representada pela dimensão do corpo coletivamente manifesto de forma ritual performativa que “possuem um certo grau de convencionalidade, de redundância, que combinam palavras e outras ações, etc.” (PEIRANO, 2003, p. 2).

Nos processos que envolvem a produção de cada objeto estão inseridas as intenções que fazem deles “ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais” (GONÇALVES, 2007, p. 24) que

articulam um processo comunicacional mobilizando as práticas e os discursos que contextualizam o momento de produção de cada arrastão: oficinas, ensaios, palestras, etc.

No boi-bumbá, o tripa dá o balanço do brinquedo em um movimento imitativo do animal, porém com inserção de alguns passos coreográficos que produz a simbiose entre o objeto e seu manuseador o transformando em um ser único que ao longo do arrastão tem seus passos imitados e incorporados à caminhada dos que participam e dos que acompanham. No trajeto, manifestações cantadas, batucadas, ou mesmo imitações do mugir do boi vão sendo evocadas colaborando com a unidade da representação de uma *aura estética* (MAFFESOLI, 2010) que condiciona o momento coletivo, mas também a corporeidade enquanto tradução do processo emocional.

Os outros dois brinquedos referenciais, a canoa de miriti e o peixe-boi fazem parte de uma encenação mobilizada pelo movimento simbólico das águas dos rios feitos durante os trajetos de cada arrastão em um movimento constante de idas (enchentes) e vindas (vazantes) no interior do cortejo. Neste movimento, subjaz o efeito visual como um momento de acionamento de sentido primeiro e fundamental para a experimentação do símbolo naquilo que José Reginaldo Gonçalves chama a atenção para a

(...) função simbólica dos objetos materiais nos processos de formação de modalidades de autoconsciência individual e coletiva (...) o fato importante a considerar aqui é que eles não apenas desempenham funções identitárias, expressando simbolicamente nossas identidades individuais e sociais, mas na verdade organizam (na medida em que os objetos são categorias materializadas) a percepção que temos de nós mesmos individual e coletivamente (CLIFFORD apud GONÇALVES, 2007, p. 27).

A atribuição da mediação do objeto é dada pela própria função referencial do brinquedo o qual dialoga com os aspectos da criatividade cognitiva sensorial humana a partir da visibilidade, mas também do manuseio, já que a prática está associada – dentro do processo de construção dos cortejos – à produção dos objetos cênicos e na sua manipulação (no sentido de dar vida através do movimento) como parte constitutiva de uma produção onde alegoria e objeto se fundem como realidade da experiência indivíduo-objeto e coletivo-objeto instaurando uma teia de significados e relações que fazem parte da estrutura geral de consolidação de uma experiência demarcada pela sua reprodutibilidade, o que gera a possibilidade de se pensar sobre o gradiente de ritual e a performance impresso nos imponderáveis do arrastão como momentos em que as formas

de sociabilidades mobilizam a ideia de comunidade que se realiza naquilo que Stanley Tambiah sintetiza sobre o ritual em relação aos valores produzidos pelos atores durante a ação performativa.

As implicações de se pensar o brinquedo enquanto objeto que dá sentido ao ritual nos leva a considerar a constituição estrutural do processo de produção e execução do arrastão posta pela necessidade de se verificar também como os objetos materiais dialogam com as demais formas de expressão onde no conjunto se verifica o fato social e cultural. Neste sentido, seguindo as orientações de Tambiah:

Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: (...) wherein saying something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values being attached to and inferred by actors during the performance (TAMBIAH, 1985, p. 128).

Desta forma, é possível considerar algumas analogias entre *conventionality*, *rigidity*, *fusion* e *repetition*, nos atos constitutivos da elaboração ritual instituída no arrastão de modo performático.

As diretrizes que fundamentam cada cortejo são elaboradas seguindo as temáticas que subjazem a cada um deles. Assim, durante o arrastão de junho (mas também nos outros) é produzido toda uma gama de materiais de informação que servem de acesso à linguagem (códigos) que estabelecem a conjuntura imaterial do que se pretende representar sobre o tema. Desta maneira são produzidas as cartilhas com as letras de músicas e informações em geral sobre a temática trabalhada que colaboram com a mobilização dos momentos iniciais de preparação denominados de oficinas. Nestas, durante os ensaios dos cânticos (que em geral são toadas de boi, quadrilhas, xotes, retumbão, lundu, etc) as cartilhas fortalecem o processo de reprodução do canto que diariamente será ensaiado (*conventionality*, *rigidity*, *repetition*). Neste sentido, os cânticos fazem alusão ao ato convencional sendo o primeiro momento de formalidade (do conjunto estrutural), a rigidez se caracteriza pela apresentação que segue uma ordem

cronologicamente fixa tendo por base a repetição como condição da assimilação e reprodução, institui-se o ritual.

Por este aspecto, ressalta-se a configuração espacial como elemento unificador das mensagens que subliminarmente estão espalhadas pelos estandartes de santo pendurados nas paredes do local de oficinas e ensaios (também sede do Instituto), os adereços e chapéus de fitas, as barricas sobre as prateleiras, os mastros pelo chão lateral e os bois sempre “observando” os acontecimentos, a embarcação de miriti e o peixe-boi, escondidos no depósito, mas sempre em exposição quando acionados pelos seus momentos de ação. A imagem produzida no ambiente será reproduzida nos arrastões por intermédio dos mesmos objetos que estão temporariamente expostos no salão de oficina, ou seja, há um movimento pendular entre a “casa” e a rua no sentido de transitar através de uma *condensation* para o lugar de exposição da prática e do sentido da brincadeira.

A mobilidade dessa ação prática induz a possibilidade de se pensar não apenas por sua constituição material resolvida pelos seus elementos constitutivos, mas principalmente, através de uma elaboração etnográfica, repensá-la enquanto mantenedora de um sentido próprio que justapõe as atitudes, as práticas, as ações (corpóreas ou não), os significantes e os significados e a paisagem dinamicamente edificada pelos referenciais mobilizadores do ritual instituído em um movimento cultural de rua. Desta maneira, compreendendo a partir de Turner e Tambiah que a ação que atualiza o ritual é condição para a criatividade e para a performance. Assim, trago algumas considerações para se tentar estabelecer o elo de articulação entre o que aqui estou chamando atenção no contexto da produção e realização do Arrastão do Pavulagem.

#### 3.4. CANTAR, DANÇAR, FALAR E AGIR: A PERFORMANCE NO/DO EVENTO

Antes de me aventurar nas leituras sobre performance, minhas ideias sobre este termo iam ao encontro com o que em geral se concebe sobre um viés vernacular coloquial em relação as apropriações realizadas no cotidiano, principalmente de atuação profissional no campo da arte. Como passei quase dezoito anos atuando como músico, ou seja, em um dos meios artísticos onde aparecem e desaparecem jargões em meio a jocosidades a todo tempo, passei a ouvir e as vezes a reproduzir a palavra performance para indicar um movimento relacionado ao que acontecia nos palcos. Então era comum

dizemos que era necessário achar o tempo certo da performance na dança e na música principalmente. Mas o que era isso então? Esse tempo “certo” da performance? Seria uma forma de se empreender um movimento, um gesto, um sorriso? Digo isso porque quando fui capitão do Batalhão, costumava cobrar dos tocadores de matracas enfileirados na primeira linha diante à disposição dos instrumentos que, além de dançaram ao longo do percurso do arrastão na rua, era importantíssimo que sorrissem, como que felizes por alguma coisa, seja lá o que fosse. Fazia questão de que se produzisse uma imagem de alegria, não sei bem porquê, mas lendo sobre performance encontrei uma possível explicação e que esta ação/atitude tinha a ver com minha experiência pessoal de quando comecei a tocar (e atuar) em um grupo parafolclórico denominado Tangurú-Pará<sup>112</sup> sediado na periferia de Belém, quanto então, nós músicos, éramos sempre chamados atenção para o ato de sorrir. Mesmo que por vezes contrariados já que era difícil sorrir por quase duas horas de apresentação, acabávamos por atender à solicitação da diretora, tanto nos ensaios, quanto nas apresentações públicas.

Levando-se em consideração que, via de regra, um grupo parafolclórico se caracteriza por atuações onde busca-se “atender” as expectativas das plateias (mas que na verdade são do próprio grupo), além do sorriso várias são as maneiras de se atingir este objetivo, como por exemplo, puxar as pessoas que estejam próximas ao espetáculo para dançar em meio aos dançarinos do grupo já na fase de encerramento da apresentação. Desta forma, tem-se no ato-ação-atuação, uma maneira de satisfazer uma eficácia (no sentido de atender um objetivo elaborado antecipadamente), sem a qual, o projeto inicial pode fazer água e, assim, os procedimentos serão revistos, já que o que importa é a interação, o prazer e o encantamento dos públicos. Nesta perspectiva, me vejo novamente reproduzindo os mesmos mecanismos de atuação quando à frente do Batalhão e fazendo algumas das mesmas exigências que me foram feitas quando no grupo parafolclórico, me permitindo pensar à luz de Schechner (2006) em relação ao que o mesmo define por “comportamentos restaurados”, ou seja,

Physical or verbal actions that are not-for-the- first time, prepared, or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior. Also referred to as twice-behaved behavior<sup>113</sup> (SCHECHNER, 2006, p. 24).

<sup>112</sup> Tangurupará ou tanguru-pará é o nome vulgar de uma ave, o mesmo que chora-chuva-de-cara-branca. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/>

<sup>113</sup> Ações físicas ou verbais que não são [feitas] pela primeira vez, pois preparadas e ensaiadas. A pessoa não pode estar ciente que ela está desempenhando (*performing*) uma pista do comportamento restaurado. Também se refere a um tipo de comportamento vivenciado duas vezes (tradução nossa).

Neste caso, pode-se tentar mensurar até que ponto as motivações pessoais se atrelam a um tipo de comportamento instituído ou pré-estabelecido que possibilita a criação de uma maneira de agir comportamentalmente estabelecida, porém, insurgente de uma nova roupagem modelada pelo ato de agir-no-comando: o capitão do Batalhão, que procura dinamizar o movimento com o incremento de uma mesma performance, ou seja, atos estruturados e condizentes com uma experiência anterior que tem por intenção “traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2006, p. 23). Nesta compreensão, volto a Turner (2013) e remeto à sua discussão sobre a permanência das coisas no ritual que se estabelecem como informação continuada do mesmo ato mas sempre mediadas pela experiência no tempo presente. Estas informações passaram a fazer parte do meu exercício de pensar sobre o rito somente quando encontro a antropologia, o que acabou por ocasionar uma reviravolta no que até então tinha como base de sustentação dos meus anseios e observações em relação às manifestações da chamada cultura popular nas quais vinha atuando desde muito cedo como músico-ativista e estudando “formalmente” desde que entrei na graduação.

Segundo a bibliografia que consegui absorver sobre este tema, a noção de performance possui uma diversidade de acepções que firmou terreno em vários campos principalmente àqueles relacionados à arte e à antropologia. A complexidade do uso dessa palavra apontam para uma dificuldade em se estabelecer um padrão que minimamente aponte os usos “corretos” de seu uso. Entretanto, Taylor (2013) afirma que “para Turner, assim como para outros antropólogos dos anos 1960 e 1970, as performances revelam o caráter mais profundo, verdadeiro e individual da cultura” (TAYLOR, 2013, p. 10), e sendo assim, importa saber de que maneira esse termo ganhou corpo nos debates antropológicos mais recentes e que dão a permissão de que façamos o seu uso na compreensão de uma manifestação cultural de rua como o Arrastão do Pavulagem.

Segundo Langdon (2007), há uma efervescência que pode ser verificada em relação ao uso da noção de performance em âmbito internacional (notadamente à partir da década de 1960), mas também nacional (a partir da década de 1990) que ganhou força com a consolidação de dezenas de trabalhos publicados sobre o tema e a formação de núcleos de pesquisa que tratam do assunto. Segundo esta autora,

(...) conceito de performance surgiu como consequência das preocupações teóricas atuais, indo além das teorias de antropologia simbólica clássica desenvolvidas nas

décadas de 1960 e 1970, representadas principalmente pelos estudos e teorias do rito de V. Turner, C. Geertz e Lévi-Strauss (LANGDON, 2007, p.7).

Nos Estados Unidos, a antropologia da performance é resultado dos trabalhos desenvolvidos por Richard Bauman sobre a “etnografia da fala” nos anos 1970 “com enfoque na interação social em comunicação e no caráter *emergente* dos eventos performáticos” (2007, p. 7). A ideia central está assentada em uma análise sobre o domínio comunicacional que produz uma ação e, neste sentido, verifica-se nas modalidades da poética e da estética o fato produzido pelo enunciado ou vice-versa.

Nesta mesma linha, mas seguindo o movimento da performance *no* ritual Stanley Tambiah oferece sua perspectiva sobre esta noção instituída pelo evento da fala enquanto ação e assim, institui a ideia de *ação performativa*: “um atributo intrínseco tanto à ação quanto à fala, que permite comunicar, fazer, modificar, transformar” (PEIRANO, 2003, p. 40). Este pensamento informa que os rituais fazem parte do cotidiano social já que mobilizados pela execução das performances imperativas ao processo de interação dialógica e coletiva dos grupos humanos.

Entre outras importantes abordagens sobre performance, merecem destaque alguns traduzidos por Diana Taylor onde pode-se apontar algumas definições que, de uma forma ou de outra, influencia em uma maneira de pensar dentro de um parâmetro de associação conceitual deste termo. Neste sentido, performance como objeto de análise pode ser verificada a partir de comportamentos reiterados no contexto das formulações sobre o teatro como nos informa Richard Schechner. De outra maneira, permite-se observar eventos *enquanto* performance como as manifestações festivas religiosas e seculares que fazem parte dos calendários oficiais da nação. Há também o enquadramento da noção nos pressupostos da filosofia e da retórica identificada pelos termos “performativo” e “performatividade” que, no caso do primeiro tem a ver com o que Autin (apud TAYLOR, 2013) associa à “emissão da elocução [sendo] a performance em ação”. Enfim, há uma polifonia de pensamentos sobre esta noção, a qual já foi (e continua sendo) explicitada por autores brasileiros e não-brasileiros que se dedicam a explorar o alcance desta noção. Seu uso merece sempre uma atenção especial, sob o risco de se produzir uma discussão sobre a “terra do não lugar” conforme as orientações dos textos organizados por Raposo, et. al. (2013) a partir do seu grupo de estudos Napedra dedicado a produção de ensaios sobre antropologia e performance.

Seguindo estas análises, parto do pressuposto orientado por alguns destes autores como Diana Taylor de que a performance pode e deve ser um meio, uma maneira, um olhar sobre o evento que permita divagar sobre os processos inerentes aos conteúdos de uma proposta artística que se atualiza no plano das motivações individuais e coletivas e que acabam por colaborar em comportamento teatrais, observando também esta teatralidade nas convenções costumeiras que se realizam na ocasião. Estes aspectos podem ser observados nos discursos que influenciam na produção ideológica e imagética do arrastão, nos objetos que produzem a visualidade e nos domínios internos da vivência do(s) grupo(s) social(is) durante o evento singularizando este tempo, entre outras maneiras, pelas iniciativas jocosas emanadas pela fala e pelo corpo (piadas, encarnações, criação de apelidos, cachuletas<sup>114</sup>, solavancos sensuais, catarses coletivas<sup>115</sup>, etc.)

No arrastão, percebe-se nos momentos de descontração que a performance se atualiza também às margens do evento, por exemplo, quando nos intervalos dos ensaios, antes da saída do cortejo, ou antes, durante e depois de apresentações em outros lugares<sup>116</sup>. Chama a atenção neste contexto a maneira pela qual os participantes atuam com piadas e jocosidades tirando sarros uns com os outros ou “pegando alguém pra cristo”<sup>117</sup>. Estas informações estão dentro daquilo que Schechner (2006) identifica como a “arte igual a vida” que envolve o que está na margem, nos interstícios, intervalos, nas formas de sociabilidades, na descontração que antecede o evento, enfim, o que normalmente não seria passível de observação nos condicionantes estruturalistas formais da teoria antropológica. Segundo Raposo (2013), esta sensibilidade do olhar sobre os fenômenos sociais passou a ser, no final da vida, uma constante na obra de Victor Turner que então almejava uma “antropologia libertada” (TURNER apud RAPOSO, 2003, p. 13), desta forma,

O ensaio editado postumamente tinha o título de *The Anthropology of Performance*. Nele Turner explicitava que a disciplina teria desumanizado os seus sujeitos humanos de estudo, sempre lido como estando determinados por pressões, forças ou variáveis sociais, culturais ou psicológicas (RAPOSO, 2013, p. 13).

<sup>114</sup> Tapa na orelha usando a ponta dos dedos. Ex: se não parar com a tua graça vais pegar uma cachuleta!.

<sup>115</sup> Gritos, berros, uivos, mugidos, rufar os tambores, jogar os chapéus pra cima, pular em conjunto gritando, etc.

<sup>116</sup> Desde que se institucionalizou o Arraial do Pavulagem passou a promover saídas do Batalhão para outros locais dentro e fora do município de Belém como forma de atender algumas demandas de secretarias de culturas municipais de algumas cidades do interior paraense, ou mesmo para participar de eventos de caráter social e ambiental em parceria com órgão públicos e/ou empresas privadas.

<sup>117</sup> Modo de falar quando alguém é escolhido aleatória ou intencionalmente no meio do Batalhão para ser “encarnado”, ou seja, zombado, tirado sarro, brincar, etc.



A grande questão, do meu ponto de vista, estaria no fato de se saber por onde começar e como se instituir um olhar que não descambe para a “terra do não-lugar” ou mesmo para teorizações que escorreguem pelas mãos como algumas das interpretações baseadas em teorias pós-modernas ainda passíveis de substância em relação ao seu método. Este fato acabou por algum tempo me fazendo refletir sobre o que de fato estava pretendendo ao usar o termo performance como uma das bases de sustentação que justifique este estudo. É certo que, da maneira como o conheci, não havia condições mínimas de que fizesse seu uso, já que o entendia apenas como uma moda ou um vício de linguagem usual dos palcos e de alguns contextos cotidianos. Contudo, sempre houve uma angústia na pesquisa e na escrita em relação aos meios adequados para falar da “margem”, daquilo que sempre fez parte do conjunto da produção cultural: suas etapas de realização e suas execuções, ou seja, as cores do cortejo, os gestos, o por trás do som, das cores e dos gestos, enfim, os enunciados que, mesmo fazendo parte dos processos constitutivos do evento, acabavam sempre recortados e descartados, já que, sem sustentação interpretativa.

Neste caminho, fui me aproximando de algumas das formulações de autores que tratam do tema, ainda meio desconfiado, porém buscando as informações necessárias para poder escrever sem os receios de cair no “não-lugar”. Em uma diversidade de autores, Turner e Schechner, mas também Austin, Tambiah, Baumam, Goffman pude apreciar a maneira pela qual o ritual se atualiza na performance e vice-versa, e tendo este ponto de referência, passei a justificar não só o empreendimento teórico, mas a realização de uma nova tomada de postura quanto ao método antropológico. Neste sentido, fiz um recorte para uma das teorias da performance que tratam mais especificamente do drama e do ritual e assim, me aproximei das formações teatrais que envolvem o conteúdo vivenciado pelos sujeitos em ato-ação-atuação como meio importante de apurar a observação a falar de maneira mais tranquila do que sempre quis.

Segundo o teatrólogo Richard Schechner, o termo performance, possui uma variedade de possibilidades de uso tanto quanto a abrangência dos modos socioculturais de vida espalhados pelo mundo. Dentre as principais afirmações deste autor para o conceito, considera-se:

Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (SCHECHNER, 2012, p. 10).

A performance é uma categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho da vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da atividade teatral (SCHECHNER, 2012, p. 13).

Performance são fazer crer no jogo, por prazer. Ou como Victor Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso “como se”. Ou como poderia ser na estética sânscrita, performances são *lila* (esportes, jogo) e *maya* (ilusão). Mas a tradição sânscrita enfatiza: então tudo é vida, *lila* e *maya*. Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum (SCHECHNER, 2012, p. 19).

Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou da vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. (...) performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Estas definições orientam um primeiro passo para se pensar o arrastão no contexto em que este movimento cultural pode ser observado a partir das nuances que envolvem aquilo que este autor define por um desprendimento do olhar em relação às formações estruturais formais de percepção sobre a realidade estudada. No entanto, importa destacar que, apesar de seu uso ter se expandido nas últimas décadas, a noção de performance contém uma complexidade de associações interpretativas que mobilizam uma diversidade de associações quanto ao seu uso nos diversos segmentos investigativos de análise. Deste modo, se torna importante tentar aproximar esta categoria<sup>118</sup> – mesmo que correndo todos os riscos que este processo envolve, já que o uso do termo também é objeto de contestação e desconfianças – daquilo que me motivou ao seu uso diante uma tentativa de aprimoramento ou “inflação” de uma nova perspectiva em relação ao olhar sobre e a partir o movimento cultural de rua.

Este tipo de “abordagem sobre a experiência humana” com nos diz Peirano (2003) me permitiu pensar o movimento cultural em sua condição elaborativa no que tange ao conteúdo pelo que se propõe e pelo que realmente é, e a maneira de como sua atuação interfere na formação de uma mobilização artística experimental de rua dinamizada por visualidades que colaboram na produção da noção de patrimônio instituída sobre os discursos da perda a partir da elaboração de identificadores como nos/pelos elementos que centralizam o olhar e os sentidos do/no arrastão: bandeiras, mastros, boi-bumbá,

---

<sup>118</sup> Aqui assumo a terminologia usada por Richard Schechner para definir performance.

cabeçudos e adereços cênicos representativos do universo da cultura ribeirinha, mas também das demais paisagens culturais amazônicas. Enfim, toda uma série de objetos materiais que reunidos produzem enunciados formadores de sentido posto pela intenção elaborativa da ação cultural em termos ideológicos, mas que, quando manipulados e levados pelo cortejo passam a ganhar vida própria e uma certa independência do instituído pelas visões de mundo dos seus produtores. Desta forma, o conteúdo do universo simbólico do arrastão não se resume aos atos intencionais dos discursos, seu incremento também é mobilizado por ações outras que justapõem etapas de atividades formando uma estrutura de realização e existência do movimento envolvendo seus atores e público.

Essa profunda estrutura inclui preparações para a performance tanto dos atores (treino, workshops, ensaios, preparações imediatamente antes do acontecimento) quanto dos espectadores (decidindo assistir, vestindo, indo, acomodando-se, esperando), como para o que acontece depois da performance (SCHECHNER, 2012, p. 18-19).

Neste fazer cultural, as atuações vão sendo performatizadas em um constante aperfeiçoamento das práticas que envolvem as várias etapas de constituição do arrastão como as oficinas, ensaios, seminários, bem como pela manipulação de objetos materiais cênicos, aqui tratados enquanto objetos-brinquedos e objetos-rituais que, como será visto, por vezes estão imbricados dependendo da maneira pela qual, estes elementos são mobilizados no conjunto dos enunciados propostos, e pela maneira como são percebidos e atualizados no contexto da manifestação e de seu público participante atuante e observador. Com isso, pode-se estabelecer um critério de coabitação de enunciados postos pelos objetos que os centralizam em torno de uma orientação funcional e performativa criando um modo de atuar na ação a partir dos atributos culturais objetiva e subjetivamente emanados pela experiência do/no objeto. Sua percepção também é experienciada no tocante ao seu conteúdo referencial expressos através de “ações corporais dramáticas” e pela produção de realidade em torno de “uma experiência comum”, denotando, assim, sua provisoriedade. Esta condição, segundo Schechner (2012) é estabelecida através de uma “interação entre o jogo e o ritual” o qual está impresso a condição de elaboração da performance.

Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida

diária. O jogo dá as pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo, o arriscado (SCHECHNER, 2012, p. 49-50).

A interação entre jogo e ritual pode ser, desta forma, percebida como condição, mas também como atualização do processo de elaboração de conteúdos mobilizados no ato de agir, no nosso caso, atuando na rua e assimilando outras práticas que superlativam o cotidiano, segundo o pensamento deste autor para uma “segunda realidade” mediada pela performance dos atores em cena, dos manipuladores de brinquedos, dos dançarinos, dos músicos, dos públicos em movimento, dos apresentadores no carro som, etc. que notabilizados no arrastão, ajudam a dar-lhe vida criando uma “outra realidade”. Esta, pode ser percebida nos condicionantes que envolvem os processos de elaboração do pertencimento em razão da existência de *ritos de passagem*, neste caso, realizados nas etapas de produção do movimento: oficinas – ensaios – arrastão, onde são acionados e elaborados os códigos de atuação diante as regras estabelecidas pelo *jogo* estrategicamente pensado, porém não totalmente controlado, já que a funcionalidade das ações propostas não resumem a mobilidade diante o ritual e assim, vão se constituindo individual e coletivamente maneiras de se estabelecer no movimento a partir de interesses diversos e divergentes em razão dos interesses que estão em jogo.

Para Schechner (2012), “rituais e ritualizações podem ser entendidos, pelo menos, a partir de quatro perspectivas: estruturas, funções, processos e experiências”.

- Estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem, os realiza e como são realizados;
- Funções – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos;
- Processos – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam as mudanças;
- Experiências – como é estar “em” um ritual (SCHECHNER, 2012, p. 56-57).

Seguindo estas orientações, estes “aspectos do ritual devem ser explorados a partir de muitos ângulos”, neste trabalho, estes, estão diluídos no conjunto articulado de informações sobre a realização e execução do Arrastão do Pavulagem e a mobilização de públicos que anualmente o acompanha seja participando ou assistindo.

Um outro aspecto importante a ser considerado tem a ver com a discussão sobre a *eficácia* como fundamento da performance diante o ritual ou diante o entretenimento, mesmo que não haja, segundo Schechner (2012) um purismo em relação a um ou a outro.

A noção de eficácia tem a ver com os condicionantes imponderáveis impressos em uma prática social e expressa na ação performática, que incide na maneira pela qual determinadas ações de natureza cultural organizada sob a promulgação de regras de acionamento e pertencimento são elaboradas pelos seus agentes promotores e executadas por indivíduos e grupos de interesse. Neste contexto, a ação cultural pode (e pode-se dizer que sempre) estar organizada em razão de atingir um objetivo comum que permita se estabelecer um fim nela mesma, ou seja, uma razão de viver, um algo a se perseguir, um objetivo que só será alcançado se o ritual for seguido à risca ou, caso contrário, haverá a necessidade de fazer com que o trajeto do rito seja corrigido durante a performance sob pena de punição dependendo do tipo de ritual. Sobre isso a antropóloga Marisa Peirano afirma que “na verdade, o caráter performativo do ritual está implicado na relação entre forma e conteúdo que, por sua vez, está contida na cosmologia” (PEIRANO, 2000, p. 10).

Como sistemas culturalmente construídos de comunicação simbólica, os ritos deixam de ser apenas a ação que corresponde a (ou deriva de) um sistema de ideias, resultando que eles se tornam bons para pensar e bons para agir além de serem socialmente eficazes. Tambiah afirma que a eficácia deriva do caráter performativo do rito em três sentidos: no de Austin (onde dizer é fazer como ato convencional); no de uma performance que usa vários meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam intensamente o evento; e, finalmente, no sentido de remeter a valores que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a performance (1985, p. 128). Em outras palavras, os rituais partilham alguns traços formais e padronizados, mas estes são variáveis, fundados em constructos ideológicos particulares. Assim, o vínculo entre forma e conteúdo torna-se essencial à eficácia e as considerações culturais integram-se, implicadas, na forma que o ritual assume (PEIRANO, 2000, p. 11-12).

No arrastão a eficácia é sempre algo em constante tensão (mas não só nele, ver por exemplo o caso do carnaval estudado por Roberto DaMatta) onde aquilo que se estabelece nem sempre se espelha no que acontece, ou se isso ocorre, alguma coisa deu errada! Mesmo com a repetição de roteiros sobre a forma, o caminhar, o tocar, o dançar, além é claro das mobilizações estruturais para que os arrastões aconteçam (envio de ofícios a órgão públicos por conta do fechamento de ruas, segurança, organização de ambulantes, bombeiros ambulância), o fundamento de todo este gasto de energia está assentado em chegar à praça com o boi (arrastão de junho), ou com a barca de miriti (arrastão de outubro), dentro de um tempo estabelecido (mas sem perder pontos por isso!) e sem que haja atropelos no trajeto ou mesmo algum movimento de maior vulto que possa

gerar violência ou algo que interfira no percurso, porém, mais do que isso, na imagem do cortejo, já que, umas das preocupações principais é, conforme as falas dos organizadores, de que este seja um momento de conagração e que possa atingir públicos que normalmente não participam deste tipo de evento como as crianças e os idosos.

Diante disso, percebe-se que há sempre uma preocupação em que as coisas não fujam dos padrões estabelecidos: o horário da manhã para a saída do arrastão; chegar na praça antes do meio dia e encerrar tudo até às quatorze horas (no caso do arrastão de junho). Esta preocupação nos apresenta um sentido, diria eu, formal da eficácia, que atende aos aspectos de organização e segurança. No entanto, aumentando a lupa por dentro do cortejo, é possível perceber que este tipo de objetividade fica em grande parte restrito aos organizadores, mesmo que, haja sempre uma orientação geral e a solicitação de que todos cumpram o que foi estabelecido.

Podemos falar então de uma outra eficácia visível pelos/nos atos comunicacionais, pelos gestuais, pelos cantos e pela dança, além da manipulação dos objetos cênicos mobilizados por um ideal de realização do momento da festa, do conagração e da alegria pela participação e pela atuação na participação. Alguns dos relatos mostrados acima coletados via internet e outros à partir de entrevistas *in loco* demonstram que cada brincante tem um tipo específico de objetivo diante o arrastão, porém é possível identificar nas falas, estruturas elementares que podem esclarecer um sentido coletivo que se tem como referência maior o próprio cortejo, ou seja o arrastão em si, em sua totalidade que anima a participação e movimenta os sentidos. Neste raciocínio podemos falar então que, a eficácia é imanente à objetivos difusos e, diferentemente do que pretende quem elabora a ação, ela se realiza antes, durante e depois do cortejo, como se a cada momento houvesse uma realização plena do momento-sentido, e assim, me permito pensar em uma possibilidade de se identificar a eficácia sob outro aspecto, o de ato-ação-atuação em si, mesmo que, ainda assim, levar o boi até a praça seja o fundamento de uma estética que tende a resumir sua realização.

Neste contexto, importa reconhecer que diante de algumas das práticas culturais arregimentadas por motivações diversas – mas que fundadas pelo reconhecimento de uma mobilização pública padronizada nos mecanismos de articulação social e pelo ritual – ao longo do tempo de sua cristalização, considera-se a possibilidade de se atentar para o imponderável como mediação do ato, da figuração, da ação e do pertencimento em razão

da produção do acontecer cultural. Nesta perspectiva, interessa a forma pela qual os agentes produtores e participantes estão relacionados e mobilizados pelo sentimento de realização do evento, o que pode ser identificado como a partir de uma espera por resultados ou pela atuação em se divertir, o que sugere sua especificidade quanto à eficácia do ritual e/ou o seu entretenimento, ambos performatizadas através daquilo que Richard Schechner identificou como uma díade eficácia/ritual-entretenimento/estética (SCHECHNER, 2012) analisada por ele de forma contínua. Com isso, se estabelecem os parâmetros de identificação em que se pese os elementos constitutivos dos atos participativos coletivamente ou individualmente produzidos diante da possibilidade de inserção e/ou contemplação do movimento cultural.

## Capítulo IV

### DO CORTEJO PARA O ARRASTÃO: A RUA COMO ESTRATÉGIA E COMO ESPAÇO DA FESTA

*Vem moreninha, vem ver  
O boi da estrela chegando  
Traz um rosário na barra  
Bordados de diamantes  
Trago toadas de luz  
Pra iluminar o terreiro  
Desde janeiro eu ensaio  
Alfaia, xeque e pandeiro  
Vou alegrando a campina  
Na embarcação da esperança  
É boi, eu vou...  
Sou batalhão da estrela  
Barriqueiro na balança.*  
119

O surgimento dos arrastões do Pavulagem não parte necessariamente de uma convergência de interesses intrinsecamente elaborados por aqueles que se tornaram seus fundadores, porém no conjunto das intenções que se juntaram, se estabeleceram como elementos centrais e constitutivos do que até então se havia acumulado enquanto experiência e vivência na Praça da República e na cultura popular do Estado até então conhecida.

A ideia do cortejo é retomada com força no final da década de 1990, segundo seus organizadores, por uma necessidade de, em primeiro lugar, se atrair o público não apenas para assistir um show ou um espetáculo, mas principalmente, para interagir com este, na intenção de aproximação com as informações do grupo sobre as manifestações culturais tradicionais da região amazônica realizada através da criação de oficinas de ritmo e adereços (miniaturas de boi-bumbá e demais elementos constitutivos das demais manifestações culturais da região amazônica) assim como pelo cortejo que no ano de 1999 passou a acontecer no espaço interno da Praça da República. O coreto era o local onde aconteciam as oficinas e de onde saía o cortejo que culminava no anfiteatro onde então era realizada a apresentação da banda Arraial do Pavulagem. Este trajeto passa

---

<sup>119</sup> Música “Boi da estrela” de Ronaldo Silva e Júnior Soares integrante da cartilha Arrastão do Pavulagem de 2006.



então a consolidar um modelo de apresentação que segue a lógica da arregimentação e mobilização de públicos que passaram a ser “arrastados” pelo cortejo entoando cantigas de boi-bumbá ao som das barricas com os participantes enfeitados levando os adereços de mão alusivos aos elementos constitutivos do universo da quadra junina.

O modelo oficina-ensaio-cortejo-show, pela grande aceitação e mobilização pública que promove, passa a ser um caminho, uma estratégia e uma forma de entrelaçamento maior dos públicos com as propostas do grupo, que, dentre outras coisas, se dá pela necessidade de se chamar a atenção para a cultura musical local através de um processo de formação de plateias. Neste momento, surge uma figura que se tornará fundamental para a constituição e o estabelecimento do cortejo como elemento constitutivo principal da festa pública organizada pelo Pavulagem: a chegada de Walter Figueiredo, pesquisador e profundo conhecedor de grande parte das manifestações culturais do Pará parte, segundo ele, de uma “reunião de motivações” surgidas a partir de conversas com Ronaldo Silva acontecidas durante a realização de trabalhos de ambos com grupos culturais, como os de bois-bumbá, na periferia de Belém. A experiência de muitos anos trabalhando na Fundação Curro Velho, passaria a ser também compartilhada no processo de constituição dos cortejos do Pavulagem que, segundo Walter, era uma grande possibilidade de formar uma ação cultural pública de rua que chamasse a atenção da cidade para as manifestações culturais da região, mas também que elaborasse um outro conteúdo na paisagem urbana a partir da vivência das pessoas nos processos de construção e participação nos cortejos, este percebido também como possibilidades para uma aproximação de pessoas no universo da cultura popular produzidas no contexto destas manifestações.

Teve uma época que eu tive engajado em um movimento social no [bairro da] Terra Firme e no [bairro do] Guamá pela CNBB. Por volta de 1995 eu reencontro o Ronaldo, eu soube que eles estavam fazendo uma campanha de doação de tambor (...). Eles, o Arraial, faziam tipo uma roda de boi. Era o Rui Baldez, o Ronaldo e o Junior. O primeiro contato foi de reaproximação, de ver que ele estava com um pensamento super lúcido, de expansão, de ver o Arraial não somente como a banda em si, com visões de fazer uma coisa mais ampla, mas sem saber exatamente como isso poderia se consolidar, assim, falando sobre coisas que eram sonhadoras, que eram do sonho de qualquer um. Eu conhecia um pouco o Rui, por conta dos contratos quando eu era da Semec que a gente contratava o Arraial.

Ai o Pavulagem estava fazendo ações onde aquele dinheiro [arrecadado] se revestia em compra de barricas, já pra constituição de uma orquestra de percussão, já fazendo as primeiras ações (...). Ai quando eu tive o contato com ele, eu vi que ele estava

assim, com um discurso bem mais articulado, em relação a compreensão social, sobre cultura, que batia um pouco com o que eu pensava. Ai a gente começou a se articular e a pensar em ações. Ai eu comecei a acompanhar algumas rodas e depois a gente começou a pensar numa ação que tivesse esse caráter de mobilização. Ronaldo com os outros já faziam um movimento no lado do teatro Waldemar Henrique.

A gente começou a levar as oficinas pra praça, Nato, Natan, o Aníbal preparou os adereços lá no Curro. Tava o Tony, o Ronaldo e o Junior, o Rui já tinha desencarnado. O Tony não entra no cortejo, ele ficava observando assim, de longe. O cortejo já era uma necessidade em curso, quando a gente pensa nas oficinas, a gente começa a criar uma série de elementos, ai a gente começa a analisar a questão do território, do espaço...começa a refletir como fazer, conversar sobre a prática, sobre a ampliação da ação, e esses questionamentos, vão se tornando desafios<sup>120</sup>.

A chegada de Walter tem a ver com um aumento da preocupação com os conteúdos, mas também com a forma que estes cortejos poderiam assumir na cidade. A partir do ano de 2000, o cortejo deixa a praça e vai para a rua. Esta decisão se deve, segundo seus organizadores, à proporção que o cortejo tomou, não cabendo mais dentro daquele espaço. Soma-se que, dentre outras coisas, segundo Walter, já havia uma queixa generalizada principalmente dos comerciantes da feirinha de artesanato quanto à confusão causada pelo grande aglomeração de pessoas que passaram a acompanhar os cortejos de domingo. Com isso, a rua passa a funcionar em um primeiro momento como descompressão da afluência de públicos que passaram a ir para a praça em razão dos cortejos e da apresentação da banda Arraial do Pavulagem, mas também, segundo os organizadores, como necessidade de se retomar a rua como espaço lúdico de atuação artística e cultural.

Na rua, o sentido do trajeto do cortejo é estabelecido seguindo o traçado que vai da Escadinha do Cais do Porto, seguindo pela Avenida Presidente Vargas e adentrando na Praça da República, quando então é finalizado. Observa-se que, mesmo saindo o cortejo da praça, não há a intenção de que esta deixe de ser a centralidade em termos de visibilidade já que é o local onde acontece a culminância do cortejo, o que sugere também a estratégia de manutenção de um referencial espacial para as ações do grupo.

A escolha e definição para este novo trajeto do cortejo, agora já nomeado de Arrastão do Pavulagem, parte de uma necessidade prática de se ter mais espaço para a participação pública, mas também da própria condição simbólica que o trajeto promove,

---

<sup>120</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

seja em razão do uso de uma das principais avenidas do centro histórico da cidade, seja pela junção dos elementos da paisagem ribeirinha que tem seu meio de existência realizada sobre as águas do rio Pará, ou seja pela inserção dos elementos constitutivos de outras manifestações culturais do interior do estado como os das festas de santo através das “levantações” de mastros, a chegada do boi-bumbá pelas águas dos rios, e pela inserção de novos discursos relacionado à problemática do meio ambiente, definindo novas orientações para o movimento quanto à formação de uma reponsabilidade ético-cultural em torno do uso da cidade, dos recursos naturais da região e de suas manifestações culturais.

No início, o que que nós procurávamos fazer?, arrastar as pessoas, saia do teatro, pra ir, levar... as pessoas já iam quase sem querer, pela onda, então o sentido de arrastar é esse, as pessoas quase que se sentiam obrigados a ir<sup>121</sup>.

Era uma coisa de arrastar as pessoas mesmo, acho até que é um nome meio negativo esse negócio do arrastão, vinculado as coisas que acontecem no Rio, coisa de assalto em praia, na rua, mas pra nós tem um outro sentido que é o de levar as pessoas<sup>122</sup>.

Eu acho que é uma onda do Ronaldo com o Vadinho que foi quem levou o Pavulagem pra fazer o arrastão lá em Salinas, pode ter sido uma jogada de marketing. Tem essas duas possibilidades, pode ser essa do Vadinho ou pode ter sido uma criação do Ronaldo com o Rui Baldez. Tem que checar isso ai... Tem o sentido de arrastar mesmo, olhar o norte mesmo, um eixo...<sup>123</sup>

Neste contexto, a transformação do cortejo em arrastão tem subjacente uma mudança de perspectiva relativa à inserção de valores que extrapolam o sentido imediato de arregimentação de públicos e se estabelece tecendo uma diversidade de elementos da paisagem cultural da região amazônica formando uma totalidade instituída pelos enunciados e representações elaboradas no tempo e no espaço do evento. Aos objetos-brinquedo como o boi-bumbá são somados outros como os cabeçudos do boi de São Caetano de Odivelas, o pássaro junino nos adornos e adereços de mão, os mastros de São João (de homens e de mulheres), os estandartes que abrem os arrastões em homenagens aos santos da quadra joanina, os pernas-de-pau das artes circenses, além dos chapéus de fita que se tornaram a marca do grupo e da ação cultural, bem como as indumentárias que

---

<sup>121</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

<sup>122</sup> Depoimento de Ronaldo Silva em entrevista realizada no dia 08/12/201.

<sup>123</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

também funcionam como marcadoras de identificação, desta forma, o movimento passa a ser estruturado seguindo um ordenamento espacial em formato de alas tendo à frente os estandartes com as imagens dos santos juninos conforme o quadro abaixo.

A partir de então, os Arrastões do Pavulagem passam a se estabelecer no contexto das práticas culturais realizadas na cidade com um formato que se enquadra nos parâmetros da mobilização pública, da formação de discursos, da representação sobre as manifestações culturais da região amazônica (com maior ênfase às do estado do Pará), e da informação que, por conta das oficinas, tomam uma função pedagógica de incremento sobre a produção dos arrastões.

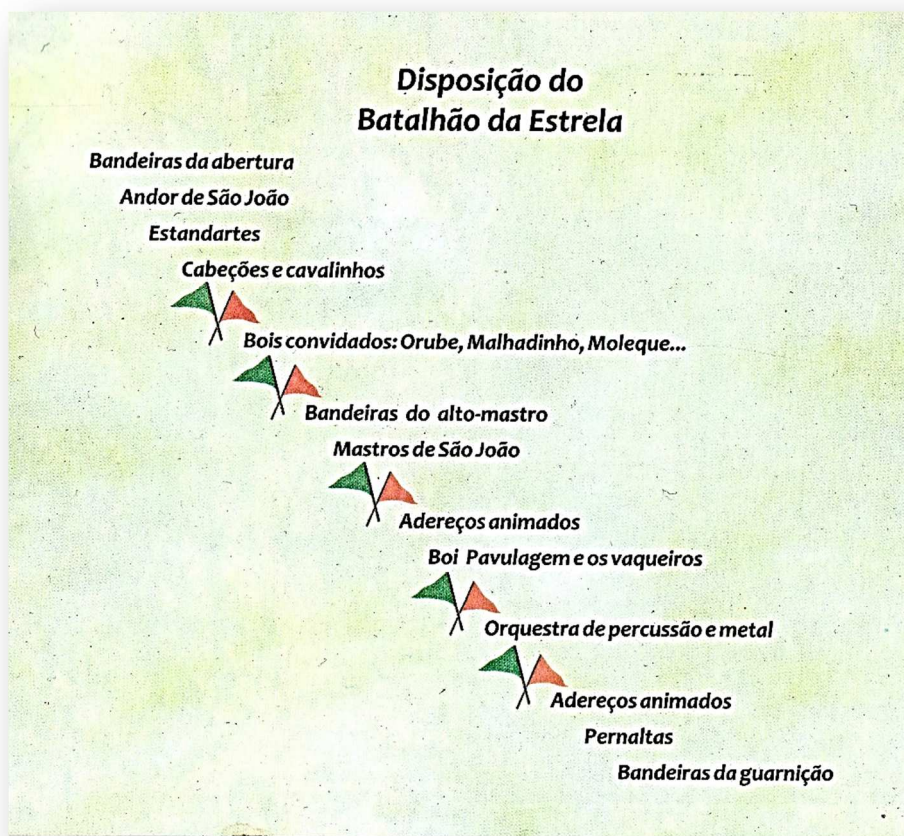


Figura 11: Organograma oficial do Arrastão do Pavulagem ainda com a presença dos mastros de São João no roteiro.

Fonte: cartilha Arrastão do Pavulagem: Cortejos de Cultura popular, s/d.

#### 4.1. DESCER DO PALCO E INVERTER A ORDEM: O PÚBLICO COMO ESPETÁCULO

Desde quando a Praça da República passa a ser o espaço de centralização das ações do então grupo musical Boi Pavulagem do Teu Coração e depois Banda Arraial do Pavulagem, as estratégias de uso deste logradouro público se estabelecem a partir da delimitação de áreas dentro deste espaço para suas apresentações. De início, as apresentações eram feitas nas imediações do teatro Waldemar Henrique (centro da praça) sem um suporte de equipamento sonoro ou mesmo um palco para sua realização, a qual normalmente, acontecia nas calçadas que cercam o teatro ou em baixo das grandes mangueiras que ficam na sua lateral esquerda. Logo em seguida, algumas apresentações começam a ser realizadas na sua parte interna, porém com seu fechamento para reforma, estas voltam novamente para a praça.

Na década de 1990, passa a ser realizado nesta praça um projeto da Fundação Carlos Gomes sob organização e coordenação da professora de música desta Instituição, Glória Caputo. Com objetivo de levar música à praça. Este projeto se estabelece durante a maior parte do ano com apresentações de música erudita e popular com a participação de diversos grupos musicais da cidade. Neste contexto, tendo a necessidade de se apresentar com um suporte (equipamento e agenciamento do espaço) mais adequado e fixar o mês de junho para sua realização, em conversa realizada entre os membros da banda Arraial do Pavulagem e a referida professora, surgiu por parte dos primeiros a proposta de que a banda se apresentasse gratuitamente durante a quadra junina no anfiteatro da praça em associação ao referido projeto diante a possibilidade de inserção de uma linguagem musical que tivesse a ver com as formas de expressões culturais do período. A aceitação da proposta ensejou a demarcação de um espaço da praça que formaria uma das primeiras marcas para a história do grupo: o uso do anfiteatro para as apresentações nos domingos do mês de junho pela banda Arraial do Pavulagem, o que acabou por reacender aquele formato experimental de se apresentar em meio ao público iniciado alguns anos antes e, também, por estabelecer uma outra mobilidade artística para além das apresentações formatadas para os palcos tradicionais, na medida em que esta proximidade, aliada a não demarcação de limites entre o público e o espetáculo – pela própria condição espacial do anfiteatro possibilitava – a disposição da plateia era organizada de maneira a circundar a banda. A transformação do anfiteatro da Praça da

República em espaço de apresentação musical, trouxe para o grupo uma grande possibilidade de se colocar em teste as experimentações que estavam sendo produzidas no seus arranjos musicais e visuais naquele momento.

(...) Nós tocávamos na praça e no teatro Waldemar Henrique e rolava o chapéu, nada formalizado, mas o teatro entrou em reforma e passou muito tempo fechado, então a gente não tinha como se apresentar, aí coincidentemente, com esse fechamento do teatro, apareceu o projeto da professora Glória Caputo: “Música na Praça”, alguma coisa assim, era um projeto da Fundação Carlos Gomes, ela fazia aos domingos o ano inteiro, aí nós convencemos ela a que fizessemos os quatro domingos de junho no projeto dela, que acontecia no anfiteatro. Nós negociamos com ela que no mês de junho fosse só a gente, ela entendeu o motivo e a gente já estava meio conhecido na época<sup>124</sup>.

O anfiteatro permite que o palco seja cercado pela plateia, suas formas físicas projetadas sob uma arquitetura em alusão ao teatro grego, com pilares laterais e escadaria frontal dão um caráter de excepcionalismo (pela paisagem edificada no contexto de sua representação temporal) do que está edificado nos arredores da praça, pela cidade. Sua moldura estabelece a possibilidade de se adentrar no movimento no qual os elementos edificados supõem emblemas de acumulação histórica de significação estética em diálogo com a cultura elaborada no cotidiano de reprodução das relações sociais no local. Este espaço tem sido, desde sua fundação, um local de representações e encenações das formas de expressões da cultura local, seja pelo teatro, pela capoeira, pela música e pela dança e pela apresentação de grupos circenses. Constitui assim, um elemento a mais de reprodução da arte que, junto com o Teatro da Paz, o Teatro Waldemar Henrique, o prédio anexo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, constituem ambientes onde manifestações culturais de diferentes segmentos se apresentam, sendo que, o anfiteatro é o único totalmente aberto, sem portas nem janelas, seu espaço pode ser acionado em qualquer tempo de forma oficial (com o consentimento via alvarás da autoridade municipais) ou não oficial através de seu uso de forma desprogramada por grupos de artistas e usuários da praça. Desta forma, as apresentações musicais que passam a acontecer neste espaço durante os domingos de junho pela banda Arraial do Pavulagem sugerem uma intervenção que desorienta o costume e o hábito de seus uso cotidiano, no entanto, elabora-se uma outra temporalidade demarcada no mês de junho pela apresentação de um só grupo. Ao mesmo tempo em que a ação deste é incrementada pela referência e a potencialidade

---

<sup>124</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

pública do lugar, sua validade é questionada diante à sua privatização temporal do espaço público. O que se apresenta como um fator de disjunção entre uma positivação da ação cultural ocasionada pela proposta de retomada da festa pública no ambiente central da cidade e uma negatividade que condiciona o tempo e o espaço mesmo que caracterizados pela efemeridade de seu uso, tornando-se assim, uma informação a mais diante as recentes mobilizações culturais urbanas de tomada de espaços públicos que coloca em discussão sua fundamentação estabelecida pelo seu caráter público, privado ou público-privado, na medida em que, no caso das ações do grupo Pavulagem, estão liminarmente constituídos em uma tensão que, tempos depois, com a criação da ONG (Instituto Arraial do Pavulagem), se revelarão mais conflituosas devido à associação cada vez maior entre um discurso fundado no incremento de ações culturais com apelo às manifestações da cultura popular e da defesa do meio ambiente e a própria crítica às políticas públicas de fomento cultural, e o acionamento dos mecanismos de reprodução de novos discursos para captação de recursos e uso de marcas de empresas nem sempre tão atentas com estas preocupações e a própria intervenção de outros espaços públicos onde, observa-se, uma desarticulação entre discurso e prática, o que confere ao movimento cultural uma dinâmica de mobilização de ações públicas de cultura realizadas sobre as recentes formas de incremento burocrático sobre a sua própria condição de existência e manutenção, como veremos mais adiante.



Figura 12: Imagem da banda Arraial do Pavulagem se apresentando no anfiteatro da Praça da República em 2001.

Fonte: O Liberal. Caderno Variedades, junho de 2001.

Contudo, em meados da década de 1990, este projeto passou a ser alvo de ações das prefeituras de Belém, na época administrada por Hélio Mota Gueiros, sob a alegação de que o movimento de pessoas durante as apresentações artísticas danificavam a grama da Praça da República e assim, baixou-se uma ordem de não uso deste espaço para que a referida grama pudesse se regenerar, o que, obviamente, causou revolta entre o público que frequentava este espaço aos domingos, bem como na promotora do projeto e representante da Fundação Carlos Gomes, Professora Glória Caputo, além dos artistas que ali se apresentavam, como a banda Arraial do Pavulagem. A repercussão e contestação desta ação gerou grande desconforto para os gestores públicos que estavam à frente dos principais órgãos que “cuidavam” da praça, por parte do referido público e de políticos que chegaram a se manifestar na câmara municipal além da imprensa que, nos dias que se seguiram à proibição, passou a lançar notas diárias de repúdio à situação. Ao que tudo indica a pressão funcionou, já que, logo em seguida houve um recuo quanto à ordem tomada.



Fiscal da Secretaria de Economia adverte os vendedores de cerveja e comida: fim do comércio na Praça da República

## Prefeitura proíbe show na Praça da República

O domingo de lazer na Praça da República foi tenso. O show promovido pela Fundação Carlos Gomes há oito anos foi proibido e os marqueteiros impedidos de vender cerveja.

Eles foram avisados de que, sem licença, não poderão trabalhar na praça no domingo que vem. As medidas da Prefeitura surpreenderam.

Técnicos das secretarias municipais de Economia (Secon) e Saúde e Meio Ambiente (Sesma), da Funverde e da Fumbel, acompanhados de guardas municipais, proibiram a montagem do palco da Fundação Carlos Gomes, argumentando a necessidade de recuperar e preservar a grama da praça.

A proibição revoltou milhares de pessoas que esperavam o show. Os funcionários da Fundação Carlos Gomes e os músicos do Boi Arraial do Pavulagem ficaram irritados com a Prefeitura.

"Se era proibido montar o palco, eles poderiam pelo menos ter nos avisado", reclamava o agente administrativo Roberto Xerfan, responsável pela montagem do palco.

Outro funcionário lembrava que a Fundação Carlos Gomes tem autorização da Prefeitura para as apresentações durante o ano. "Deve ser para não concorrer com o Rastapé na praça Brasil", ironizou o músico Júnior.

Solidário ao Arraial do Pavulagem, o compositor Nilson Chaves também reclamou: "Acho estranho que as apresentações sejam proibidas na praça da República, enquanto há eventos na praça Amazonas e na praça Brasil, onde a própria Prefeitura



Therezinha Gueiros: "nada na Praça da República", segundo Villas-Boas

promove o Rastapé-Belém".

O diretor de praças e parques da Funverde, Luiz Eduardo Villas-Boas, explicou que cumpria ordens da professora Therezinha Gueiros, primeira-dama do município, secretária de Educação e presidente da Funverde.

"Ela não quer nada aqui na praça", decretava Villas-Boas, ao explicar que o objetivo da medida era impedir a ocupação irregular e proteger o trabalho de replantio da grama. Artistas e público observavam que no local onde estava o palco não havia grama.

**Ambulantes** - Os ambulantes também ficaram revoltados com a proibição de venda de bebida alcoólica. Os

que não têm licença da Secon foram notificados para não retornar à praça no domingo que vem. "Estamos cumprindo o Código de Posturas e o decreto 26.578", justificava o chefe da Divisão de Operações da Secon, Luiz Miranda.

A Secon garante que 200 vendedores da praça estão irregulares a cada domingo esse número aumenta. Eles vendem comida, bebidas, confecções e até móveis. Luiz Miranda disse que apenas os artesãos têm autorização para trabalhar na praça, além dos pipoqueiros e vendedores de comida com equipamentos padronizados.



## Vereador critica proibição de arraial

A decisão da Prefeitura Municipal de Belém de proibir a apresentação do boi Arraial do Pavulagem na praça da República, domingo passado, 18, provocou polêmica na Câmara Municipal. O assunto foi levantado, na sessão de ontem, pelo vereador Raul Meirelles, líder do PT, que apresentou um requerimento de protesto contra a decisão. O vereador requereu ainda que a CMB se solidarize com os músicos que foram impedidos de se apresentar na praça.

Para Meirelles, a decisão da PMB mostra mais uma vez "o desrespeito com os músicos e o descaso com a cultura popular" por parte da administração municipal. Lembrou que os shows promovidos aos domingos na praça,

pela Fundação Carlos Gomes, representam "o único projeto que verdadeiramente tem incentivado a divulgação da música paraense e possibilitado o acesso das pessoas carentes a espetáculos dessa envergadura, que, via de regra, são apresentados nos palcos dos teatros onde essa camada da população não tem poder aquisitivo para assisti-los".

A justificativa da Prefeitura, de que a medida visava a manutenção da grama na praça, não convenceu a bancada petista. "Quando realizaram o Carnabelém não houve essa preocupação", ironizou o vice-líder, Mário Cardoso. O vereador Arnaldo Jordy, líder do PPS, observou que o grupo impedido de se apresentar é de nível inter-

nacional e que a apresentação na praça não traz ônus à Prefeitura: "É a Fundação Carlos Gomes quem entra com a infra-estrutura. A Prefeitura, neste caso, só faz atrapalhar".

Para o vereador Paulo Roberto (PTB), presidente da Câmara, os termos do requerimento de Raul Meirelles foram pesados. Mesmo ressaltando que a preocupação do vereador petista tinha fundamento e merecia ser checada junto à Prefeitura, Paulo Roberto disse que não o acompanharia nos termos em que foi elaborado. "Muitas vezes o prefeito até desconhece medidas como esta. Temos que verificar a situação primeiro", contornou o presidente. O requerimento continua a ser discutido na sessão de hoje.

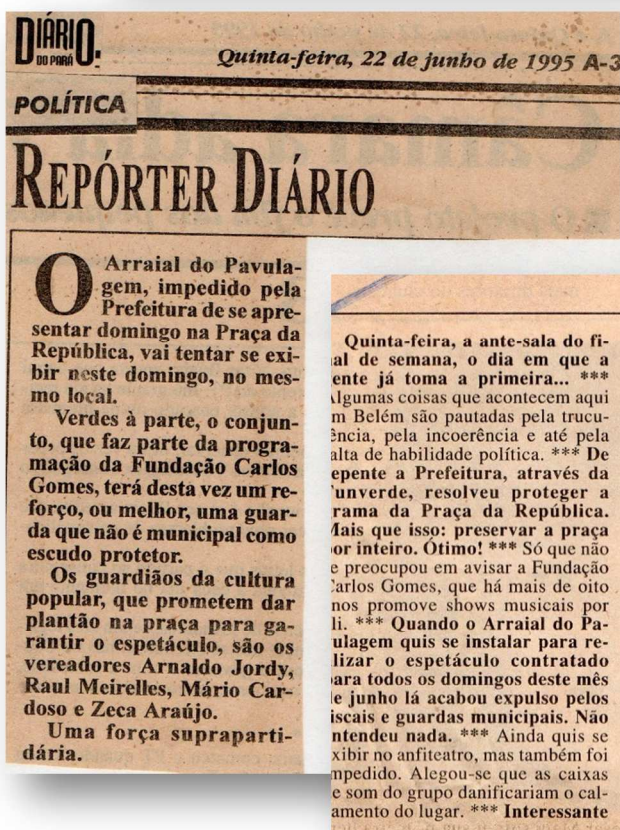


Figura 13: Jornais da época que denunciaram a ação da prefeitura municipal quanto à proibição da música na Praça da República.



Shows voltaram à praça - hoje é dia de programação junina da Fundação Carlos Gomes. Mas a Funverde quer evitar prejuízos à grama

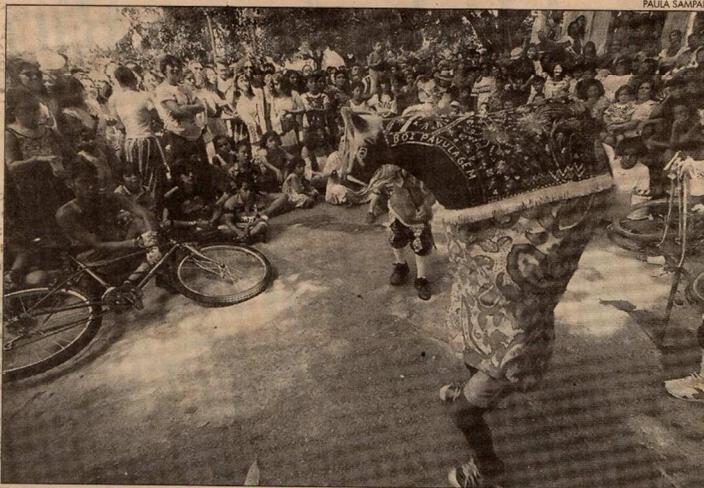
## Shows voltam à Praça da República

BELÉM, SEGUNDA-FEIRA, 26 DE JUNHO DE 1995

O LIBERAL - 3

GERAI

PAULA SAMPAIO



Proibido no domingo passado, o Pavulagem fez bonito ontem no anfiteatro com o aval da Prefeitura

## Prefeitura liberou Pavulagem na praça

Mais de mil pessoas participaram, na manhã de ontem, do show promovido pela Fundação Carlos Gomes no anfiteatro da Praça da República. O show da FCG foi proibido no domingo passado por fiscais da Funverde, órgão da Prefeitura de Belém encarregado da recuperação e fiscalização das praças.

O motivo alegado pelos fiscais para impedir a realização do show "a reordenação da praça e o replantio de grama" - foi parcialmente contestado pela diretora da Funverde, Regina Maneschi. Segundo Glória Caputo, diretora da Fundação Carlos Gomes, Regina Maneschi desculpou-se afirmando que a proibição imposta pela Funverde atingiria apenas os vendedores clandestinos de bebidas alcoólicas e não o show da Fundação Carlos Gomes.

Para Glória Caputo, a diretora da Funverde confirmou a reordenação da praça e o replantio de grama, mas argumentou que teria havido "excesso de zelo" dos fiscais, que tomaram a ordem ao pé da letra, impedindo a realização do show que anima o domingo de numerosas famílias, sobretudo as de renda mais baixa.



Glória: Prefeitura não colaborou

Tracy é diarista e ganha uma média de R\$ 100,00 por semana, fazendo serviços domésticos a domicílio. O lazer de seus filhos são as atrações que a Praça da República oferece e, principalmente, o show promovido pela Fundação Carlos Gomes, onde se apresenta o boi Arraial do Pavulagem e o Grupo Timbre, que acompanha o boi. No domingo em que o show foi proi-

za há nove anos todos os domingos na Praça da República.

Este ano, a Prefeitura não colaborou e o show está sendo mantido com recursos próprios da Fundação. Os músicos concordaram em tocar gratuitamente, mas a Fundação está pagando R\$ 400,00 pelo som a cada domingo.

**Ambulantes** - A proibição de trabalhar na Praça da República foi mantida para os vendedores ambulantes de bebidas. Moisés Cardoso Rodrigues estava com uma perua Komby cheia de grades de cerveja e refrigerante, mas teve que voltar para casa sem vender nada. Ele disse que estava havendo uma guerra contra os vendedores e contestou a proibição da Prefeitura, alegando que o ganho com a venda é revertido para os estudantes de Engenharia da UFPA que pretendem participar de um congresso em Blumenau. O filho dele, Mosenilson Rodrigues, afirmou que é estudante de Engenharia e que ele e seus colegas estão vendendo muitas coisas para garantir as passagens para Blumenau.

Os fiscais da Funverde afirmaram que a proibição da venda de be-

Passada a tempestade, o sol da música folclórica volta a brilhar sobre a grama da Praça da República. Domingo passado, a presidente da Funverde, Terezinha Gueiros, proibiu a realização de shows na praça, para evitar danos à grama, que está sendo replantada pela Prefeitura de Belém. De fato, a Praça da República já respirava ares de Ver-o-Peso. Vendedores de todo tipo de iguarias, salgadinhos, doces e pratos regionais típicos da época transformaram o lugar numa feira de comidas ao ar livre, sem a mínima infra-estrutura, expondo louças e utensílios sujos, atraindo moscas.

O show folclórico que a Fundação Carlos Gomes ofereceria ao público domingo passado será apresentado hoje. Mas a Funverde exigiu que a Fundação tomasse precauções para não prejudicar o logradouro - o palco não pôde ser armado em cima da grama, e os espetáculos devem ser, prioritariamente, realizados nos locais próprios para essas atividades: o anfiteatro, que é suficiente para comportar shows médios, e os coretos espalhados pelo local.

O coreto central foi todo paramentado com motivos juninos, como balões, figuras de bois-bumbás, fitas, chapéus de palha e outros adereços da época, para receber o espetáculo que a Fundação Carlos Gomes vem oferecendo todos os domingos. Afinal, a Praça da República há muito se transformou num local de lazer su-

ra ao domingo, seus artigos regionais e espetáculo deve continuar. O prejuízo do domingo que vem vai ficar na lembrança, mas deveria servir, também, de lição para aumentar o respeito pela Praça, patrimônio do povo de Belém. Muitos destes artesãos e ambulantes concordaram com a medida tomada pela Funverde, mas fazem questão de ressaltar que não querem ver o verde da Praça destruído.

A praça da República - diz Lauro Siqueira, coordenador da comissão de ética do Sindicato dos Artesãos da Praça da República, possui bastante espaço para que o espetáculo se realize sem necessidade de prejudicar a grama que hoje sofre replantio. "Não é justo que esse esforço da Prefeitura Municipal de Belém em benefício do verde seja prejudicado".

Carlos Leiva, vendedor de bijousterias na feira de artesanato, também se preocupa com a manutenção da Praça, e critica a venda desenfreada de bebida alcoólica no local, aumentando o número de bêbados e as confusões. Além disso, os artesãos chamam a atenção para a destruição provocada pelos vendedores de churrasquinhos, que acendem seus fogões e queimam a grama.

**Soluções?** - Mas como evitar o interesse dos trabalhadores do mercado informal por um local que atrai tanta gente aos domingos? Além dos artesãos e vendedores de comidas, a Praça da República já abriga, há alguns

Os argumentos discursivos que centralizam as informações do grupo sugerem o tipo de percepção sobre o espaço urbano acionados pela própria condição de elaboração da ação cultural. Neste caso, a ideia de que por ser um grupo voltado não apenas para a experimentação musical, mas também para a divulgação e fomento dos ritmos oriundos das manifestações culturais tradicionais, informa sobre o processo de legitimação da ação que possibilita um acionamento sobre determinados espaços públicos, já que, subentende-se que há uma correlação entre a atividade musical performativa e o processo de educação cultural e, desta forma, a prática é viabilizada a partir de um entendimento de que há um acordo tácito estabelecido socialmente a partir da necessidade de se criar ou recriar uma notoriedade para as tradições culturais já que formadoras e mantenedoras de identidade. Neste aspecto, diferentemente dos grupos musicais voltados para uma prática eminentemente de mercado, os grupos que possuem no seu *casting* elementos de voltados para um processo de “valorização”, de divulgação ou de fomento das manifestações culturais tradicionais, teriam uma condição outra de acionar espaços públicos agenciados pela expectativa da informação e do conhecimento. O que de certa forma sugere a possibilidade de inserção destes grupos no contexto de representações culturais que são legitimadas por uma ordem moral.

Este procedimento tem a ver com a maneira pela qual os temas relacionados à tradição e ao folclore foram sendo trabalhados e absorvidos nos diferentes meios de divulgação e formação do conhecimento sobre as práticas das culturas locais nos diferentes países. No caso do Brasil, conforme nos explica Travassos (2002; 2004), as relações que se cristalizam com as manifestações culturais foram construídas no bojo de necessidades que vão desde a busca de conhecimento sobre as raízes brasileiras com os modernistas, passando pelas diferentes maneiras pelas quais as informações da cultura popular foram trabalhadas pelos grupos intelectuais e artísticos do CPC (Centro de Cultura Popular) e, neste mesmo momento pelo movimento engajado de artistas ligados à chamada Música Popular Brasileira, mas também pelo Estado brasileiro que se encarrega de criar o artifício pedagógico em torno do conhecimento sobre a cultura popular e o folclore como pressuposto de consolidação da ideia de nação para o desenvolvimento de uma educação formal baseadas em preceitos morais da formação da identidade brasileira, o que, como sabido, acabou por se tornar não apenas uma maneira

de manipulação da produção do conhecimento no sistema educacional brasileiro, mas também, uma condição da própria existência e manutenção do *status quo*.

Ainda baseado nos estudos de Elizabeth Travassos, observa-se que após o processo de redemocratização do país, cultura popular e folclore se tornaram termos conceituais completamente dissociados e, a partir de então, outras definições surgem pela redescoberta da diversidade cultural brasileira e assim, no final do século XX a tarefa de definir as novas modalidades e arranjos culturais e torna cada vez mais difícil distinguem-se agora não mais pela imposição de rótulos, mas principalmente pelo sentido da auto atribuição, a maneira pela qual os grupos sociais se definem e atribuem valores na diversidade dos contextos culturais.

No entanto, ressalta-se que o aspecto estrutural das informações sobre o que se entendia por cultura popular e o folclore permanecem como emblemas de um passado nostálgico ou mesmo como reativação de discursos sobre o risco da perda de identidade, que estaria sendo ocasionada, dentre outros fatores, pelo processo de globalização. Isto interfere diretamente na revitalização de grupos orientados sob este discurso e que performatizam suas apresentações de música e dança quase sempre com um locutor que, de forma professoral, “explica” o ritmo e a dança que serão executadas, o caso dos grupos parafolclóricos é emblemático neste sentido, mas não somente eles. Há uma crescente mobilização em torno das chamadas referências culturais (normalmente de cunho regionalista) que, no caso da Amazônia, também se apresenta nas composições de artistas locais que ufanisticamente, retomam suas carreiras cantando as peculiaridades de cada lugar.

No conjunto da formação dos grupos artístico-culturais produzidos sobre novas e antigas formas de expressões tradicionais, formam-se os enunciados que estão representados no período atual pela dinâmica do processo de transformações da compreensão e da atribuição de valores sobre processos identitários que constantemente entram em choque devido à dinâmica das transformações socioculturais, mas também, pela inflação da ideia de que a cultura tradicional está se perdendo diante às interferências do mundo capitalista globalizado produtor das pasteurizações de culturas localmente estabelecidas, através, principalmente de um processo de dinamização da informação de massa pelos meios midiáticos. Diante estes percalços, importa saber como efetivamente a cultura urbana – expressa nas motivações artísticas – estão estabelecendo seus arranjos

de (re)existência e permanência no contexto das grandes transformações por que passam as sociedades. Neste sentido, o Pavulagem enquanto movimento contemporâneo pode dar subsídios para o incremento desta discussão.

O uso do espaço da Praça da República no centro da cidade, por si só já insere possibilidade de notoriedade para os grupos que ali se apresentam, principalmente aos domingos quando há um grande trânsito de pessoas por entre a feirinha de artesanato e dos produtos *made in* Paraguai, das diversas apresentações de grupos de artistas, de capoeira e de teatro, bem como dos habitués do Bar do Parque e demais bares e restaurantes das proximidades da praça. No entanto, a arregimentação de públicos não se dá da mesma maneira para todos os grupos, já que, obviamente cada um possui um atrativo que dá conveniência para a formação de tipos específicos de plateias. Neste sentido, em geral, os grupos musicais seguem o formato tradicional de apresentações onde prevalece a disposição do público de frente para o artista separados por um palco, ou no caso do anfiteatro pela disposição de sua escadaria, mas também pela lógica organizacional que tradicionalmente distingue artista e plateia. A medida em que, o grupo musical Pavulagem passa a fazer uso do anfiteatro no final da década de 1990 para suas apresentações durante os domingos do mês de junho somado o reforço do cortejo como elemento de motivação pública, acaba por criar uma possibilidade de inversão da ordem palco-plateia.

O surgimento dos pequenos cortejos na Praça da República na segunda metade da década de 1980, havia sido uma experiência que, de certa forma, possibilitou um arranjo de mobilização de públicos em formato participativo, que após este período, ficou por um curto espaço de tempo em segundo plano, devido ao enviesamento do grupo no reforço da banda musical, o que acabou por, de certa forma, consolidar o grupo no contexto dos que se tornaram notórios diante as novidades que traziam, não só musicalmente, mas também visualmente (em um primeiro momento com o uso dos chapéus de fita e depois pelo incremento da indumentária e dos instrumentos de percussão). Assim, na década de 1990, o grupo passa a ter destaque por entre os artistas já consolidados em Belém. Ressalta-se que, o surgimento de uma banda no formato ao qual o Pavulagem se apresentava possuía características até então não comuns por entre as demais da cidade (ritmo, música e indumentárias), desta forma, o incremento artístico do grupo está diretamente associado à performance de suas apresentações que demarca uma visibilidade

e orienta o estabelecimento de uma identidade para o grupo prevalecendo até os dias atuais, ou seja, não se consolidou na cena cultural urbana em Belém um movimento de grupos musicais que propiciasse a formação de um modelo ou mesmo de um circuito de bandas com características similares, tal qual é comum nos estilos da música de massa (axé, sertanejo, pagode), exceto, quando, de forma efêmera e muito em função em um primeiro momento do surgimento de um festival promovido pela secretaria de cultura do estado na década de 1990 intitulado Paixão do Boi, ou mais tarde quando da influência do festival de boi-bumbá de Parintins, é que surgem alguns grupos de caráter similar (pelo menos no discurso) mas que findam junto com a derrocada destes festivais.

Neste contexto, o processo de visibilidade do grupo é potencializado pelo arranjo instituído a partir de uma mudança de perspectiva quanto ao tratamento e ao distanciamento em relação ao público-plateia quando o grupo volta-se definitivamente para a produção e promoção dos cortejos juninos, em um primeiro momento restrito ao espaço da Praça da República, e logo depois para a Avenida Presidente Vargas.

#### 4.2. AS OFICINAS COMO PROCESSO CRIATIVO E PARTICIPATIVO

A mobilização pública para o Arrastão do Pavulagem foi sendo estabelecida, em um primeiro momento pela constituição do cortejo na Praça da República que depois, já como arrastão na rua, adquire maior notoriedade nos meios midiáticos tradicionais. Em um segundo momento, pelo processo de surgimento de um tipo de afeto com a ação cultural mobilizadora de uma espécie de fidelização de participantes e assim, colabora com a divulgação e passa a influenciar a chegada de outras pessoas, não sem que haja, como todo processo de formação social, desencontros, desavenças e discordâncias com as perspectivas que o arrastão vai assumindo, ocasionando, por vezes, necessidades de mudanças e transformações elaborados como estratégias de aprimoramento da ação pensadas e estruturadas pelos coordenadores (o que difere de uma manifestação cultural consolidada nos parâmetros de organização que não permite grandes mudanças), mas que, no entanto, como observa-se, não ensejou ao longo da existência do arrastão uma mobilização de seus participantes, contrários a algumas das mudanças, um movimento significativo que influenciasse em uma retomada de decisões como será visto mais adiante.

Os discursos e os enunciados produzidos pelos agentes promotores e pelas imagens dos materiais e os sons do cortejo mobilizam a ação ao colaborar no desenvolvimento das intenções que se quer acionar no conjunto da diversidade da informação que o arrastão produz em relação à mobilização pública. Assim, tem-se um ordenamento discursivo elaborado a partir *do* arrastão e outro *para* o arrastão. O primeiro traduzido pela produção em volta dos objetos cênicos manipulados e/ou usados; das imagens que funcionam como emblemas de identificação como os das estampas das camisas; os enunciados dos subgrupos formados nos processos de interação social que começam com as oficinas de canto, dança e percussão; as sonoridades dos instrumentos e dos cantos, enfim, a variedade sociocultural que se estabelece nos critérios de afinidades e demarcação de identidades. O segundo traduzido pelo discurso da totalidade, aquele que diz o que é, e o que não é, o enunciado totalizador que, emanado polifonicamente produz a possibilidade do sentido que elabora o arrastão tendo como premissa a ideia de centralidade formada sobre o conjunto ordenado das intenções produzidas ou o que se quer informar. Estes dois parâmetros discursivos, nos seus embates e dissidências formam um movimento dinâmico de mutuas influências que acabam por satisfazer a produção de uma diversidade na totalidade (o arrastão) e vice-versa compreendidas nos símbolos, significados e representações produzidas ao longo do processo de construção da brincadeira.

A representação sobre as manifestações culturais da região amazônica forma, junto com os discursos e a mobilização pública, uma maneira de se atingir o fundamento de realização da ação cultural a partir da emersão de temas caros ao processo de formação e consolidação de estratégias identitárias, na medida em que o acionamento do afeto também se dá pela possibilidade de associação com valores éticos e morais que ajudam a consolidar o discurso da valoração e do pertencimento a um grupo social, que, neste caso, colabora na elaboração de ideias sobre identidade e assim, mobiliza a criação de significados e referências a partir da vivência no cotidiano da ação cultural.

O Instituto Arraial do Pavulagem é uma organização autônoma da sociedade civil, sem fins lucrativos, criada em 2003. Ao longo de sua existência, o Instituto tem desenvolvido ações de educação cultural na Amazônia que contribuem para transmitir e fortalecer o saber oral tradicional, com uma leitura contemporânea através de linguagens como a dança, a música e a visualidade cênica<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Extraído de pavulagem.org acessado em 12 de dezembro de 2015.

É uma entidade que busca fomentar ações pedagógicas de auto-análise/gestão acerca dos hábitos culturais e o cuidado das pessoas com o meio em que vivem, possibilitando a reflexão de temas sobre a degradação ambiental, tais como: caça predatória, poluição, biopirataria de espécies da flora e da fauna, desmatamento, alterações climáticas, etc. além da mercantilização cultural, que ameaça e suprime as manifestações tradicionais autóctones<sup>126</sup>.

Pode-se assim, observar nestas passagens a mobilização de um ideário motivacional de “recriação” conforme nos alerta Raposo (2013) no momento em que estaríamos diante de que existe:

“Um mecanismo performativo de clara reiteração e regularidade no mundo actual: a recriação (*re-enctment*). De certa forma, estamos talvez a viver um período onde os impulsos anunciados na pós-modernidade – hibridização, fragmentação, deslizamento, liquidez, deslocalização, etc. – se efetivam numa espécie de revisitação do passado em que moderno/tradicional não se colocam mais opositivamente (como a modernidade havia prescrito) e onde a própria modernidade se celebra, revisita, re-performa, em criações que amplificam a noção de passado e a aproximam do presente (RAPOSO, 2013, p. 16).

Esta condição nos permite então acessar um dos aspectos de dotação da energia motriz que aciona o mecanismo de funcionamento de uma regulação estabilizada nos enunciados e nos discursos que, de uma maneira ou de outra, produzem a ação e, desta forma se estabelece uma performatividade no ato de explicação, ou o “mostrar fazendo” como nos fala Schechner (2006) na mediação gerada pelos modos de fazer a palavra suscitar a motivação ideológica, porém, não como um pastiche, mas como uma invenção que possui sua estrutura informacional fundada nos parâmetros de visões de mundo do grupo organizador, bem como, na elaboração dos objetos materiais que são pensados também como mediadores (e não como suporte) da ação.

As informações produzidas e orientadas pelas oficinas criam um momento de integração entre a prática (conhecimento – aprendizado) e a função simbólica de sua realização promovido pelo discurso projetado nas manifestações culturais tradicionais e por uma fundamentação teórico-pedagógica dos instrutores das oficinas. O arranjo motivacional é outro elemento que estrutura a ação, que neste caso, pode ser percebido por entre as falas dos oficinairos, mas principalmente pela possibilidade de constituição

---

<sup>126</sup> Extraído do portfólio Arraial do Pavulagem: desenvolvimento de educação cultural na Amazônia brasileira, s/d.



de um afeto diante a aproximação com os sabres diluídos entre as oficinas e a participação efetiva e não apenas contemplativa no movimento cultural.

Esta condição, permite que as informações produzidas nas oficinas ultrapassem a lógica do ensino-aprendizado convencional e se estabeleça como parâmetro de mobilidade e até certo ponto, de ativismo diante os riscos que os discursos de orientação promovem sobre a ideia de perda em relação às manifestações culturais. O perfil de orientação, desta forma, não está amarrado a um método consolidado pela literatura clássica da formação social a partir de meios pedagógicos, mas sim, sob a lógica de influências mútuas do processo informacional onde produz sentido e referência, ambos baseados na vivência (daqueles que apenas participam) e da experiência (daqueles que ao participarem, passa a fazer parte da ação). Desta forma, define-se um mecanismo de regulação e empoderamento que estabelecem, em conjunto, uma mobilidade social com um perfil voltado para o agir participando e não para ao agir assistindo, o que nos permite pensar em mais uma característica inerente às motivações contemporâneas da produção cultural em contexto urbano, neste caso fomentadas pelas ações culturais de rua promovidas pelo Instituto Arraial do Pavulagem.

Contudo, o que se estabelece como norma, não necessariamente deve ser encarado como o fundamento único da formação social, mas sim, o primeiro passo de observação, já que mais explícito. A partir das considerações de Turner (2013) sobre os escritos de Martin Buber em relação ao entendimento de que a “comunidade existe onde a comunidade acontece” (2013, p. 123), esclarece ele que:

Buber chama a atenção para a natureza espontânea, imediata, concreta da *communitas*, por oposição à natureza governada por normas, abstrata, institucionalizada da estrutura social. Contudo, a *communitas* só se torna evidente ou acessível, por assim dizer, por sua justaposição a aspectos da estrutura social ou pela hibridização com estes (TURNER, 2013, p. 123).

Esta condição permite se pensar na criação de uma ponte para as formações de papéis sociais que vão se desenvolvendo e sendo exercitados dentro das práticas e relacionamentos no grupo mas que também se irradia para fora dele, já que os participantes tem a clareza de que serão vistos como ou *enquanto* artistas. Desta forma,

há no contexto de elaboração da pessoa<sup>127</sup> um movimento, ou um passo-a-passo que se observado mais de perto indica posicionamento, mas também ausência dele, ou seja, entre a chegada, a interação, a tomada de posição na oficina e posteriormente no cortejo, assim como diante o grupo, há sempre um intervalo (ou uma suspensão) que indica uma liminaridade pela situação conflituosa diante as escolhas a serem tomadas. No entanto, depois de decidido o trajeto, passa-se a exercitar uma função dentro do domínio de enunciados de cada oficina, estabelecendo, assim, uma outra condição de pertencimento, ou de vivência que mobiliza a formação de uma nova liminaridade, já que agora insurgente de uma “moral aberta” que segundo Bergman (apud TURNER, 2013), tem a ver com um “*élan vital*” ou “força vital” comumente exercitadas por pessoas que buscam libertar-se “dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com outros homens, de fato ou na imaginação” (2013, p. 122).

Mas como isso, pode ser notado, percebido, compreendido? Levando-se em consideração que,

“Uma coisa é observar pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimento e as palavras significam *para elas* (TURNER, 2013, p. 24).

Nesta situação, mesmo que diante os aspectos visíveis se note uma mudança de postura (como pelo fato de ter chegado ao instrumento preferido) e/ou por vezes uma mudança de visual (tatuando a imagem do instrumento preferido no corpo), há inda uma ritualização que performaticamente é elaborada no cotidiano das oficinas e dos ensaios que só poderemos acessar suas informações começando por entender como estas oficinas de desenvolvem.

As oficinas preparatórias para os arrastões de junho são realizadas anualmente na sede do IAPAV durante os quinze primeiros dias do mês de maio, sendo que as inscrições de interessados começa a ser feita pelo menos um mês antes pela internet e na sede do instituto. Estas oficinas são divididas em pernas-de-pau, canto, dança e percussão.

---

<sup>127</sup> Neste caso me refiro a “pessoa” dentro do processo de elaboração do arrastão, ignorando momentaneamente a pessoa fora dele.

### 4.3. A OFICINA DE PERNA-DE-PAU

As oficinas de pernas-de-pau seguem um roteiro diferente, já que requerem um nível de especialização um pouco maior, principalmente no que concerne à questão física. Surgiu pela iniciativa de algumas pessoas que acompanhavam os arrastões e que, vez por outra, se integravam a algumas das oficinas. A partir de um determinado momento, um grupo de praticantes acabaram por convencer os organizadores do arrastão em que poderiam exercer não apenas um papel de destaque, mas também funcional quanto às orientações demarcatórias do espaço que compreende o final do arrastão durante o seu trajeto até a praça utilizando-se de bandeiras coloridas. Em geral as oficinas são realizadas na Praça dos Estivadores em frente à sede do IAPAV, como todas as outras, sempre no período noturno durante os dias de semana além das tardes de sábado e manhãs de domingo. Os exercícios são realizados de modo que o participante possa, em um primeiro momento ficar de pé sobre as pernas-de-pau e, em seguida comece a caminhar. Após este processo, testa-se a realização destes movimentos com as indumentárias utilizadas no dia do cortejo cuja característica maior são as calças longas que cobrem toda a extensão das pernas acopladas às dos seus manipuladores. Após esse processo, um ponto a mais merece destaque nos preparativos dos “pernas” como também são chamados, trata-se das maquilagens que são feitas em cada um antes da saída do cortejo, normalmente com cores fortes, além das perucas e narizes de palhaço usado por alguns dos brincantes. Desta forma, o arranjo dos coloridos e o visual dos pernas-de-pau contribuem para a formação do cenário móvel do arrastão além de mobilizar novos grupos de artistas que passam a contribuir com suas atividades lúdicas na rua.



Figura 14: imagens da oficina de pernas-de-pau na Praça dos Estivadores em frente à sede do IAPAV.  
Foto: Edgar M Chagas Jr (junho de 2014)



#### 4.4. A OFICINA DE CANTO

A oficina de canto tem por finalidade o aprendizado das letras das músicas que são executadas em coral durante os cortejos a partir dos temas geradores de cada ano. Normalmente, são confeccionadas pequenas cartilhas que dão o suporte material para o acompanhamento das letras. Em geral os eixos temáticos para a “Cantação de Rua” como é chamada esta oficina pelos seus organizadores, seguindo uma linha de reforço da ideia que está sendo explorada naquele ano, sendo que, em algumas destas cartilhas as letras já vem cifradas, o que permite que as pessoas que toquem algum instrumento melódico como o violão ou o teclado possam aprofundar seu interesse e conhecimento por este tipo de composição que tem por característica básica, a reprodução de letras em alusão universo da cultura popular elaboradas por compositores da região amazônica e produções próprias dos compositores do grupo.

Eu acredito que o que se faz no Arraial é uma música viva, (...) o objetivo maior é esse, que haja uma integração maior entre as pessoas, que vincule, e as pessoas se sentem assim (...) A lógica é que essa música, nesse novo momento, ela precisa atender isso daí (...) as letras são um subsídio fantástico pra fazer um monte de coisas<sup>128</sup>.

A partir deste contexto, pode-se atentar para o fato de que tais composições possuem uma funcionalidade justaposta entre a produção artística e a necessidade de que estas letras possam gerar algum tipo de sentido vinculado às intenções advindas dos conteúdos formadores do arrastão, neste caso, visa-se estabelecer uma condição de afinidades entre o grupo de participantes através do canto, a qual poderá subsidiar sua formação, em um primeiro momento enquanto coral, mas com a proposta de que também sirva de base para um tipo de gregarismo social tal qual aquele que Michel Maffesoli chamou atenção fundamentado na ideia de temporalidades efêmeras. Neste sentido, considera-se esta oficina um momento importante de chegada de novos participantes e uma maneira de criação do vínculo.

A necessidade cada vez maior de incremento do coral, já que foi identificado pelos organizadores do cortejo uma baixa mobilização no que concerne ao canto durante os dias de evento, acabou por gerar uma rearticulação desta oficina em relação ao seu tempo (horário) dentro do processo preparatório. Atualmente, os participantes de todas as demais oficinas são convidados a aprender as letras e seu canto. Esta situação só foi possível por conta da alocação desta para o horário que antecede as demais. Com isso, pôde-se aglomerar um número maior de pessoas que passaram a engrossar o coral e assim, fortalecer o canto e a interação do público com as composições e intenções a que estas letras são aludidas.

---

<sup>128</sup> Depoimento de Ronaldo Silva em entrevista realizada no dia 08/12/201.



Figura 15: imagens da oficina de canto na sede do IAPAV.  
Foto: Edgar M Chagas Jr

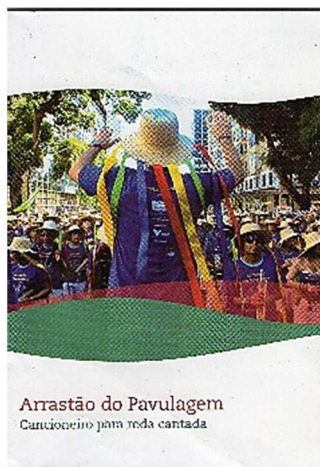
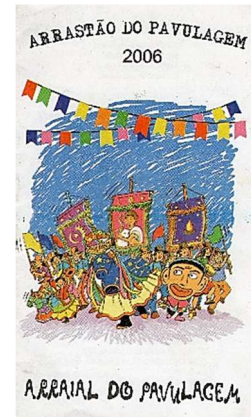


Figura 16: Imagens de capas de algumas das cartilhas utilizadas nas oficinas do Instituto Arraial do Pavulagem.  
 Fonte: Acervo do autor.

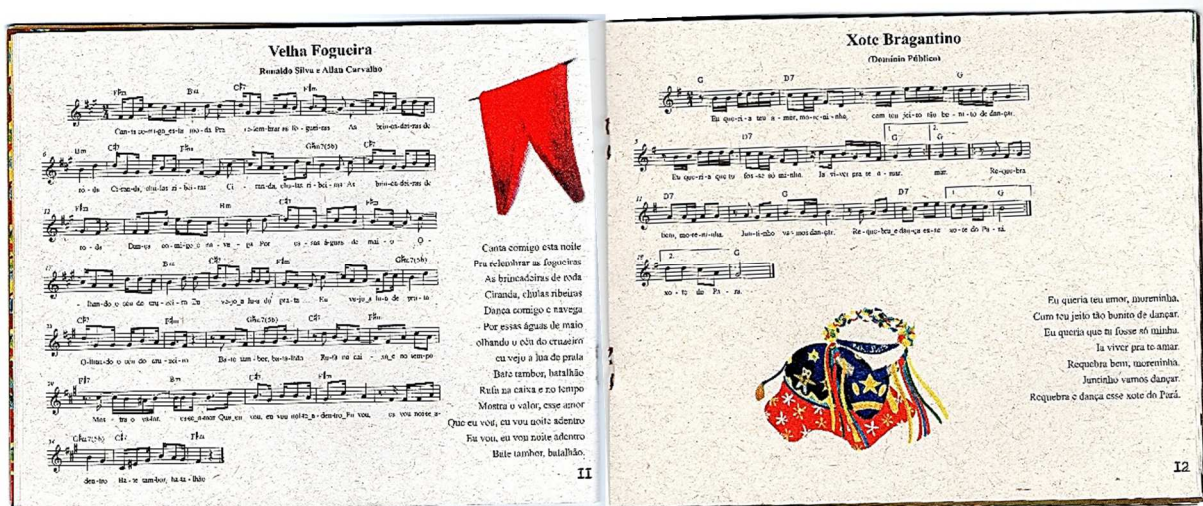


Figura 17: Imagem interna de cartilha com letras de músicas cifradas utilizadas nas oficinas de canto do Instituto Arraial do Pavulagem.  
 Fonte: Acervo do autor.

#### 4.5. A OFICINA DE DANÇA

A oficina de dança é realizada seguindo um repertório que vai sendo trabalhado através de trocas de informações com o oficinairo responsável o qual, normalmente, tem a tarefa de criar coreografias em associação com o conteúdo de passes de algumas manifestações culturais como os do boi-bumbá. Nesse sentido, segundo a orientação dos mantenedores do IAPAV o instrutor precisa necessariamente ter algum conhecimento sobre estas manifestações a fim de ter condições não apenas copiar seus passes de dança mas, sobretudo, a partir deles, formatar outros que possam ser adaptados ao arrastão.

Ao longo do processo de elaboração de conteúdos para a dança e que mais tarde viriam a fomentar o processo de criação de uma oficina específica, merece destaque a primazia do dançarino e coreógrafo Maxinildo Nascimento, o Max, como é mais conhecido e que, segundo ele, tem uma parte considerável de suas influências e de sua vivência artística dedicada ao Pavulagem. Sua importância se deve, em um primeiro momento pelo esforço em se adentrar no grupo, já que a dança junto com a banda era considerada na época por alguns dos organizadores algo não muito bem visto, pois segundo os mesmos, poderia “descaracterizar” a proposta. O trajeto de Max, neste sentido, é um bom indicativo da maneira pela qual sua dança acabou por se tornar um importante elemento de arregimentação de públicos pelo IAPAV, mas também da criação de contra censos sobre a sua forma de execução.

(...) eu dava as oficinas de dança pra aprender. Quando me mandavam pra Bragança eu ia uma semana antes pra fazer pesquisas e depois eu ia começar a perceber os outros ritmos, por exemplo, aqui a gente não tinha a mazurca e eu comecei a ver como colocar a mazurca dentro do contexto musical do Pavulagem, porque ela é dançada toda em círculo, aí eu mantive a mesma forma deixando os passos básicos, mas não deu pra manter o círculo. Até mesmo a inserção do boi, e eu tive que estudar os elementos dentro do boi-bumbá que diferenciava de Parintins que era febre na época: tinha o vaqueiro, os índios, os matutos, eu tinha que associar os elementos que estavam dentro do boi-bumbá, aí eu fui estudando um por um, esse estudo se deu 5 anos depois que eu já estava dentro da banda.

Aí foi quando chegou a Helia, e quando chegou a Vânia que trabalhava na Liberal e o Nazo me convidou pra ir lá no Malhadinho. Nós fomos ao Guamá, na casa do [mestre] Fabico, foi quando eu peguei grandes estratégias pra algumas músicas, por exemplo, o Balança de Ouro, a gente sabia que tinha um passe de cócoras que era o da tribo indígena né? aí eu disse: “eu vou meter esse movimento não sei aonde, então grandes movimento que eram do boi-bumbá tradicional, nesse tempo também chegamos até o [mestre] Setenta, e fui estudando os movimentos, aí eu comecei dominar a peça-chave do boi. Aí, a segunda peça-chave: o retumbão, dominei o retumbão. Aí a terceira peça eu não sabia dominar: o carimbó. Não sabia se fazia coreografado, porque nessa época tava a febre do carimbó, aí eu disse: “deixa o



carimbó do jeito como tá, deixa todo mundo dançar livre”. Aí o xote, todo mundo dança agarrado e começamos a colocar as peças no seu lugar.

Tinha uma história da meia-lua, que eu levei uns 10 anos pra aprender, que era o passe do índio do boi-bumbá. Em “Toada do igapó” eu coloquei a “chave” no final, que foi a brincadeira do tripa. Eu fui analisar os vários movimentos do baba e foi onde eu fui crescendo e amadurecendo o trabalho.

(...) eu tinha que colocar também aquele um pouco pro lado, pro outro, um ataque, esses ataques são em códigos: dois pro lado! dois pro outro! Boizinho! Ataque! Então são códigos de sinais, porque quem tá atrás já sabia o que eu queria, mas isso não vem do boi de Parintins, isso é uma sacada minha. O boi de Parintins entra em alguns passes, por exemplo, eu queria aproveitar a palma e ficou uma coisa meio aeróbica, depois eu modifiquei a palma...

Logo no início, eles não queriam essa forma, mas depois eu passei a enfiar goela abaixo deles, porque a multidão começou a reproduzir e creio eu que eles começaram a crescer o olho já que não precisavam contar com as grandes estruturas como os trios elétricos que os outros grupos de boi utilizavam, ou mesmo outros que reproduziam o formato do boi de Parintins<sup>129</sup>.

Nota-se nesta fala que os receios quanto ao formato coreográfico da dança denota uma polêmica que, como se observa, perdura até os dias de hoje por conta de críticas advinda de setores artísticos pautados sobre a ideia de tradição e autenticidade, como pode ser observado ao longo desta pesquisa.

Na medida em que Max vai adentrando no universo das danças tradicionais e assim, reformulando passes de dança para os objetivos da banda e em seguida do arrastão, alguns destes passam a ser intensamente criticados, notadamente os elaborados para a execução de ritmos como o reggae-boi ou o próprio ritmo do boi, seja pela coreografia criada, ou pela acusação de pasteurização da cultura dançada na rua. No entanto, o formato se estabelece e passa a ser reproduzido anualmente durante os arrastões e também nos shows da banda, já que este dançarino também passa a ser um de seus membros tendo ficado nela durante quase 15 anos. Sobre esta situação, Junior Soares dá algumas indicações de como a questão foi tratada:

A ideia de colocar a dança surge de um princípio de aproximar as pessoas da música, a ideia continua sendo a de formar plateia, e isso, quer queira, quer não, tem um olhar pra Bahia. A dança é um elemento fundamental, a meu ver, de interação entre o público e a banda. Porque se você não demonstra como é, as pessoas não sabem. Então, vindo dessa experiência, de ver o boi passar, vamos ver... cruzar os braços para assistir..., então as pessoas sempre foram assistir e nunca participar. A nossa intuição sempre foi no caminho da participação popular mesmo. E pra participar e inteirar as pessoas, a linguagem da dança é fundamental! nós realmente chegamos a essa conclusão de ensinar a dança.

Como é que você vai ensinar a dança de uma forma que não homogeneíze? não tem como fazer isso, a gente tá ensinando uma forma de dançar, propondo uma

<sup>129</sup> Depoimento de Maxinildo Nascimento em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

coreografia de forma a auxiliar na formação das pessoas e imaginando sim que a coreografia vai agregar, vai mexer com as pessoas. Essa forma de saber dançar o passo coreografado, aproxima as pessoas, não as afasta. As pessoas se sentem incluídas ali, sabem dançar aquele repertório, e tá muito motivado por isso<sup>130</sup>.

A condição de arregimentação de públicos é colocada como o mote que vai cadenciando o trabalho da dança na medida em que atende as necessidades propostas pelo grupo, neste caso, a dança cria um ambiente a mais de participação e interação que é visto pelos organizadores como um elemento que poderia contribuir com estes objetivos.

O trabalho de elaboração da dança e do processo inicial de constituição de uma oficina segue exatamente o tipo de experimentação descrito acima, ou seja, havia uma certa liberdade criativa feita por aqueles que de alguma forma buscavam se juntar ao movimento cultural que então estava se desenvolvendo. As propostas, junto com algum tipo de pesquisa de campo logo se tornavam subsídios para a elaboração de repertórios e, no caso da dança, feitos de maneira experimental por Max, este que, além de capoeirista, começou a vida dançando em quadrilhas juninas e grupos parafolclóricos. Antes de entrar no Pavulagem, dançava profissionalmente e trabalhou por muito tempo em bandas musicais conhecidas da cidade de Belém. No entanto, afirma que viu no trabalho da banda e dos cortejos que se iniciavam na Praça da República uma maneira de se expressar de outra forma, bem como por uma inquietação quanto a imobilidade da plateia, o que acabou por mais tarde ensejar a proposta de uma atividade que se cristalizou dentro do processo de constituição do arrastão através de suas oficinas de dança.

E eu via aquilo e me perguntava porque o pessoal não dançava. E eu dançando uma vez num show sozinho, o pessoal veio atrás. A outra vez foi na praça. Aí uma vez eu encontrei o Ronaldo em Cotijuba, eu atentei o Ronaldo umas 3 vezes e eu dizia: “eu tenho a forma de dançar” aí eu liguei pra ele 3 vezes e ele disse: “não, tem que falar com os caras, porque os caras não querem isso...”. Ai o Ronaldo veio fazer um show com o Junior aqui na biblioteca de Icoaraci, aí eu apresentei meu trabalho, e eles me convidaram pra ir lá na oficina que iam começar na praça.

Eu larguei as bandas da noite, eu acreditava no trabalho, no fundo não era o que eu trazia no meu sangue, não era o que eu gostava<sup>131</sup>.

As oficinas de dança surgem então como um conjunto associado de intenções e ideias que visam estabelecer uma maneira de se aumentar a comunicação e a interação

---

<sup>130</sup> Depoimento de Junior Soares em entrevista realizada no dia 25/10/2015.

<sup>131</sup> Depoimento de Maxinildo Nascimento em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

entre a ação cultural e o público que passava a acompanhar aquela movimentação na praça nos domingos de junho.

A partir de então há o estabelecimento de um formato pedagógico associado às motivações da dança que também passam a ser uma das alas do cortejo posicionada sempre à frente do Batalhão. Esta oficina não possui critérios rígidos no que tange à participação das pessoas, não sendo necessário nenhum pré-requisito e não havendo avaliações que aprovem ou reprovem alguém. A ideia é, segundo seus organizadores a de aglutinar cada vez mais interessados nas informações produzidas por esta atividade e assim, se aproximar do universo da cultura popular.

Destarte que, como se observou, com o passar dos anos, e mesmo após a saída de Max, o conteúdo das coreografias permanecem sendo alvo de debates, dentre os quais, o modelo aeróbico de algumas danças é quase sempre o tema central. No entanto, nota-se também que este debate é restrito a um pequeno número de pessoas que em geral não fazem parte desta ação cultural, o que obviamente não diminui sua importância, porém, quanto ao público participante, este atualmente tem direcionado suas queixas muito mais por uma ausência de um suporte no conteúdo destas oficinas, principalmente no que se refere às informações básicas sobre a historicidade das danças e seus passes no contexto das manifestações culturais tradicionais conforme verificado nos relatos coletados por esta pesquisa em 2014 e 2015. Esta situação é um bom indicativo de que esteja havendo uma espécie de desleixo com esta oficina no que tange ao seu conteúdo oral, o qual era um dos pré-requisitos do processo de chegada de oficinairos às ações do instituto.

Precisa melhorar a questão dos responsáveis pelas oficinas, dança em particular. Não adianta ter um “puta” (com licença da palavra), de um currículo se não sabe o motivo de estar ali. Se não sabe o objetivo do Instituto Arraial do Pavulagem, se não sabe o que é um arrastão de junho, do círio, do peixe-boi e suas particularidades; se não tem interesse cultural de passar conhecimento do que irá ministrar, se não dá importância devida à sua função. Se o interesse for só o financeiro e o fato de estar no Arraial do Pavulagem, melhor que alguém “mais antigo” faça este trabalho, até porque isto já aconteceu e o trabalho foi muito bom<sup>132</sup>.

Sobre o assunto Walter Figueiredo relata:

Isso tudo ainda é muito incômodo, a gente sempre sente que tem que trabalhar isso. Há uma certa acomodação, e isso é terrível porque, você tem pra cada área dessa um campo de pesquisa, de produção de material, e se você for ver a gente não tem assim uma atenção profunda, de se verificar como esse movimento, esse imaginário, essa

---

<sup>132</sup> A. C. Depoimento textual copiado sem alterações enviado via internet no dia 05/11/2015 em resposta ao questionário proposto desta pesquisa.

estética que a gente tem, e a gente acaba não explorando isso assim, acaba meio que fazendo essa coisa de um parafolclórico quase que arranjado, [no entanto o arrastão] ele não tem um compromisso assim tão fiel com essa responsabilidade, então isso acaba sempre tendo uma abertura poética, eu acho que os parafolclóricos exigem mais em si<sup>133</sup>.

Neste contexto, observa-se que há algumas questões a serem resolvidas mas que também podem permanecer. Este fato, no entanto, pode ajudar na compreensão do que está em jogo diante as estratégias e os arranjos de interesses diversos postos na ação cultural demonstrando assim sua complexidade diante sua atuação social, posto que, os fundamentos das críticas e discordâncias fazem parte de um conjunto indissociável de perspectivas que mobilizam as agências e singularizam os contextos. Neste sentido, nota-se que a orientação do instituto não necessariamente está assentada em mecanismos de funcionamento baseados em modelos pré-estabelecidos e sistematização das ações propostas nas oficinas, o que sugere um certo tipo de espontaneidade e manuseio flexível dos códigos de ação instituídos para o seu funcionamento, ou seja, não há um caminho demarcadamente rígido de atuação que não contemple as discordâncias e críticas e, mesmo assim, como se observou, não necessariamente elas precisam ser contempladas, na verdade, ao que parece, tudo faz parte de um arranjo de combinações que vão se estruturando conforme as orientações de cada ano, mas que tendem a ser diferentes no ano seguinte, em razão as ingerências das ações produzidas, dentre outras coisas, pelo conteúdo das disciplinas, o que pode gerar desconforto e, acima de tudo, a própria negação dos fundamentos em relação à intenção que mobilizou e mobiliza a ação prática e forja o ambiente cultural do arrastão. Nesta perspectiva, o ambiente pedagógico se dilui em um caleidoscópio de intenções que, no final das contas, podem amarrar a ação apenas pela prática em detrimento a um conteúdo que colabore com esta no plano dos contextos socioculturais as quais pertencem ou foram formadas, e que pode ajudar a mobilizar o fazer cultural pelo viés da produção de sentidos e assim, a produção de significados.

---

<sup>133</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.



Figura 18: imagens da oficina de dança em dois momentos. O primeiro durante as oficinas e a segunda já nos ensaios.  
Foto: Edgar M Chagas Jr

#### 4.6. A OFICINA DE PERCUSSÃO

A oficina de percussão, foi a primeira a ser pensada desde os primórdios do movimento na Praça da República, é a mais procurada pelos participantes que anualmente se inscrevem nas oficinas do IAPAV. A ideia inicial tinha a ver com uma necessidade surgida logo no início de se montar uma orquestra de percussão que pudesse atuar nos cortejos e posteriormente, de forma independente, como um grupo especializado. Neste aspecto, buscava-se na sonoridade dos tambores, principalmente as barricas, uma maneira de se expressar através dos batuques que historicamente foram sendo abafados pelo processo histórico de negação das chamadas culturas tradicionais. A partir de então, buscou-se algumas alternativas que pudessem atingir esse objetivo através de algumas iniciativas musicais, como tocar em alguns lugares em troca de barricas, passar o chapéu durante as apresentações improvisadas na Praça da República, reclamar ao poder público, enfim, foram várias as maneiras encontradas para a aquisição destes tambores.

Ai o Pavulagem estava fazendo ações onde aquele dinheiro [arrecadado] se revestia em compra de barricas, já pra constituição de uma orquestra de percussão, já fazendo as primeiras ações<sup>134</sup>.

O quadro era: o Rui trabalhava numa malharia e o Junior no Centur (...) Aí nós revigoramos o conceito de esmolação, foi quando o Antônio Carlos Magalhães me disse: “esse nome é muito negativo, por isso que não tá rolando melhor, pensa em uma outra coisa”. Aí a gente inventou: “roda”. Ai a gente ia nas casas e se apresentava, tocava e ganhava barrica.

Aí nos primeiros anos do Pavulagem que a gente envolve as oficinas, foi quando eu comecei a me aproximar com aquilo que eu queria que era repassar o toque do tambor, eu achava lindo. Eu tinha me deparado com uma coisa magnífica cara. Eu queria que meu filho tivesse, e eu nem tinha filho naquela época, que ele pudesse experimentar essas coisas, e os grupos estavam passando por uma miséria e um abandono total. Então eu acho que foi por isso que a gente começou a fazer os cortejos de forma mais organizada seguindo esse viés pedagógico mesmo<sup>135</sup>.

As “rodas de boi”, nome dado às apresentações do grupo em alguns espaços da cidade como movimento para a aquisição de barricas acabou por se constituir em um momento que se consolidou no calendário das apresentações da banda Arraial do

<sup>134</sup> Depoimento de Walter Figueiredo em entrevista realizada no dia 24/10/2015.

<sup>135</sup> Depoimento de Ronaldo Silva em entrevista realizada no dia 08/12/201.

Pavulagem durante os preparativos para os arrastões. No entanto, sua importância histórica está assentada no contexto da promoção inicial da orquestra de percussão então vislumbrada por Ronaldo Silva, que mais tarde viria se constituir no Batalhão da Estrela.

Nazareno Silva, na época responsável pelo boi-bumbá Malhadinho do bairro do Guamá foi o primeiro oficinairo a ministrar aulas de percussão ainda quando o cortejo era realizado apenas na Praça da República. Realizado em um coreto que fica às proximidades do anfiteatro na referida praça, ali os interessados se reuniam para aprender alguns toques de barrica ou experimentar outros nos poucos instrumentos que o grupo possuía, muitas das vezes emprestado do Malhadinho. Em seguida a esta etapa, saía o cortejo pela praça puxado pelo “capitão” (oficineiro) que o conduzia pelas calçadas e arvoredos do local em meio ao público presente. Ao longo do tempo outros oficinairos se tornaram capitães, como o autor desta tese, o pessoal do Trio Manarí (grupo de percussão formado por Nazaco Gomes, Kleber Benigno e Márcio Jardim) e Rafael Barros, o capitão atual.

Atualmente, a oficina de percussão segue o mesmo calendário que as demais descritas acima. Inicialmente, após o período de inscrição, os participantes passam a frequentá-la durante 15 dias assimilando os toques básicos de cada instrumento sendo eles divididos em agudos (milheiros, xeque-xeques, ganzás, maracas, matracas), médios (barricas, marabaixos, pandeiros) e graves (alfaias e tambores-onça). A cada um destes, há uma série de toques específicos que precisam ser executados coordenadamente quando em conjunto, o que acaba por discernir alguns instrumentos pela sua complexidade e, assim, necessário uma atenção maior bem como um aprimoramento prático do participante. Com isso, identificou-se que, assim como nos grupos de boi-bumbá tradicional, há sempre um começo a ser feito pelos instrumentos agudos para depois se passar aos médios e aos graves, o que indica a existência de um processo seletivo, porém flexível, já que, em geral, não há uma rigidez estabelecida que não permita que alguns calouros transitem entre os instrumentos. Isto se deve ao fato, como verificado nas demais oficinas e na fala dos organizadores entrevistados, de se manter uma estratégia básica do movimento cultural em ter sempre as portas bem abertas para a recepção de novos adeptos.

Após os quinze dias de oficinas, segue-se para mais quinze de ensaios, momento em que se experimenta a rua como espaço de execução rítmico-sonora, onde são feitos

todos os ajustes necessários para o grande dia. Estes estão principalmente relacionados à disposição dos tocadores e seus instrumentos que geralmente são mobilizados a se organizar sempre visando um ordenamento baseado no tipo de sonoridade que se quer atingir e que contemple uma possibilidade de equalização dos sons graves, agudos e médios, sendo mais comum nos últimos 3 anos a formação:

**Tabela 2:** Instrumentos musicais utilizados no arrastão e sua disposição quanto à classificação:

Instrumentos de percussão agudos e graves	Milheiros, xeque-xeques, ganzás, maracas, matracas / tambores-onça
Instrumentos de percussão médios e graves	Barricas, marabaixos, pandeiros / alfaias
Instrumentos de percussão graves	Alfaias
Instrumentos de sopro	Saxofones, trombones, pistons, clarineta

Ressalta-se que os instrumentos de sopro não fazem parte das oficinas, foram colocados nesta tabela para colaborar na ilustração da organização instrumental do Batalhão.

Após as oficinas e ensaios, os arrastões constituem o momento de se colocar em prática o que foi (e o que não foi) assimilado, constituindo assim, a etapa derradeira do processo que cristaliza as principais ações do IAPAV no que concerne à sua ação prática acionadas sobre os cortejos na rua.



Figura 19: momento da oficina de percussão na Praça dos estivadores em frente à sede do IAPAV. Foto: Edgar M Chagas Jr (junho de 2014)





Figura 20: imagem dos ensaios na rua da percussão  
Foto: Edgar M Chagas Jr (junho de 2014)

Schechner (2006) informa que para se observar a realização da performance, é necessário se ater a dois grandes grupos de fatos que de uma maneira ou de outra permitem este tipo de observação. O primeiro deles tem a ver com o “fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência”; e o segundo com a reprodução da vida cotidiana, ou seja, aquilo que se estabelece enquanto modulado por um sistema repetitivo (ou restaurado) de ações não orientadas por um método formal (SCHECHNER, 2006). No entanto, este autor também observa, assim como Victor Turner, que uma coisa não necessariamente está dissociada da outra, que dizer, mantém-se o fundamento pelo qual grupos de indivíduos ou estes isolados elaboram uma performance de forma a manter a eficácia do evento. Desta forma, “realizar performance” é inerente tanto a um plano artístico profissional bem como aos momentos da vida ordinária.

No plano das oficinas oferecidas ao público pelo IAPAV, podemos fazer um exercício de pensamento em relação à sua estrutura formal de planejamento, organização e execução das etapas de produção e realização como mostrado nas linhas anteriores relacionado com a maneira pela qual se elabora a performance a partir da observação das demandas dos grupos de pessoas coletivamente organizadas diante um objetivo comum.

Em um primeiro momento observa-se um atendimento das normas, mas também o modo como se estabelece uma exacerbação do cotidiano manifesto na própria ação e atuação do atores culturais. Isto se deve ao conjunto das informações produzidas durante as oficinas que mobilizam uma exercitação do “ser paraense” que acaba por notabilizar o que em geral só se exerce, na maioria dos casos quando se está fora de Belém. Ou seja, nas oficinas do Pavulagem forma-se um espaço (*alter* - fora) dentro do espaço (Belém) onde são emanados e exaltados ou fundamentos de uma possível “identidade” que em geral, só é praticado em outras cidades fora do Estado, ou quando se recebe alguém de desses lugares. Em outras palavras, assume-se um papel ou uma atuação a partir da ideia de pertencimento ao lugar no momento de exercício da ação que simbolicamente institui um procedimento de “fazer pensar” fazendo parte e posteriormente “mostrar fazendo” (SCHECHNER, 2006) o que sugere uma atribuição de sentido mobilizado pelo ato performático.

Seguindo este raciocínio, as informações sobre o processo de funcionamento das oficinas enquanto etapa que antecede todas as demais define o momento onde ocorre a primeira aproximação física do participante com um universo de experiências pré-existentes a esta *chegada*, ou seja, com uma estrutura de visualidades que tende a ressignificar as expectativas anteriores. Assim, esta etapa pode ser considerada como um momento liminar, como instituinte de um rito de passagem estabelecido pelo primeiro contato de onde se partirá negociando e jogando com as possibilidades vivenciadas durante os processos de elaboração do cortejo. Este processo pode ser inserido nos parâmetros que nos ajudam a pensar a performance segundo a orientação de que esta se realiza “sendo, fazendo, mostrar fazendo e explicar mostrando fazendo” (SCHECHNER, 2006, p. 22), em função da atuação da pessoa-participante e da pessoa-organizador. Assim para este autor:

“Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até os seres conscientes (...). “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar sobrelinhar, e exhibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’” são os estudos performáticos SCHECHNER, 2006, p. 22)

Sob este prisma, neste estudo podemos considerar que em relação ao “sendo”, subentende-se o movimento cultural em si podendo ser, desta forma, “ativo ou estético, linear ou circular, que expande ou se contrai, material ou espiritual” (Schechner, 2006). Ou seja, o arrastão e a sua densidade de contextos, conteúdos, práticas e visões de mundo.

O objeto nele mesmo por dentro em movimento, em crise, em corporeidades, em tensão com o mundo e com ele mesmo, e “enquanto realidade”. O “fazendo” e o “mostrar fazendo” são dinâmicas próprias da ação em si em fluxo e em mutabilidade o que nos permite compreender que nenhuma ação é igual a outra, há sempre um gesto, um sorriso, um uso de indumentárias, uma manipulação de objetos que se distingue do que se ensaiou ou se apresentou no dia (semana, mês, ano) anterior. Esta é a vitalidade que permite que o arrastão seja sempre único, mesmo que padronizado nos critérios de elaboração de conteúdos sobre suas práticas. E “explicar ‘mostrar fazendo’” se refere a um esforço do pensamento em capturar as informações que estruturam e moldam a performance, mas também a maneira pela qual ela tende a fugir destes condicionantes pré-estabelecidos, ou seja compreender o mundo enquanto performance.

Nas oficinas, potencializa-se o cotidiano e condiciona-se a ação por meio dos “comportamentos restaurados” norteados pelo treino ou ensaio, a etapa que “supera” as oficinas. Uso a palavra “supera” não pelo sentido de que uma experiência sobrepõem-se à outra, mas pela ideia de que toda etapa seguinte é entendida como “superior”, ou pela compreensão do “eu cheguei lá”, de que “passei uma etapa”, como no ritual de transição e de transposição de fases e de um processo de realização da arte e da eficácia. Para se tentar aproximar desta compreensão é interessante observar o que se espera ou que se pretende encontrar durante o ato de *chegada*. Perguntados sobre os motivos que levaram a se inscrever nas oficinas, as respostas variavam quanto às intenções, ideias, percepções, tensões, mas sempre discorrem sobre o ato motivacional.

Acho que o principal foi o encantamento com a sonoridade e o movimento corporal levado pelo batoque. Pra mim foi muito novo e apaixonante. Novo porque destoava da cultura juvenil/adolescente da "minha época", momento das "boy bands" (acho que é assim que escreve). E apaixonante pela imersão que a atividade proporcionava por meio do batoque associado ao movimento do corpo e letras que catam muito do cotidiano regional. Diante disso surgiu o desejo de fazer parte desse grupo e posso dizer que os resultados foram muito satisfatórios. Poxa, além dessa questão da música e dança, ainda pude aprender um tantinho mais sobre a nossa cultura e conhecer pessoas que são meus amig@s até hoje (F. B. Depoimento enviado via e-mail em 13/11/2015).

A minha presença nas oficinas foram importantíssimas na manutenção do meu bem estar, por mais que relutasse em pedir ajuda médica, ali tinha doses de alegria, atenção, humor, cor, vida, me sentia parte do mundo, não mais na moldura (D. C. Depoimento enviado via e-mail em 24/12/2015).

Celebrar, conhecer mais e brincar a cultura popular são motivos para participar. Ao ingressar, em 2010, oficina de dança para os arrastões de junho, o termo certo foi “fiquei maravilhada”, por ter oportunidade de conhecer e/ou mais dos ritmos que foram apresentados. Juntamente com modos e costumes que também foram explicados e exemplificados com vídeos, conversas e apresentações. Resumindo, realmente aprendi nas oficinas. Atualmente, não é isto o que acontece. Infelizmente, os novos não sabem o motivo e o significado de cada cortejo e o que ele agrega. Os instrutores não sabem o que estão fazendo à frente de uma parte do batalhão, falo da dança. Não sabem o motivo das particularidades dos ritmos em cada cortejo, não sabem dançar, e não demonstram interesse em querer aprender com quem sabe um pouco. Aponto isto, pois os dois lados pecam: o instituto por não esclarecer, ensinar, ajudar o novo instrutor e o mesmo por não ter interesse em pesquisar, perguntar. O que se viu este ano, 2015, foi isto: despreparo total, uma pena para quem está chegando, pois não aprende nada, apenas irá reproduzir o que vê; e uma pena para quem chegou antes, aprendeu, sabe e fica de mãos atadas por não poder ajudar a melhorar, afinal temos uma coordenação e um instrutor. O reflexo a gente vê na rua. O batalhão ainda não consegue ser inteiro. Resultando em desmotivação. Os que ficam, ficam porque gostam demais, mas e àqueles que tiveram o primeiro contato e não voltam? e àqueles que ficam pela diversão e somente isto? (A. C. Depoimento enviado via e-mail em 05/11/2015).

Observa-se com estes depoimentos que a estrutura que estabelece ou visa estabelecer o pertencimento do participante, tem conseguido uma eficácia no que tange à absorção de uma ideia geral em relação aos valores e visões de mundo cristalizados sob uma ética de valorização de manifestações culturais enquanto produtoras de saber de identidades. No entanto, a dinâmica das oficinas tem sido posta em xeque exatamente pelo suposto descrédito de quem deveria prezar pela manutenção dos conteúdos conforme se exemplificou no último relato descrito acima. Esta situação nos permite pensar sob um outro aspecto da performance e do ritual inerentes ao modelo estabelecido pelas oficinas que quando foge aos parâmetros que mantém sua estabilidade no tempo e no espaço em relação aos seus fundamentos estruturais, põem em risco o rito e assim descaracterizar o evento tendendo-se a moldar uma outra (ou nova) condição de elaboração do processo organizador, o que na verdade não se percebe nos últimos anos no arrastão.

Esta situação se deve a vários fatores que em conjunto suscitam que há uma perda gradativa de uma parte da energia motriz no que tange a uma precarização do elemento informativo que envolve o conteúdo das ações e, ao mesmo tempo, de sua capacidade de manter uma performance que vinha colaborando com o ritual em relação à capacidade de arregimentação pública e manutenção do sentido de “estar ali” diante alguns dos anseios vistos durante o trabalho de campo. Desta forma, percebeu-se muitas discordâncias, cochichos de pé de ouvido com tons satíricos, movimentos “rebeldes” de não obediência,

críticas veiculadas nas redes sociais, enfim todo um conjunto articulados que reunido formam um “algo a dizer sobre” e que também faz parte da totalidade ou do *sendo* de Richard Schechner, a “realidade última” e, assim, nos permite reunir a um só tempo a composição dos elementos informativos do “maravilhamento” e da distensão deste que articulado produz as atuações e as performances dos atores em cena. Ou seja, a crise demonstra o que de fato afeta o ato/ação percebido como tipo ideal que motiva o pertencimento e que gera uma reação, já que destoante daquilo que o “eu-participante” considera como ordem organizacional e moral que permite e ajuda a “ficar lá”. E, quando o rito está travando por conta de maus usos de um dos seus elementos principais como as oficinas, isto interfere diretamente em um levantamento de questionamentos só permitidos aos eventos seculares que não prescindem um ordenamento dogmático e/ou amarrado em regras e leis que não permitem as crises, mesmo que elas existam.

Em outro contexto, assim como performances “demarcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo além de contar histórias”, além do que se “uma performance acontece enquanto ação, interação e relação” (SCHECHNER, 2006, p. 22) nas oficinas preparatórias para o arrastão podem ser observados uma diversidade de informações diante uma atuação que será mais bem exercitada nos ensaios (segundo ato) e no próprio cortejo-arrastão (terceiro e último ato). Isto importa para uma amplitude do olhar em relação ao participante que, “a partir de sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir aqueles que contribuem para as outras performances com o público, os observadores, os outros participantes” (GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006, p. 23).

#### 4.7. O PÚBLICO EXPECTADOR-PARTICIPANTE

As pessoas que acompanham os arrastões possuem uma importância em relação à atuação que dinamiza o cortejo a partir do movimento na rua e, neste sentido, sempre possibilita uma quebra e uma continuidade na rotina da encenação. Isto se deve, pelo fato de que segundo Goffman (1985), a atuação só é percebida como rotineira diante à necessidade de reprodução da mesma cena, ou do mesmo show em diferentes lugares e para diferentes públicos. No entanto, esta “rotina” é sempre destravada diante a atuação do público que se envolve ou é envolvido pelo evento.

No arrastão, observo o público (aquele envolvido ou que se envolve) como um híbrido de expectador-participante porém, neste trabalho direciono o olhar mais àquele participante do que expectador, não que este seja desimportante, e de fato não o é, pois mobilizador de outros sentidos e atuações, mas por um recorte de pesquisa e a necessidade de aproximação com maior densidade do que se quer compreender. A grande dificuldade se estabelece em definir quem é expectador e quem é participante. Então parto de uma definição de “público participante” a partir do movimento de grupos de pessoas na rua acompanhando o arrastão, que não só caminham, mas que cantam e dançam, reproduzem jargões e palavras de ordem (ê olha o boi...!) pulam, beijam e abraçam o boi-brinquedo e se autofotografam (*self*) no cortejo, além é claro de se “ajeitar” igual a um “pavulagem” com camisetas adquiridas ou compradas na sede do IAPAV, chapéus de fitas e, em algumas oportunidades, levando e manipulando os adereços de mão distribuídos pelos organizadores do arrastão no início do percurso.



Figura 21: imagem do público participante dos cortejos  
Fonte: [arraialdosaber.blogspot.com](http://arraialdosaber.blogspot.com)



Figura 22: o público participante seguindo o boi Pavulagem e carregando os adereços.  
Fonte: diarioonline.com.br

Este corpo coletivo também produz uma performance que colabora na ritualização da festa na rua, ou seja, pode ser observado em si, e no conjunto totalizante do evento. Assim, arrastão e público fazem parte de uma mesma condição de atuar. O primeiro seguindo os preceitos de uma execução pré-elaborada em meios a oficinas e ensaios, o que nos informa sobre uma preparação para se atingir um objetivo (eficácia), mas também, como visto, não prescinde uma formalidade plena sem que aconteçam fugas e/ou “rebeliões”, pois feita por pessoas com anseios distintos. E o segundo (o público) que compõe o cenário móvel e se articula por meio, entre, diante, antes, depois do cortejo entrecruzando o movimento de destravando qualquer tipo de formalidade da atuação coletiva no evento.

Neste panorama, é comum que desde a saída do arrastão ainda na Escadinha do Cais do Porto, o público já esteja entremeadado aos tocadores, dançarinos, pernas-de-pau e demais alas que estruturam o cortejo. Há uma hibridização entre público e os participantes ensaiados (brincantes) que vai se estabelecendo ao longo do trajeto das avenidas por onde o cortejo passa, visível nos pequenos e grandes comportamentos e atitudes como acompanhar por dentro, “invadir” a área onde os bois dança para abraçá-los e fotografá-

los, ajudar a distribuir água e recolher os copos de descartáveis, manipular alguns dos brinquedos que deverão ser devolvidos no encerramento, enfim, toda uma ordem de práticas, atitudes e valorações que vão se instituindo como ou *enquanto do* evento, independente de um treinamento realizado ao longo do mês que antecede o arrastão. Destarte que, há uma orientação feita por um carro som antes, durante e ao final do trajeto que tem a função de ordenar o cortejo e “puxá-lo” até o seu destino, porém, como já se tornou rotina, depois que o arrastão sai, este elemento ordenador quase que desaparece à frente do cortejo em razão da multidão que o “empurra” para frente, e então, este ordenamento perde força.

Contudo, chama atenção o fato de que, mesmo sem a presença próxima do carro som, em geral mantém-se uma espécie de regra de conduta entre os participantes para com o arrastão e vice-versa que permite que o cortejo chegue quase sempre dentro do tempo programado para o seu encerramento na praça. Esta situação pode ser discutida a partir de um “comportamento restaurado” coletivo que sem necessariamente está sendo guiado por alguma norma no momento, ainda assim, sabe-se que ela existe, ou seja, os fundamentos da performance atuam no conjunto da organização do arrastão que se cristalizou ao longo do tempo de sua existência permitindo com que haja um fluxo permanente e contínuo do consciente coletivo do “fazendo” do ato de “realizar performance”. Com isso, o ritual se mantém em meios aos arranjos de uma figuração social estabelecida pelos códigos de conduta acionados no momento do evento, o que demonstra sua escapabilidade e a produção de uma ordem revestida pela atuação de participantes *enquanto* público e *enquanto* brincante.

Diante este contexto em que se estabelecem os vínculos importa perceber também como este processo pode ser mobilizado pela produção dos objetos materiais, os chamados brinquedos que, no arrastão, mobilizam toda uma visualidade e, mais do que isso, uma experiência relativa ao processo criativo, a elaboração de significados e a produção de sentidos que acabam por promover uma vivência no cortejo diante seus elementos referenciais, mas que, no nosso caso, são também percebidos pelo conjunto de atribuições do objeto em si, ou seja pela sua estrutura existencial a partir de uma perspectiva de observação sobre os diversos contextos que os permitem ser não apenas um objeto materialmente constituído, mas pleno de significados e simbolismos nele mesmo e no conjunto do arrastão.



## Capítulo V

### “O SENTIDO DO BRINQUEDO DÁ SENTIDO À BRINCADEIRA” 136: OS OBJETOS COMO SÍMBOLO E COMO PERFORMANCE

*Eu venho da Fortaleza  
Colhendo flor no balaio  
Vou enfeitar o rosário  
Pra quando for mês de maio  
Deixar bonito meu boi  
Bordei no couro esse ano  
Com linha fina de prata  
A estrela d'alva e a lua  
Pro astro rei... luz divina  
Fiz um ponteio dourado  
É d'ouro, prata e brilhante  
As iniciais BP  
De rubis e diamantes  
Estrelinhas tão cintilantes  
Que é pra todo mundo ver<sup>137</sup>.*

Entre as atividades desenvolvidas pelas ações que envolvem a produção e a execução do arrastão, chama a atenção aquilo que surge como resultado plástico do movimento, enquanto visualidade, a paisagem móvel retratada a cada quarteirão das avenidas centrais da cidade, o colorido que passa a fazer parte de um momento da rua, reunidos em torno do som, das corporeidades e dos objetos materiais que no seu conjunto elaboram um cenário estético e ritual-performático que pode ser percebidos e identificado nas ações e atitudes (ou atos) dos participantes do/no arrastão.

As narrativas de absorção em forma de perspectivas interpretativas desse cenário podem ser elencadas em vários caminhos que levem a cada uma das possíveis dimensões postas pelo e para o arrastão no CHB. Desta forma, o trajeto percorrido por este trabalho também visa compreender como os objetos materiais constituem parte significativa do processo de elaboração de visualidades, mas também de sociabilidades e demarcam

---

<sup>136</sup> Frase extraída na íntegra de um dos tópicos do portfólio Arraial do Pavulagem: Desenvolvimento de Educação Cultural na Amazônia Brasileira, s/d.

<sup>137</sup> Música “Iniciais BP” integrante do CD Arraial do Pavulagem: Arrastão do Pavulagem produzido e gravado de forma independente em 2001

estruturalmente os significados de cada cortejo ora como pontos de informação que subsidia e/ou é subsidiado pela intenção e pelo discurso posto para os temas dos cortejos, ora como elemento constitutivo com propriedades inerentes ao conteúdo do objeto em si, não apenas enquanto representação, mas como vívido no conjunto contextual do qual faz parte. Concordando com Miller (2013) que considera que um objeto em “muitos aspectos nos criam” (20013, p. 19), parto dessa perspectiva para compreendê-lo enquanto totalidade manifesta sobretudo pelo ato-ação estabelecido entre um brinquedo<sup>138</sup> e seu manipulador, bem como sua posição central ou periférica diante o arrastão, mas sempre como parte fundamental de sua estrutura e, por isso, pleno e vivo em si mesmo.

Assim como a proposta de compreensão do objeto perpassa por sua condição de brinquedo, uma outra definição nos salta aos olhos diante a complexidade da maneira pela qual alguns desses objetos são instituídos e acionado no contexto do arrastão. Trata-se de objetos cuja existência no cortejo extrapola a sua condição de brinquedo para outra inserida na perspectiva do ritual. Ou seja, algumas das situações em que esses objetos são usados, nos permitem compreendê-los à luz de uma composição estrutural de domínio ritualístico manifesto sobretudo na atuação de seus manipuladores ou “carregadores” como são chamados os que levam os mastros de santo, que mobilizam uma densa rede de significados e práticas diante o objeto como rezas, cânticos de louvação, preces, amarração de fitas de pedidos de ajuda, enfim, aquilo que é comum nas manifestações de cunho religioso dinamizadas por um conjunto de atribuições as quais o objeto adquire centralidade. Neste contexto, aqui utilizarei a denominação de objeto-ritual para identifica-lo na perspectiva etnográfica a qual está sendo acionado, no entanto, ressalte-se que esta condição não nos permite deixar de continuar percebendo estes objetos enquanto brinquedos e assim, mesmo com os atributos de uma cosmologia que identifique algum tipo de religiosidade, não há uma perda da sua condição de brinquedo manipulado e assim, por vezes serão tratados como objetos-brinquedos-rituais.

O argumento central, aqui, é um paradoxo: a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção a nossa materialidade fundamental (...) [trata-

---

<sup>138</sup> Nas manifestações culturais tradicionais, objetos como pássaros, bois, cabeçudos, cavalinhos, etc. são em geral, tratados e identificados como brinquedos. Esta terminologia é também assumida no Arrastão do Pavulagem de maneira a se tentar manter o mesmo sentido referencial do objeto-brinquedo como elemento lúdico que envolve a criatividade, a espontaneidade e a condição posta pela materialidade presente nas brincadeiras de rua.

se de] um questionamento da oposição, vigente no senso comum, entre pessoa e coisa, animado e inanimado, sujeito e objeto (MILLER, 2013, p. 10-11).

Essa necessidade de olhar com mais apuro para o objeto material se vale de um exercício compreensivo cuja dimensão tenta explorar a produção de sentidos através dos efeitos visuais e simbólicos destes objetos que contextualizam os arrastões ao tempo em que fazem parte de um conjunto de referências produzidas individual e coletivamente expondo não só a ideia do conteúdo ordinário do evento festivo – o que sugere uma condição de unicidade – mas também a maneira como o corpo passa a ser o elo da experiência de uma topofilia (TUAN, 1980), porém extrapolando a sua condição referencial para uma possibilidade de percepção que envolve o objeto em si não apenas como suporte ou indumentária, mas como condição de especificidade que envolve sua forma e conteúdo. Desta forma, é necessário destacar alguns dos principais objetos-brinquedos usados como emblemas ou ícones que demarcam cada arrastão no sentido de observá-los em sua constituição pictórica na paisagem festiva e em sua dinamização conceitual. A descrição de cada um deles possibilitará um entendimento do universo que os compõem – e vice-versa – em relação a produção de sentido inerente a maneira pela qual estes objetos são acionados e, ao mesmo tempo, acionam enunciados e percepções sobre o arrastão, além da necessidade de objetivamente e subjetivamente ser analisado no contexto de sua existência.

Ressalta-se, porém, que dentre os objetos etnografados, dois deles foram observados com maior ênfase, não porque sejam mais importantes do que os demais, já que são também promotores de sentidos e significados, mas por um recorte necessário de pesquisa que pudesse ajudar no processo de elaboração contextual e representativo dos meios de informação expresso sobre cada um deles. Desta forma, é bem provável que o leitor observe que em cada um dos objetos materiais existe um universo simbólico a ser explorado e merecedor de um trabalho específico. Como isso seria uma tarefa de grande envergadura a qual este trabalho não comporta, optei por um olhar mais aprofundado em dois dos objetos que são representativos de contextos diferenciados, mas que se entrecruzam no arrastão como condição para se mergulhar nos seus enunciados de forma mais qualitativa, sendo eles o boi-bumbá e o mastro de santo. Desta forma a descrição mais suscita dos demais elementos que compõem o cenário visual do arrastão nos ajudam na produção e na discussão de uma alegoria viva e repleta de informações e significados. Começamos então pela indumentária.

## 5.1. A INDUMENTÁRIA

A diversidade das vestimentas produzidas pelo arrastão permite uma infinidade de combinações de elementos, mas que de uma forma geral seguem o padrão do período em que o cortejo é realizado (de junho ou de outubro), assim, é possível se identificar uma fixidez conceitual demarcada pelas cores alocadas principalmente nos chapéus com fitas coloridas de cetim, e as roupas (camisetas, calças, bermudas e saias). A este padrão é associado uma variedade de enfeites, maquilagens, trançados de cabelo e nas fitas dos chapéus, customização de roupas, enfim, cada participante dá o seu toque final mas que seja observado a não alteração da estrutura principal da indumentária. Dependendo do arrastão, esta possui um tipo específico de identificação: no Arrastão do Pavulagem (junho) prevalecem as cores azul (camisetas) e branca (calças e saias) Já no Arrastão do Círio as cores branca (camisetas) e creme (calças e saias). No arrastão do Peixe-Boi, agora itinerante, prevalecem as cores verde (camisetas) e branco (calças e saias).

Como o batalhão é compartimentado em alas<sup>139</sup>, segue-se que cada uma das indumentárias possuem outras variantes no que concerne aos elementos que vão sendo somados à sua estrutura. Este aspecto está mais bem visível na ala dos pernas-de-pau que, além de usarem maquilagens de clowns, são elaborados por cada um deles, complementos específicos como asas de anjo, saias de bailarina coloridas, calças quadriculadas ou com bolinhas também coloridas, adereços de cabelo (já que nem todas as mulheres usam o chapéu de fita) e outros elementos que a cada ano são mudados ou aperfeiçoados como flores, pinturas além das próprias pernas-de-pau. A exceção é feita pelos membros do grupo de carimbó Sancari, responsáveis pelos mastros de São João, que fazem o uso do próprio uniforme do grupo, sobre o qual falarei no tópico referente a este grupo mais à frente.

---

<sup>139</sup> Há uma negação quanto a esta definição por parte de seus organizadores por, segundo estes, fazer alusão à organização dos desfiles das escolas de samba. Como informa Ronaldo Silva: “A lógica era que as pessoas pudessem fazer uma leitura de cada parte do cortejo, a cada etapa dele. A gente não chama ala pra não ficar carnaval, mas é ala! (Entrevista realizada em 08/12/2015). Pela falta de outras nomenclatura definida pelos mesmos ou por outras vezes, farei uso desta como forma de esclarecimento da maneira pela qual o cortejo se organiza.



Figura 23: Ala dos Pernas-de-pau caracterizados com uma indumentária elaborada pelos próprios brincantes a partir da vestimenta oficial do Arrastão do Pavulagem.  
Foto: Edgar M. Chagas Junior (Junho de 2015)

Um outro aspecto importante que informa sobre a identificação do batalhão no que concerne à indumentária, é o uso de imagens que são estampadas nas camisetas. Estas são elaboradas a cada cortejo e, por isso mesmo, são caracterizadas conforme o contexto de cada arrastão: no caso do junino, estas imagens fazem alusão aos elementos característicos do período, o mesmo acontecendo com o do Círio. Observa-se, no entanto, que a criação destes desenhos que normalmente são produzidos em forma de gravuras, levam sempre em consideração os elementos cênicos que compõem os arrastões e assim, demarcam também uma forma específica de identificação, conforme exposto nas imagens abaixo.

Anualmente há uma variedade de informações que vão surgindo e se misturando aos elementos pré-existentes no arrastão, bem como os conteúdos elaborados para a promoção deles, neste quesito, as camisetas utilizadas como reforço de uma visualidade – mas também como expressão de uma informação que se pretende acionar no conjunto de significados que vão sendo produzidos – tem no seu uso um agenciamento que confere aos seus usuários um marco definidor de pertencimento, mas que também sujeita a consolidação de uma marca.



Figura 24: Imagens utilizadas nos diferentes nos arrastões que acontecem ao longo do ano idealizadas pelo Instituto Arraial do Pavulagem.

Fonte: Acervo do autor

O elemento da indumentária que acabou por se tornar um elemento-chave no processo de criação de uma identidade para o grupo, o chapéu de fitas, possui nuances explicativas para sua inserção que varia conforme as ideias iniciais de seus produtores em inseri-lo, porém, ao longo do tempo, alguns sentidos vão sendo atribuídos ao discurso que, assim como os demais elementos, passam a configurar como suporte explicativo advindo das experiências e aprofundamento de pesquisas sobre os temas que os envolvem, seja pela pesquisa bibliográfica e documental, ou pela história oral informativa da maneira pela qual estes objetos são assimilados pelas manifestações culturais, notadamente as chamadas de

tradicionais. Note-se que, no caso do chapéu de fita, o suporte funcional do objeto enquanto anteparo para a proteção é o mote inicial que incide sobre a sua justificativa.

O chapéu..., o primeiro momento foi o de proteger a cabeça, no primeiro momento não tem fita, mas observa que no boi também tem o chapéu, mas com aquela redinha né? aquela referência do Maranhão. A Minha referência era muito Papete, não o boi tradicional, mas era o do boi mais elaborado como banda. Então, no primeiro ano é proteger do calor, mas com o passar dos anos, já é um boizinho, então vamos enfeitar o boi Pavulagem, então tem que ser colorido que era pra chamar a atenção e atrair as pessoas, e vamos seguir o boi! Era formação de plateia<sup>140</sup>.

Nós moramos numa cidade que tem um sol intenso né? até onde eu cheguei com essa história do chapéu, eu descobri que a humanidade, o ser humano começou a botar o chapéu porque é daqui que sai ideias, tinha o elmo usado na guerra, tem sempre uma proteção aqui, então o chapéu tem um destaque, ele chama a atenção para o cérebro humano, para o pensamento. Para as escolhas, é mais ou menos por aí que vai a onda, e as vezes as pessoas me perguntam sobre as cores do chapéu, aí eu sempre digo que são as cores básicas que tem um sentido alegórico, não tem nenhum significado como tem em Bragança né? Uma coisa simples, decidida sem nenhum mistério e hoje é um símbolo, mais significativo do que o próprio boizinho na tala, pra mim. Eu acho que a gente se inspirou muito mais nas fitas de São Luís, porque eu gosto muito, acho que é uma referência (...) Então tem essa coisa do chapéu, a gente experimentou uma indumentária pro Batalhão, então a gente pegou e deu uma estudada, por exemplo na indumentária do boi-bumbá, usa-se um veludo, aquilo ali é muito quente, então a gente botou a camisa e a camisa do arraial tem uma simbologia muito louca ali, é uma preciosidade, a pessoa que veste aquilo se sente bem, se sente integrado, eu acho que a camisa resolveu uma coisa que no boi tradicional não tem essa relação com o marketing que a gente passou a ser, vivemos em um mundo que é assim, apesar de eu já achar a gente ultrapassado!<sup>141</sup>.

Percebe-se que o processo embrionário que conjuga a ideia ao objeto é, neste caso, um processo inicial de solução de um problema (a incidência solar), mas que aos poucos a ele foi sendo associado outros conjuntos de ideias, porém permanecendo um referencial básico advindo da experiência e da vivência nas manifestações culturais que fazem o uso deste objeto e em relação à produção cultural regional, ou mesmo às motivações de ordem funcional, já que, é comum o uso dos chapéus de palha por grupos socioculturais de pescadores e agricultores que o utilizam como parte das indumentárias de suas manifestações culturais, ver por exemplo o caso de alguns grupos de carimbó. É desta forma que “os objetos materiais integram de modo incontornável toda e qualquer forma de vida social e cultural”

<sup>140</sup> Junior Soares. Entrevista realizada em 25/10/2015.

<sup>141</sup> Ronaldo Silva. Entrevista realizada em 08/12/2015.

(BITTER, 2010). Assim, o chapéu de palha e depois de fita permite um enfoque sobre seu trânsito entre mundos: o do seu uso utilitário e simbólico sendo que,

Expostos cotidianamente a essa extensa e diversificada teia de objetos, sua relevância social e simbólica, assim como sua repercussão subjetiva em cada um de nós, termina por nos passar despercebida em razão mesmo da proximidade, do aspecto familiar e do caráter da obviedade que assume (GONÇALVES, 2007, p. 14).

É possível também se identificar falas dos entrevistados, outras influências que ajudaram a constituir este elemento enquanto identificação da banda musical Arraial do Pavulagem, e posteriormente do Arrastão do Pavulagem. Estas estão associadas ao uso feito pelos grupos de boi-bumbá no Pará e de bumba-meu-boi no Maranhão onde predominam os chapéus confeccionados com rendas ou fitas de tecido nas bordas, além de outros elementos como espelhos, paetês, missangas, pinturas diversas, etc. Estas influências fazem parte, como visto, das referências que os idealizadores do então grupo Boi Pavulagem do Teu Coração passaram a utilizar tendo como um dos pontos de partida o olhar para o que estava sendo produzido pelas manifestações culturais locais, bem como pelo estado vizinho Maranhão onde, naquele momento já era possível acessar as informações dos grupos de bumba-meu-boi, grupos de reggae-boi, além de músicos, cantores e compositores que se destacavam com uma proposta artística regionalista, como é o caso de Papete<sup>142</sup>, bem como de outros artistas de outras regiões brasileiras que seguiam linhas similares de produção artística musical.

Tanto o chapéu de fita, quanto as camisetas, formando a base indumentária do batalhão, possuem um processo de associação de ideias que conferem uma identificação e, ao mesmo tempo uma ludicidade que sustentam suas existências, mas que também conjugam ações ou práticas simbólicas associadas a cada um desses elementos.

Como um *ethos*, o uso de alguns dos elementos constitutivos da indumentária do arrastão, acabou por se constituir como objeto-discurso que demarca o pertencimento e sua justificação como performance a partir de uma materialidade (objetos) consolidada pelo seu conteúdo informacional e pelas ações práticas condicionadas pelo ato de vestir-se dele e assim, participar de um contexto sociocultural específico, um tipo de gregarismo que ao

---

<sup>142</sup> Compositor, músico e cantor maranhense que se destacou nos anos 1980 e 1990 por sua obra alusiva ao cancionário local. Também tem grande importância na cena musical brasileira como percussionista tendo atuado com renomados artistas brasileiros como Toquinho e Vinicius de Moraes em turnês nacionais e internacionais. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/papete/dados-artisticos>. (Acessado em 09/01/2016).



longo dos anos se estabeleceu a partir de uma diversidade de representações, ações, atuações e discursos sobre a ideia que o promovida em relação ao objeto e seu uso como símbolo. Cria-se assim, uma ideia instituída no conjunto de informações produzidas e intencionadas para uma estabilização da marca que acabou por cristalizar um sentido auto-atributivo de pertencimento que ao longo do tempo mobilizou a formação de uma paisagem móvel que ultrapassa as fronteiras do local de realização do evento: nos domingos de junho ou no sábado que antecede o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, é comum se avistar desde longe, sejam em grupos ou individualmente, pessoas que já descem dos ônibus e dos carros vindos de vários lugares da cidade com seus chapéus de fita (o principal ícone identificador do grupo musical e do Arrastão do Pavulagem) produzindo uma imagem ou uma cena representativa da mobilização cultural que insere no Centro Histórico de Belém uma informação visual a mais diante os seus imponentes monumentos.

Caminhar por entre pessoas com seus chapéus de fita se tornou corriqueiro em algumas das ruas do CHB durante os domingos de junho o que acabou por criar uma certa estabilidade na visualidade, ou seja, em geral os transeuntes habitués do espaço não mais se surpreendem com estas imagens já que, por todo o processo de exposição pelo qual os arrastões passam, principalmente pelos meios midiáticos tradicionais, é compreensível que haja uma referência de identificação e localização produzida pelos usuários e moradores da área por onde o arrastão vai passar, fato este não aprofundado neste estudo, porém vivenciado por este pesquisador ao longo de minha trajetória de participação neste movimento cultural. Com isso, tem-se a produção de um emblema identificador definido pela imagem produzida nos arredores do evento, tendo o chapéu de fita como símbolo de uma ideia ou de uma representação, o que sugere uma criação cênica espontânea, porém, portadora de um conteúdo informativo pleno.

Pensando este objeto no contexto de seu “grau identificador”, ou seja, aquele que é considerado pelos organizadores como símbolo, mas que também esta referência pode ser observada atualmente na fala de frequentadores, participantes, brincantes ou mesmo daqueles que pouco conhecem os arrastões, como um ícone, aquilo que informa sobre algo, neste caso o arrastão. A maneira que aqui estabelecemos para compreender o chapéu de fita enquanto símbolo tem a ver diretamente com o que a antropologia interpretativa tem colocado quanto à maneira pela qual objetos de tornam importantes em contextos diversos como centralidade

de um ou de vários enunciados. Nesta perspectiva, podemos associar a consolidação da ideia de ícone no contexto dos bens patrimoniais que se destacam como emblema de uma organização sociocultural a qual tem no objeto uma percepção sobre algo que se estabeleceu ao longo do tempo e que constitui no presente um referencial de identificação.

O grande embate se dá se, nesse caso, estamos falando de patrimônio enquanto identidade ou “formas de autoconsciência individual e coletiva” conforme nos pergunta Gonçalves (2015). No entendimento do que esse autor estabelece para o entendimento de patrimônio, no nosso caso, a segunda opção prevalece já que,

A identidade é uma das primeiras produções do poder, desse tipo de poder que conhecemos em nossa sociedade. Eu acredito muito, com efeito, na importância constitutiva das formas jurídico-político-policiais de nossa sociedade. Será que o sujeito, idêntico a si mesmo, com sua historicidade própria, sua gênese, suas continuidades, os efeitos de sua infância prolongados até o último dia de sua vida etc., não seria o produto de certo tipo de poder que se exerce sobre nós nas formas jurídicas e nas formas policiais recentes? É necessário lembrar que o poder não é um conjunto de mecanismos de negação, de recusa, de exclusão. Mas, efetivamente, ele produz. Possivelmente produz até os próprios indivíduos (FOUCAULT apud GOLÇALVES, 2015, p. 213).

Assim, na percepção do que aqui estou identificando como elemento-chave do processo de identificação do universo que compõem as atividades do IAPAV: o chapéu de fitas, friso que a sua absorção no plano das visualidades e identidades é inerente ao que se estabeleceu entre o domínio da experiência próxima, ou seja, a participação em si (organizadores e não organizadores) somado aos meios de circulação de informação intra, entre e extra grupos de pessoas que atuam direta ou indiretamente na produção do arrastão, assim como a forma de absorção como objeto-síntese que demarca um pertencimento ou atribuição de valor (valoração) em relação ao que se propõe diante as práticas e conteúdos promovidos pelo instituto.

## 5.2. OS ESTANDARTES

Elementos que compõem o cenário móvel do arrastão, os estandartes combinam uma visualidade e uma funcionalidade que colaboram com o processo conceitual ao qual cada cortejo visa representar (imagens) e atuar (manipuladores).

Os estandartes funcionam com uma espécie de abre-alas, são painéis bordados em tecido trabalhados à mão pelo artesão Raimundo Nonato da Silva, o “Mestre Nato”, (falecido

em 2014), artista que, segundo os relatos dos organizadores do IAPAV deixou um dos mais importantes legados relacionados à um tipo de experimentação de visualidades para o Instituto Arraial do Pavulagem e para a cultura popular brasileira por suas importantes contribuições no campo das artes em costura, como os estandartes que produzia para os arrastões juninos desde 2002.

A ideia de se colocar estandartes nos arrastões remete à produção de um conteúdo e de um reforço aos temas que envolvem a quadra junina criando assim, um momento no cortejo em que podem ser observados os principais santos de devoção cristã que se tornaram símbolos – a despeito de suas distinções – que demarcam o calendário de festejos do período.

Nós estávamos revigorando na nossa cabeça a quadra junina, nós queríamos uma quadra junina paraense, então nós pegamos os quatro Santos: São João, Santo Antônio, São Pedro e São Marçal, aí fomos sentar com o Nato, dei uma estudada em algumas coisas pra mostrar pra ele, aí entrou o significado das cores, aí fui mostrando pra ele que os santos martirizados tem o vermelho, os não-martirizados tem o azul, o branco tem um significado mais ligado à luz à pureza, o pessoal da África não gosta dessa conversa, mas é assim que tá colocado, então a gente foi ver a história de cada um, e o Nato absorveu muito bem essa onda...<sup>143</sup>.

Desta maneira, a inserção deste elemento remete a um contexto celebrativo evocados muito mais pelo seu sentido alegórico ou figurativos, do que propriamente sagrado, mas que acaba por potencializar o conteúdo vernacular do arrastão quanto à elaboração de uma representação e de uma imagem de vinculação ao que as informações dos estandartes produzem, seja para quem os percebe enquanto alegoria ou para aqueles que acionam os atributos do sagrado, independentemente do contexto se seu uso, fato que também pode ser observado com relação aos mastros de santo usados como demarcação de início e término dos arrastões juninos sobre o qual discutirei mais a diante.

Durante os quatro domingos de arrastão entre os meses de junho e julho, os estandartes sinalizam o início dos cortejos sendo sempre posicionados à frente, como um abre-caminho tendo as imagens dos referidos santos do mês junino estampadas no seu tecido. No entanto, pela qualidade e peculiaridade de sua elaboração nas mãos de Mestre Nato, os estandartes passaram a ser expostos tanto na sede do IAPAV como em eventos de exposição de obras de arte da cidade e em outros estados.

---

<sup>143</sup> Ronaldo Silva. Entrevista realizada em 08/12/2015.



Figura 24: Imagem de alguns dos estandartes usados como símbolos da quadra junina no Arrastão do Pavulagem e o seu artesão, mestre Nato (à direita).  
Foto: Edgar M. Chagas Jr (Junho de 2013)

### 5.3. OS CAVALINHOS E OS CABEÇUDOS

Objetos-brinquedos que foram inseridos em um primeiro momento nos arrastões como forma de experimentação de objetos cênicos que fizessem alusão à algumas das brincadeiras de rua praticadas tanto na capital quanto no interior do estado do Pará.

Os cavalinhos são brinquedos presente nas brincadeiras de boi-bumbá usadas pelo vaqueiro da fazenda<sup>144</sup>, este, veste o brinquedo e assim, passa a conduzir o boi pelas ruas, realizando seus movimentos sempre na sua frente. No arrastão, os cavalinhos seguem este roteiro, onde pelo menos quatro vaqueiros vão conduzindo a passagem dos bois Pavulagem e Malhadinho ao longo do trajeto. Há também um outro setor localizado na frente do cortejo onde os cavalinhos são vestidos por crianças que a cada domingo são levadas por seus pais e/ou responsáveis para acompanhar os arrastões. Com isso, pretende-se fazer deste brinquedo um elemento lúdico participativo para as crianças que frequentam o evento, público este considerado pelos organizadores dos arrastões como um dos principais alvos das ações do IAPAV.

<sup>144</sup> Personagem do boi-bumbá que durante a encenação da brincadeira informa o dono da fazenda sobre a morte ou roubo do boi.

Os cabeçudos, os cavalinhos, a gente tá pensando mais nas crianças, pra que a molecada pudesse ter o seu espaço, eu sempre fui preocupado com isso, os adereços, nos adultos, as bandeiras eram pra fazer um fechamento. A ideia era de chamar a tenção das pessoas e dizer: estamos construindo o arraial do futuro<sup>145</sup>.

Os cabeçudos, bonecos em forma de grandes cabeças feitos a partir do papel-marche, seguem o mesmo conceito do brinquedo descrito acima, mudando apenas seu referencial quanto ao seu uso atribuído aos grupos de boi-bumbá do município de São Caetano de Odivelas<sup>146</sup>, também conhecido como Boi de Máscaras, onde os cabeçudos são vestidos por crianças e adolescentes que brincam tanto com o boi-brinquedo, quanto com o público participante. No Arrastão do Pavulagem, estes brinquedos ganharam formas específicas com caracterizações de alguns mestres de cultura popular da região, ou mesmo como forma de se homenagear (ou tirar um sarro) de alguns dos membros do instituto.

Neste brinquedo, o que mais chama atenção, além do seu formato, que por si só já é motivo de diversão, é a maneira de atuar dentro do cortejo sempre fazendo corridas ligeiras e paradas bruscas em frente a alguém ou a algum outro objeto-brinquedo, como se fosse trombar, o que por vezes chega a acontecer o que arranca gargalhadas dos presentes. A ludicidade desse brinquedo acaba por ser também mais uma forma de atrativo para o público infantil, por isso possuem sua área específica junto com os cavalinhos à frente do arrastão onde a concentração de pessoas é menor sendo a única parte do cortejo onde uma corda de pequena espessura demarca este espaço para que não haja atropelos ou acidentes envolvendo as crianças.

Se tratando de um cortejo com brinquedo né, então foi importante a gente compor esse cenário, inserir alguns objetos que pudessem de alguma forma sugerir, trazer para essa questão do lúdico, do encanto, da criança, do imaginário, pantomima<sup>147</sup> né? Toda essa referência que são próprias dos folguedos populares. O cavalinho tá ligado ao [bairro do] Guamá, os cabeções remete a história lá de São Caetano, ai você acaba colocando elementos que são bem marcantes do período junino (...) Na verdade acho que o arrastão contribui com esse universo, ele pode ser um portal pra várias coisas, é uma imensidão, é muita coisa<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> Ronaldo Silva. Entrevista realizada em 08/12/2015.

<sup>146</sup> Pertencente à microrregião do Salgado Paraense, distante 110 km da capital.

<sup>147</sup> 1. Arte ou ato de expressão por meio de gestos; mímica. 2. Teatr. Peça de qualquer gênero, em que o(s) ator(es) se manifesta(m) simplesmente por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música, que pode ser, também, sugerida por meio de movimentos; mímica. [Sin. ant.: *momo*. Cf. *cena muda* (1) e *mimodrama*.]. Fonte: Dicionário Aurélio.

<sup>148</sup> Walter Figueiredo. Entrevista realizada em 24/10/2015.



Figura 25: Objetos-brinquedos, os cavalinhos e cabeçudos criam uma ambiência lúdica onde crianças passam a fazer parte da construção do cortejo.  
Foto: Edgar M. Chagas Jr (Junho de 2015).

A dimensão participativa e não apenas contemplativa em relação ao brinquedo possibilita uma maior interação e influencia também nas formas de organização do evento, na medida em que, com o tempo, passaram a ter mais crianças querendo participar do que brinquedos para uso. Desta forma, alguns dos pais ou responsáveis pelas crianças começaram a mandar confeccionar os seus próprios cavalinhos e assim, não depender dos do instituto, fato que também se observa para outros elementos, notadamente os instrumentos musicais do batalhão o que demonstra também uma das nuances que fazem o arrastão sempre crescer nos dias de cortejo.

#### 5.4. O PEIXE-BOI

O caçula dos arrastões e que existiu na sua forma fixa (com tempo e espaço definidos) entre os anos 2003 e 2014 fechava os três principais momentos das atividades do Instituto ao longo do ano. Anteriormente realizado no mês de fevereiro, o nome Cordão do Peixe-Boi fazia alusão aos antigos cordões de bichos muito comuns nas brincadeiras de rua das pequenas cidades e demais lugares da Amazônia, porém ainda presente em algumas localidades interioranas e em Belém do Pará. Inicialmente tinha como eixo de atuação uma possibilidade de se vivenciar – durante o período de carnaval – este festejo em um formato “diferente”<sup>149</sup>.

Devido a algumas dificuldades de uso dos espaços da cidade durante o período e notadamente pela associação do cordão ao carnaval – fato que causou certo desconforto para seus organizadores – houve a necessidade de se reelaborar o calendário passando este arrastão para o mês de dezembro período das grandes águas na Amazônia. No entanto, por vários fatores, sendo o financeiro o principal, este cortejo deixou de sair como os demais que são promovidos pelo instituto de maneira fixa, partindo para um formato mais flexível em relação ao tempo (acionado a qualquer momento do ano) e ao espaço (torna-se itinerante) sendo suas atividades voltadas para à questão ambiental e social, normalmente feitas em parcerias com órgãos públicos ou entidades representativas destes interesses. Desta forma, o cortejo torna-

---

<sup>149</sup> Pretendia-se criar uma possibilidade de trazer, nas proximidades da quadra carnavalesca, um formato de brincadeira de rua baseado nos cordões de bichos que até hoje funcionam, em alguns lugares do interior do Pará, como momentos festivos com uma linguagem rítmica e musical própria, além do que poder-se-ia trabalhar temas diferenciados à partir da temática dos bichos da Amazônia.

se móvel, sem um calendário pré-estabelecido, porém, mantém as mesmas características organizacionais de antes.

O peixe-boi surge então como mote e como brinquedo que pretende notabilizar a questão da degradação da fauna aquática da região, e assim, passa a simbolizar e dar sustentação ao movimento e ao discurso que envolve o processo de elaboração e constituição desse arrastão.

A confecção desse objeto-brinquedo era feita, em um primeiro momento seguindo uma estrutura (formato) parecida com a do boi-bumbá, porém com algumas inserções de movimentos na cabeça e na calda que pudessem dar um realismo maior durante sua manipulação. Usava-se uma armação de metal leve coberto com um tecido ornamentado com brilho e flores. A saia do bicho-objeto é feita de fitas de cetim com ênfase à cor verde em alusão às águas dos rios da Amazônia. Seus manipuladores carregam o brinquedo segurando em hastes de metal fixados na base inferior da armação e, devido a esta rigidez, o único movimento possível é o de se balançá-lo de um lado para o outro, e para cima e para baixo, o que é feito durante o trajeto deste cortejo.

A partir de 2014, o brinquedo passa por uma revitalização para assumir sua nova função itinerante, e assim sua estrutura de metal foi substituída, sendo agora o peixe-boi todo feito de miriti e mantendo as fitas verdes na barra da saia.



Figura 26: O objeto-brinquedo durante o encerramento do cordão na Praça do Carmo.

Foto Edgar M. Chagas Jr (janeiro de 2013)



Figura 27: O peixe-boi depois da última reforma, sendo conduzido pelas ruas do CHB.

Fonte: <http://www.portalcultura.com.br/>



### 5.5 “RAINHA DAS ÁGUAS”: A CANOA GRANDE DE MIRITI

No Arrastão do Círio, o objeto-brinquedo que centraliza o cortejo que acontece no mês de outubro é a canoa grande de miriti, batizada de “Rainha das Águas” (em alusão também às nomenclaturas comuns às embarcações ribeirinhas). A ideia de se realizar esse arrastão estava associada a uma possibilidade de se estender as ações do instituto como forma de diminuir o intervalo anual do único movimento que até então existia apenas no mês de junho. Contudo, o Arrastão do Círio em pouco tempo se transformou em um dos principais momentos das ações promovidas pelo IPAV, já que, mesmo estando atrelado a uma festa de grande porte (o Círio de Nazaré), logo se estabeleceu no calendário festivo-cultural da cidade como um momento de grande mobilização popular.

A eleição da canoa como elemento central desse arrastão se insere, num primeiro momento, em uma proposta de se homenagear e ao mesmo tempo colaborar com a atividade produtiva dos artesões de brinquedos de miriti advindos das regiões ribeirinhas, sobretudo do município de Abaetetuba<sup>150</sup>, que anualmente, durante o Círio de Nossa Senhora de Nazaré

<sup>150</sup> Município distante 53 quilômetros de Belém reconhecido pela sua importância na produção dos brinquedos de miriti.

(que acontece no segundo domingo de outubro) abastecem Belém – notadamente as suas áreas centrais – com seus produtos artesanais. Conjuntamente, são trabalhadas as temáticas que envolvem os mitos e mistérios das lendas amazônicas assim como, a mobilização feita sobre as águas dos rios que servem de vias naturais para toda uma população que se desloca para a grande festa. Neste sentido, a canoa funciona como referência tanto para o brinquedo quanto para o movimento das águas, feito pelas mãos das pessoas que a manipulam ao longo do cortejo.

A canoa é feita a partir do miriti, material muito comum nas áreas ribeirinhas que envolvem a Região Metropolitana de Belém, e confeccionada na cidade de Abaetetuba. É adornada com cores fortes tendo um mastro ao centro com uma estrela na ponta. Também enfeitada com fitas de cetim e cordas coloridas. O fundo externo da canoa possui uma pintura de paisagem ribeirinha com casas-palafitas e o rio à frente.

A manipulação deste objeto-brinquedo é sempre feita por três ou quatro pessoas que não necessariamente são fixos, já que a ideia dos organizadores é exatamente que as pessoas possam ir experimentando o brinquedo ao longo do trajeto até a Praça do Carmo. No entanto, observou-se que, nos últimos dois anos tem sido mais comum a presença de pelo menos dois de seus manipuladores de forma fixa, o que denota uma possibilidade de ordenamento na manipulação no que concerne aos movimentos que a embarcação deve realizar ou, por outro lado, tem sido corriqueira a ausência de candidatos a realizar esta tarefa.



Figura 28: A canoa sendo conduzida pelos brincantes do Arrastão do Círio.

Fonte:  
<http://www.instafotom.net/visitebelempa>

À proposta inicial de fomento dos brinquedos de miriti, aos poucos foram sendo acionadas outras maneiras de interpretar a importância referencial do brinquedo para os organizadores deste arrastão advindas de um somatório de necessidades em se chamar a atenção para o universo da cultura popular ribeirinha que, neste momento, adentra de forma lúdica as ruas do CHB. Junto com o discurso, muda-se também o objeto-brinquedo que era utilizado nos primeiros Arrastões do Círio: a cobra grande, também feita de miriti que era manipulada por pessoas do público sem necessariamente obedecer a algum tipo de sincronia entre os seus participantes.

Na verdade o símbolo era a cobra grande, mas o nosso referencial era o miriti, o brinquedo de miriti, na verdade, a gente substituiu um brinquedo de miriti por outro, a cobra pela canoa. A manipulação da cobra no meio do cortejo era muito complicada, são muitos gomos, as pessoas se cruzavam, davam um nó, era uma confusão danada. E nós adequamos o discurso, porque a cobra tem o imaginário dela construído, por mais que seja o miriti, e o miriti é o símbolo que nós queremos chamar a atenção, essa constituição da barca migrou para a continuação da procissão fluvial, nós entendemos agora que é como se o Círio fluvial acabasse ali e fosse pela terra, tanto que vai a barca e um monte de barquinho de miriti atrás levado pelos manipuladores. É como se fosse o círio fluvial saindo da barca (...). Parece que deu um pouco mais de sentido pra história, então a gente vai realmente mudando as coisas em busca de um sentido mais real, mais explicável pra coisa, pode ser até que a gente modifique um dia, mas a barca já entrou como se finalmente a gente tivesse chegado ao brinquedo ideal<sup>151</sup>.

Aquela cobra foi o brinquedo mais feio que a gente já fez, nós não arranjamos uma tecnologia legal, aí o que o tempo trouxe: o boi não dá pra colocar ele na tala e colocar ele lá em cima, senão vai ficar feio, e a figura do manipulador, do tripa, ela é a coisa mais linda que tem pra mim no cortejo, mas o brinquedo mergulha pra dentro da multidão e tu não consegue visualizar e quando eu falo de cortejo eu falo de condução: pra mim o cortejo sai, estabelece uma relação com o rio, com a água, com o ribeirão, vem trazendo toda essa magia, e a gente sobe e conduz aquela multidão pra dar valor a música paraense. Em linhas gerais é isso, e essa coisa da valorização ela foi sendo buscada com as oficinas, de construir e de fazer as músicas com essa objetividade (...)<sup>152</sup>.

Levando-se em consideração que a função de um objeto-brinquedo dentro do arrastão é a de colaborar com o seu conjunto (no sentido da totalidade da ação e do fenômeno), a modificação, mesmo que não tenha acontecido sem crises, acabou por ensejar novos atributos e significados mobilizados pela inserção de um novo elemento.

---

<sup>151</sup> Junior Soares. Entrevista realizada em 25/10/2015.

<sup>152</sup> Ronaldo Silva. Entrevista realizada em 8/12/2015.

O discurso anterior – quando da presença da cobra grande de miriti – não possuía grandes diferenças quanto às motivações discursivas atuais inerentes ao imaginário ribeirinho, o que se nota é uma transformação estratégica de ordenamento, porém, com o uso dos mesmos atributos deste imaginário, já que a cobra, com dito por um dos organizadores deste arrastão, era difícil de se manipular e “*causava uma confusão danada*”.

A cobra grande estava inserida no arrastão de modo contextual e tinha por finalidade contribuir com a produção de uma paisagem ribeirinha-urbana levando-se em consideração a sua paisagem mítica presente em grande parte da Amazônia ribeirinha, a qual segundo o poeta João de Jesus Paes Loureiro só pode ser percebida levando em consideração o contexto de sua reprodução social e cultural, assim,

“(…) no âmbito de uma cultura dissonante dos cânones urbanos, o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização. Uma região que é uma verdadeira *planície de mitos*, na expressão de Vianna Moog (...) (LOUREIRO, 2001, p. 38).

A lógica se estabelecia pela contiguidade do mito da cobra-grande que, em linhas gerais, se refere à moradia que esta mantém em quase todas as cidades ribeirinhas seja embaixo das suas igrejas matriz, ou mesmo de toda a cidade. Em Belém diz-se que embaixo da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, localizada em um de seus bairros centrais, vive uma cobra gigantesca que se um dia ela se mover, seria capaz de destruir a cidade por completo.

A influência deste mito não cessa por aí, e em cada cidade é possível se verificar uma variabilidade de histórias acionadas sobre uma possível aparição desse animal gigante, ou mesmo nos relatos sobre pequenos tremores de terra sendo debitados na conta da cobra. Algumas transfigurações chegaram a tela dos cinemas pelo pseudônimo de Anaconda, mesmo que sob protesto quanto à história contada pelo filme.

Estas referências serviram de inspiração para a elaboração da cobra no arrastão, que também tinha um trajeto parecido com o da canoa de miriti, porém saía debaixo das águas da baía do Guajará e era erguida pela multidão que a levava em seus braços, movendo-se sempre de maneira desordenada com idas e vindas, fazendo círculos, sendo cantada e celebrada pelos mais diversos tipos de jargões até seu sumiço na Praça do Carmo.



Figura 29: A cobra grande de miriti foi o primeiro objeto-brinquedo utilizado no Arrastão do Círio.  
Fonte: <https://homgadamata.wordpress.com/2010/10/01/arraial-do-pavulagem-prepara-tradicional-arrastao-do-cirio/>

A canoa grande de miriti, (objeto-brinquedo que substitui a cobra grande) segue a mesma linha referencial quanto ao universo e ao imaginário ribeirinho, no entanto, com outras percepções engendradas pelos seus produtores e manipuladores. Este brinquedo é elaborado discursivamente a partir da ideia de continuidade em relação à procissão fluvial que acontece no sábado que antecede o dia da romaria principal do Círio.

Centenas de barcos saem por volta das oito horas da manhã do porto de Icoaraci, distrito de Belém, seguindo a corveta da Marinha que leva a imagem de Nossa Senhora de Nazaré pelas águas da baía do Guajará em direção à Escadinha do Cais do Porto, ponto de chegada da procissão fluvial e saída de outra romaria que a partir daí conduzirá a imagem sobre duas rodas: a “motoromaria” como é chamada, sobe a Avenida Presidente Vargas em direção ao local onde a imagem aguardará a próxima procissão no Colégio Gentil Bitencourt. Às proximidades do porto da Escadinha, em frente à Praça dos Estivadores, onde se localiza a sede do IAPAV, o arrastão do Círio já está a postos para, assim que a imagem da santa é recebida no referido porto, um outro tipo de embarcação continuará a romaria, que agora não é mais sobre as águas, mas sobre o asfalto das ruas do Centro Histórico de Belém. Desta

forma, a representação da procissão segue, acompanhada por tambores, cantos, danças e uma outra dezenas de barquinhos feitos à partir do miriti em direção à Praça do Carmo.



Figura, 30: Imagem da romaria fluvial que acontece na véspera do Círio de Nazaré.

Fonte:

<http://www.guiacuca.com.br/evento/cirio-de-nazare-2011>

Figura 31: A canoa de miriti continua a romaria, pelas ruas do CHB.

Fonte: <http://pavulagem.org>



A canoa de miriti passa a ser embalada pelo banzeiro do movimento dos braços de seus manipuladores que coreograficamente reproduzem o movimento das águas dos rios amazônicos dando a possibilidade de interpretação de uma paisagem fluida entre o rio e o asfalto, entre o universo ribeirinho e o urbano.

O mundo dos rios e da floresta é o *interior*. Para quem está na capital, o mundo rural é todo o mundo do interior. Para quem está nas cidades do interior, o *interior* é propriamente a parte rural. No entanto, distinguindo-se da capital do Estado, ele é, segundo Isidoro Alves, “uma categoria situacional, nos termos de um conjunto de relações que são de ordem econômica, social, ritual, etc. (LOUREIRO, 2001, p. 201).

Esta mobilização demarca bem o tipo de ação instituída pelo evento a partir da expectativa de seus produtores que, como pode se observar nos demais objetos-brinquedos, visam quase sempre um incremento idealizado pelo imaginário local reproduzido a partir de uma técnica de associação de elementos escolhidos de maneira precisa para que se execute a informação. Este fato condiz com a perspectiva de que, sendo o arrastão um movimento

cultural com fins de fomento e experimentação artística de rua, há sempre que se ater ao que cada um desses elementos importam na produção de um sentido e de um significado.

A natureza do Arrastão do Círio (outubro), assim como no Arrastão do Pavulagem (junho), inicialmente se deve à uma necessidade plena de arregimentação de públicos (plateia) para as práticas culturais locais nos lugares onde ela estava, já que, o caminho inverso sempre foi muito mais difícil. Desta forma, ambos estão umbilicalmente ligados aos contextos socioespaciais que estão inseridos. No caso do Arrastão do Círio, sua condição existencial está atrelada à festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, e desta forma, faz uso de alguns dos seus elementos constitutivos referenciais e emblemáticos, como no caso das embarcações que, além acionar uma imagem em relação à paisagem ribeirinha, também se atem a ideia de continuidade da romaria fluvial da grande festa. Isto demarca não apenas uma postura estratégica e logística de realização de um evento, mas informa sobre algo que só é possível à partir da reprodução de tais formas simbólicas produzidas sobre os objetos-brinquedos que, neste aspecto tendem a ser um suporte de referência, o que pode não se aplicar à realidade, na medida em que, podem ser pontos de partida para outras percepções relativa ao universo ribeirinho e ao próprio Círio. Desta maneira, nos atemos a ideia de que a canoa grande de miriti “Rainha das Águas” demarca temporalidades e espacialidades diferenciadas e específicas em razão de sua existência dentro do arrastão, assim como um dia foi com a cobra-grande de miriti, os quais, independente da produção discursiva de seus produtores sobre estes objetos-brinquedos, possuem uma posição de centralidade no conjunto visual e estético, bem como sobre os enunciados elaborados sobre os seus diferentes significados.

Subentende-se que os posicionamentos e as intenções de produção, quase sempre, no caso dos arrastões, se constituem como pontos de partida para a formação da ideia, mas conforme se observou, estas acabam por serem diluídas quando cada objeto mergulha no diversidade dos demais enunciados propostos pelas dezenas de outros elementos que produzem o cortejo e, com isso, a canoa, mesmo com toda a carga de intenções que ela carrega já na sua saída da sede do instituto, na medida em que ela chega à rua ocorre sua transfiguração em forma de representações sobre o afeto, o efêmero, o regozijo, e por que não, a rejeição? É só observar o que alguns participantes acharam quando esta substituiu a cobra-grande.

## 5.6. O BOI-BUMBÁ E O TRIPA-BOI

É o mais conhecido entre todos os brinquedos por ser a referência mais antiga entre os objetos que passaram a compor o Arrastão do Pavulagem realizado no mês de junho, já que o boizinho azulado espetado em uma tala é o primeiro símbolo representativo dos cortejos que então iniciavam na Praça da República nos idos do final da década de 1980.

Objeto cênico de natureza popular, o boi-bumbá é o elemento que centraliza uma das principais brincadeiras de rua surgida ainda no Brasil colonial que na Amazônia se espalha como miríade pela região a partir da primeira metade do século XIX<sup>153</sup>. A introdução deste brinquedo nos cortejos do Pavulagem<sup>154</sup> se deve, segundo seus organizadores, em um primeiro momento à necessidade de se chamar a atenção pública para a cultura popular produzida na região amazônica.

Depois de algum tempo, notadamente quando os cortejos passam a ser realizado na Avenida Presidente Vargas, mas ainda utilizando a Praça da República como local de sua culminância, o boizinho na tala foi substituído pelo boi de armação confeccionado por mestres artesãos do bairro do Guamá, quando da parceria feita com o boi-bumbá Malhadinho, oriundo do referido bairro e que desde então passou a marcar presença nos arrastões dando o suporte com seus brinquedos e seus tocadores de barricas. Neste momento, dois bois-bumbás passaram a figurar nos cortejos já transmutados em arrastões: o Malhadinho e o Pavulagem conforme já esclarecido anteriormente.

Existem várias maneiras de se confeccionar este brinquedo utilizando-se de uma quantidade de diferentes materiais. No caso do boi Pavulagem, este é normalmente produzido a partir de uma estrutura rígida de madeira (que também pode ser de alumínio) recoberto em um primeiro nível com um acolchoamento de espuma e em seguida por uma capa de tecido veludo, o “couro do boi”. Assim que esticado, este é bordado e ornamentado com missangas, lantejoulas, paetês, vidros cortados em pequenos pedaços que são dispostos formando desenhos alusivos aos símbolos da quadra junina. A cabeça do boi – antes feita do crânio de um boi verdadeiro e depois substituído por um modelado com isopor para dar maior leveza

---

<sup>153</sup> Sobre o assunto ver SALLES, 1994.

<sup>154</sup> O primeiro nome do grupo era “Boi Pavulagem do teu Coração” em alusão direta ao brinquedo e sua representação na cultura popular regional.



– é enfeitada com uma travessa de flores, também chamada de rosário, e fitas de cetim, e a barra da saia é feita de seda normalmente de uma cor só.



Figura 32: Os bumbás Pavulagem e Malhadinho durante o Arrastão do Pavulagem em 2015.  
Foto: Edgar M. Chagas Jr (Junho de 2015)

Esta ornamentação não segue uma regra pré-estabelecida e, assim como os demais grupos de bois-bumbá de Belém, são elaboradas de acordo com uma variedade de temas que pode ser o próprio nome do grupo. No Pavulagem, tem havido ao longo dos anos uma preservação de um modelo de enfeite do boi em torno de imagens representativas do universo das brincadeiras de rua do período junino que acontecem no Pará, ornamento comum utilizado por grupos de boi do Norte e do Nordeste brasileiro.

Um dos aspectos característicos que se estabeleceram como herança das performances do grupo de boi-bumbá e que chegou ao arrastão do Pavulagem, envolve o “segredo”, o fato de se esconder o boi para que o seu padrinho não o veja até o momento em que ele já esteja totalmente pronto. Esta condição, segundo Ronaldo Silva, um dos fundadores do Pavulagem, é elaborada quando da preparação anual do Boi Pavulagem (objeto-brinquedo) que é confeccionado, ou revitalizado na rua Pedreirinha<sup>155</sup> no bairro do

<sup>155</sup> O destaque do nome da rua se deve por ser esta um importante espaço de reprodução de práticas de brincadeiras de rua e onde estão localizadas as sedes do boi-bumbá Malhadinho, da Escola de Samba Bole-Bole

Guamá, sendo que um dos seus principais produtores mestre Evaldo Gomes Maciel, falecido em 2012, também conhecia bem os movimentos de um tripa já que foi um deles. Desde então, o boi vem passando a ser preparado por seu filho Alexandro com a colaboração das atuais responsáveis do boi-bumbá Malhadinho, Dora e Lourdinha. Conta Ronaldo que “(...) é uma tradição, eles só deixam o padrinho do boi ver no dia em que for entregar o boi mesmo. Tem um lance que é o de esconder o boi. Até hoje eles só deixam eu ver o boi no dia do arrastão (...)”<sup>156</sup>. Essa condição do segredo também passou a demarcar outras posturas dentro do próprio contexto do arrastão, como por exemplo, em relação a chegada do boi pelas águas da baía do Guajará para iniciar o cortejo na Escadinha do Cais do Porto no início da Avenida Presidente Vargas. A ideia é a de que o boi surja como mais um elemento do imaginário amazônico que invade a cidade com seu bailado, seus súditos e toda a produção imagética que isso possa assumir ao longo do percurso.

Em geral, costuma-se contar as várias histórias do boi-bumbá à partir do seu enredo histórico mais conhecido do desejo de mãe Catirina em comer a língua do boi mais garboso da fazenda e, sendo atendida pelo pai Francisco, inicia-se uma jornada de representação teatral que envolve perseguições, capturas, pajelanças, com uma dezena de personagens que cantam e dançam culminando sempre com a ressurreição do boi em festa. Conforme se observa em diferentes grupos de boi espalhados pelo país, a configuração é quase sempre a mesma, porém mudando personagens, cantos e danças em razão dos contextos os quais a manifestação cultural está sendo produzida. Sem entrar nos pormenores da representação do boi-bumbá na Amazônia, fato já estudado em dezenas de estudos (inclusive meus trabalhos de TCC e dissertação de mestrado), me atenho à condição do uso deste objeto-brinquedo no arrastão como elemento que centraliza as atenções nos quatro cortejos produzidos entre os meses de junho e julho promovidos pelo Instituto Arraial do Pavulagem.

Sob esta perspectiva, interessa observar a maneira pela qual o objeto pode ser compreendido no contexto de sua elaboração material, mas também como parte da história de vida de seu manipulador, o chamado “tripa”, o que também ajuda a observar com mais afinco as influências que produzem o cortejo a partir do seu bailado que conduz os

---

e do terreiro de umbanda mais antigo de Belém o qual o Iphan vem tentando tombar a algum tempo, mas ainda sem sucesso. Ressalta-se ainda que esta rua tem sido nas últimas décadas objeto de pesquisadores da área de ciências humanas que se dedicam ao estudo das festas populares em espaço urbano.

<sup>156</sup> Entrevista realizada em 8/12/2015.

movimentos do boi, mas também de como sua condição está assentada nos valores e representações produzidos do meio ao qual a manifestação se constituiu na periferia de Belém. Assim, me permito observar o tripa para compreender o boi-brinquedo e vice-versa.

Sou de Belém, nasci e me criei na Pedreirinha no Guamá. Minha mãe era doméstica e minha vó recebia pensão do meu avô, a gente vivia disso, mas era meio apertado porque era muita gente e várias casas, uma atrás da outra, mas na hora do almoço todos se reuniam na casa da minha vó que bancava todo mundo com comida, remédio, luz, água... o custo era alto e as vezes não dava.

Ai o Nazareno surgiu com essa história de botar um boi-bumbá na Pedreirinha, ai ele foi falar com o seu Bandeira se a gente podia resgatar o boi Malhadinho, que era ele quem tomava conta, então a gente foi pedir permissão lá, ai ele disse que a gente podia colocar, ai surgiu novamente o boi Malhadinho, mas o mirim (...) Eu comecei a tocar barrica lá, depois mudei, eu fui pajé, fui matuto, fui trocando, cada ano eu era uma coisa.

As vezes a gente saía da Pedreirinha e ia pro fim da linha do ônibus porque não tinha transporte, mas a gente não deixava de ir não, a gente ia andando. Quando tinha o cachê era investido também no boi. Eu me lembro até hoje que a gente usava uma calça amarela de cetim, uma blusa branca sem nada e um colete vermelho, só, era esse que era o uniforme do Malhadinho. Era uma coisa simples, não era como é hoje aquela fantasia bonita com destaque, pedra, cocar. Era pena: a gente pegava pena de urubu, na época lá a gente não tinha grana pra comprar, tinha um lixão lá onde é o batalhão de polícia no Guamá, as pessoas jogavam resto de carne lá do açougue, ai o urubu vinha e comia na imundice e a gente ia pra lá e pegava as penas de urubu e levava, lavava e pintava, pra poder botar na saia da índia. Todo dia a gente ia lá juntar. Aonde matava frango, a gente ia pedir lá no frango: tem pena ai? O cara dizia: tem essas pena ai pode levar! Ai a gente pegava, lavava e pintava, entendeu, pra fazer as roupas das índias, dos índios.

O Nazareno começava a passar vídeo pra gente, o Ronaldo Silva, vídeo do Maranhão, do boi do Maranhão (...) No boi do Maranhão as pessoas dançam em pé e eu achei aquilo incrível, as pessoas dançando em pé lá no Maranhão, eles não colocam aqui na coluna, arriam aqui na coluna e dançam, entendeu? E eu achei uma curiosidade, por que diferente? perguntei pra eles... por que os caras dançam assim? Ah! Porque assim é a cultura de lá, aí explicaram né, isso é cultura do Maranhão. Ai na semana eles já traziam [vídeos de] boi de outros lugares, de outros estados: olha isso aqui é de tal lugar..., já era outra coisa diferente, já era duas pessoas debaixo do boi, de São Caetano de Odivelas. Ai cada semana eles traziam um boi de cada município pra gente ver como era. A gente tinha que assistir pra aprender, eles diziam: olha como as índias dançam, olha como o boi dança lá fora, olha como é, olha a fantasia como é, olha a barrica como é, então foi surgindo assim.

Um dia o Nazareno perguntou pra mim: te garante dançar debaixo do boi? Que o moleque faltou, ai eu disse: não sei bora ver né? Ai ele disse: bota ai e fica só se mexendo, só a cabeça, eu devia ter uns 12, 13 anos, por ai... Ai eu me meti lá e gostei. Ai eu comecei me lembrar dos vídeos que eu via, que os bois dançavam em pé, mas eu fazia lento, devagar, porque eu não era acostumado né? Ai eu levantava o boi, fazia assim, pro público vê, pra lá e pra cá, depois eu botava, ai o Nazareno: é! Não vai mais ser o moleque o boi, quem vai ser é tu! Eu ia brincar com as crianças, ele não brincava com as crianças, ele ia lá, ele via a criança, ele batia na cabeça da criança. Eu não, eu ia lá, eu parava com as crianças pra elas fazerem carinho, mexiam com o boi, entendeu? Ai o Nazareno foi gostando, ai ele perguntou se eu não queria ser o tripa do boi, ai eu fui gostando, fui pedindo outros vídeos de outros bois, pra mim ver como era, ai eu fui

misturando pra não ficar uma coisa que eu via aqui no Guamá: o pessoal só dançava de um jeito, então eu pensei: esse boi só faz isso? Não tem outra coisa? Não dança outra coisa? Só dança isso? Ai eu comecei, quando já tinha uns 4, 5 anos eu não quis mais dançar debaixo do boi eu queria outra coisa, aí eu sai debaixo do boi, já fui ser outra coisa... Todo ano eu era uma coisa, todo ano eu ia mudando, então eu queria passar pelo boi, por tudo...

O primeiro boi do Pavulagem, a gente chamava de “boi boiola”, porque ele tinha uma flor imensa na barra da saia. Esse boi foi um viado lá do Curro Velho que deu pro Ronaldo, quando ele ainda só tinha o boi na tala ainda. Ai a gente encarnava dizendo que o Malhadinho ia enrubar o Pavulagem, esse boi boiola! ai o Ronaldo ficava puto, ai de tanta encarnação, passou uns 2, 3 anos ele mandou fazer um outro boi.

Eu não lembro direito como eu comecei a dançar debaixo do boi do Pavulagem, mas eu lembro que o tripa que dançava lá só chegava porre, e o Ronaldo ficava chateado. Ele pedia dinheiro pro Ronaldo pra tomar cachaça, aí depois ele começou a cobrar cachê, sempre tinha que ter dinheiro pra dar pra ele, aí foi a época que o Ronaldo me chamou, aí foi que eu entrei pro Pavulagem, e comecei a me apresentar no arrastão e nos shows da banda, ai eles começaram a me dar um cachê, ai eu comecei a gostar né? Mas não era só eu, no arrastão eu revezava com outros, quando a gente cansava, o Pavulagem sempre era mais leve que o Malhadinho, ai quando chegava no meio do caminho a gente trocava, ai depois pediram pra ficar só eu no [boi] Pavulagem porque o moleque já tava batendo nas crianças.

Na verdade eu vou criando os passos na letra da música, ai eu faço a coreografia no tipo da música, sigo o refrão. Às vezes eu sigo a coreografia do público, que é uma maneira que eu tenho de descansar um pouco. O passo que mais cansa é quando eu levanto e giro o boi. Eu faço o trajeto todinho do arrastão pela Presidente Vargas com o boi. (...) Em alguns momentos eu faço os movimentos do boi antigo, como dançavam mesmo<sup>157</sup>.

Ressalta-se neste relato a importância de Nazareno Silva, talvez o principal responsável por fazer a mediação entre o boi-bumbá Malhadinho do bairro do Guamá na periferia de Belém e o Arrastão do Pavulagem no centro da cidade conforme já comentada sua participação no início deste capítulo.

A motivação e a variação do brincante entre todos os personagens dá a ele uma especialização e conhecimento sobre o movimento mais amplo da manifestação que se traduz no apuro de sua atuação diante do grupo e do público, quando afirma que “*eu ia brincar com as crianças, (...) eu ia lá, eu parava com as crianças pra elas fazerem carinho, mexiam com o boi*”, e aproveitando-se das instruções recebidas durante oficinas ilustradas pelos vídeos de grupos de bois de outros lugares, dá início às possibilidades de criação própria utilizando elementos de cada lugar constituindo uma linguagem corporal própria e aperfeiçoando seu fazer de manipulador-tripa do boi: “*ai eu comecei me lembrar dos vídeos que eu via, que os bois dançavam em pé, mas eu fazia lento, devagar, porque eu não era acostumado né? Ai eu*

<sup>157</sup> Marcio Gomes, o “Baba”. Entrevista realizada em 12/12/2015.

*levantava o boi, fazia assim, pro público vê, pra lá e pra cá (...)*”. Essa experimentação rendeu ao manipulador iniciante uma característica própria de expressão corporal que, ajudado por sua baixa estatura, acabou por colaborar com um processo de invenção de novos movimentos para a função de tripa de maneira que, sua peculiaridade se deve exatamente à sua condição performativa quando da elaboração do movimento gestual, mas também de uma combinação com outros movimentos em relação ao vaqueiro, (personagem que no arrastão simboliza o funcionário da fazenda que laça o boi para o fazendeiro), com os cabeçudos que durante os cortejos tem a função de “perturbar” o boi puxando seu rabo ou dando trombadas contra seu corpo, e no trato com o público quando estabelece determinados passos de dança leves em direção às crianças como forma de aproximação e produção de um conagraçamento afetivo junto ao objeto-brinquedo, ajudando assim, a quebrar o medo que normalmente caracteriza os primeiros contatos destas com o “boizinho azulado” como também é conhecido o Boi Pavulagem.



Figura 33: Um dos principais momentos do cortejo: a criança e o boi-brinquedo.  
Fonte: <http://www.dahpassos.com.br>

Nos movimentos do tripa-boi observa-se uma produção de conteúdos sobre o gestual que interfere diretamente na elaboração de uma performance entendida aqui enquanto *ação*, *interação* e *relação* (SCHECHNER, 2006). Neste conjunto de enunciados corporais estão manifestos todas as possibilidades antes encetadas durante a elaboração do personagem que, no caso do tripa, o fez de próprio punho observando o movimento dos públicos (plateias) e de outros tripas de boi como o que o antecedeu no Boi Pavulagem, mas antes dele, o tripa do boi Malhadinho ainda quando adolescente no Guamá. Compreende-se assim que o bailado do boi observado é a *ação* em si que, em seguida, a partir da observação deste, ocorre o aprendizado em um primeiro momento pela imitação, mas que logo se estabelece o princípio da inovação quanto aos recursos utilizados (passes coreografados e com diferentes intensidades dependendo do que está sendo executado como por exemplo quando próximo às crianças, ou quando evoluindo rodopiando com o brinquedo acima dos braços) e que permitem uma execução do “mostrar fazendo” e assim ocorre a *interação*, ou seja, o manipulador iniciante, após observações e treinamentos, passa a interagir *enquanto* tripa. A partir do momento que todos esse processo é posto em prática e se estabelece no cotidiano de atuação do personagem com seu público espectador então temos uma *relação*. Ressalta-se que, conforme orienta Schechner (2006), a performance não está estritamente condicionada ao “em” alguma coisa, mas “entre”, ou seja, o que nos permite compreender determinado aspecto da atuação de um personagem enquanto performance é a maneira pela qual este é elaborado nos interstícios da ação, reação, atuação e recepção, ou seja, nos tempos liminares que são as frestas da estrutura do processo de elaboração do personagem.

O trajeto seguido pelo boi Pavulagem é repetido todos os domingos os quais o arrastão acontece, saindo da Escadinha do Cais do Porto localizado na praça Pedro Teixeira, subindo a Avenida Presidente Vargas, entrando na Praça da República, subindo e dançando no palco onde acontece o show de encerramento do arrastão. Este roteiro parece em um primeiro momento, uma rotina que já se estabeleceu no cortejo e que não há mais o que se esperar de novo ou diferente passados tantos anos desde que esta prática se estabeleceu no calendário festivo junino de Belém. No entanto, a riqueza da brincadeira está exatamente em se deixar embarcar no movimento do boi e seu manipulador que a cada domingo de apresentação traz uma informação diferente começando pelo primeiro dia, o “dia do boi

embarcado”, talvez seja um dos poucos bois-bumbá existentes que iniciam suas brincadeiras pelas águas de um rio amazônico.

No raiar do primeiro dia de arrastão, Marcio Gomes (o Bába), o manipulador-tripa apanha um ônibus no bairro do Guamá até a sede do Instituto Arraial do Pavulagem no centro histórico da cidade onde o boi-brinquedo está a sua espera. Depois de fazer os últimos ajustes principalmente para ver se não ficou nenhum alfinete, grampo, ou mesmo um prego com a ponta de fora, segue-se o caminho até o porto onde está ancorada a embarcação que levará o Márcio (já se transmutando em tripa) junto com o boi. O Conjunto de Carimbó Sancari já arruma os curimbós na posição onde em breve farão os convidados bailarem ao som do carimbó, até o ponto de espera inicial do arrastão. Neste momento chega mais um convidado ilustre: o boi Malhadinho que fará par com o boi Pavulagem ao longo de todo o trajeto, além dos mastros de santo dos homens e das mulheres que ali estão sendo ornamentados.

Acomoda-se os bois no capote da embarcação de modo que fiquem visíveis e possam ser avistados à distância. No primeiro arrastão do mês de junho de 2015, observou-se que o posicionamento destes objetos-brinquedos sem os seus tripas no teto da embarcação dura até o momento em que o porto da Escadinha se aproxima, quando então os bois são descidos para a proa do navio e são “vestidos” pelos seus respectivos tripas que começam então um bailado junto com os vaqueiros que ali também já estão à sua espera. No momento em que a embarcação é atracada no porto, os bois são então conduzidos para o meio da multidão que, junto com o batalhão de tocadores já estão a postos para o início do cortejo. Neste ínterim, cantos de saudações (e de louvação) em meio ao som das barricadas, alfaias, marabaixos, xeque-xeques e ganzás, dão o suporte sonoro para o ritual que se inicia com a chegada dos bois e dos mastros pelas águas dos rios com direito a oferendas para o boi passar e tomar a frente do cortejo. Daí em diante, Pavulagem e Malhadinho passam a dançar por mais de uma hora e meia pela Avenida Presidente Vargas evoluindo junto com os vaqueiros e demais brinquedos do cortejo até sua chegada na Praça da República e posterior subida no palco montado ao lado do teatro Waldemar Henrique, ponto histórico onde tudo começou, onde então o boi fará sua última aparição naquele domingo. Nos demais, o trajeto é feito da mesma forma, porém sem a embarcação que só é usada no primeiro arrastão junino, sendo a partir de então sempre o ponto de partida a Escadinha do Cais do Porto, ponto do encontro das águas da baía de Guajará com o centro histórico da cidade com o Arrastão do Pavulagem.

Ao longo do percurso, há toda uma movimentação em torno do boi-brinquedo que dança no balanço do tripa que informa a maneira pela qual ele vai sendo constantemente reelaborado pela dinâmica dos gestuais, cânticos e a sua interatividade com o público. Sobre isso chama a atenção o aspecto de como ao longo do tempo o manipulador-tripa foi criando estratégias e/ou os suportes comportamentais do boi diante o público tirando o brinquedo do seu plano de visualização e contemplação para um plano interativo e participativo com relação ao público e do próprio arrastão. Estas nuances fazem parte de um jogo de inversão de posições e passos de dança que estruturam a sua performance e o reafirmam como centralidade no conjunto e no movimento do cortejo. Seus mecanismos de apropriação pública estão diretamente relacionados com a sua condição imanente do brinquedo como algo vivo que satisfaz por alguns momentos o imaginário e o universo de representações teatrais simbolicamente estabelecidas que possibilitam que as pessoas não apenas sintam o brinquedo pelo toque das mãos, mas que falem com ele; andem com ele ao lado durante o trajeto; beijem-o; ofereçam-lhe flores para sua passagem e saltem gritos de guerra: “*e Olha o boi! e Olha o boi! e Olha o boi! Olha o boi! Olha o boi! Olha o boi...*”.

Pelo lado das necessidades práticas e imediatas, é comum as pessoas doarem água para o “boi”, pedir para que ele descanse, tire um foto de recordação com famílias inteiras, mas principalmente com as crianças, público que mais se aproxima do brinquedo. Além disso, o boi tem uma outra função importante: puxar o arrastão para seguir seu caminho, por isso, o boi passa a maior parte do tempo na frente do cortejo e junto com seus vaqueiros, vão pedindo passagem para o cortejo. No entanto, não há um limite espacial de sua movimentação, mesmo que seu território seja sempre aquele na frente do batalhão, seu trânsito também acontece por entre este e as demais alas que compõe o arrastão fazendo sempre movimentos que imitam os do boi-bumbá tradicional, mas também incrementando sempre novos passos como o de colocar o boi no alto e rodá-lo, momento em que o brinquedo fica em destaque para logo em seguida mergulhar novamente no meio da multidão de tocadores e público em geral.

Esta integração objeto-público merece ser apreciada mais de perto para se compreender este movimento em torno de uma condição espontaneamente estabelecida pelo lado dos que acompanham o cortejo, e do outro, o do tripa, que mesmo treinado, também usa de improviso diante o inesperado no contato com o público.



A esta situação, existe um importante debate antropológico sobre a existência de conexão dos objetos materiais às técnicas corporais que não só servem para movimentá-los, mas também para lhes dar vida. Desta forma, Gonçalves (2005) remonta uma questão levantada por Marcel Mauss, quando este questiona: “o que é um objeto se ele não é manuseado?” (MAUSS, apud, GONÇALVES, 2005, p. 22). Neste contexto, o referido autor aproveita para trazer à tona uma crítica contundente no que se refere à maneira pela qual a antropologia tem tratado historicamente este tema.

Muitos estudos enfatizam corretamente o fato de que os objetos fazem parte de um sistema de pensamento, de um sistema simbólico, mas deixam em segundo plano o fato de que eles existem na medida em que são usados por meio de determinadas “técnicas corporais” em situações sociais existenciais (e não apenas em termos conceituais abstratos). Eles não são apenas “bons para pensar”, mas fundamentais para se viver a vida cotidiana (GONÇALVES, 2005, p. 23).

Esta indicação de que o objeto pode e deve ser observado em sua totalidade, ou seja, pela sua estrutura material, seu uso (político, econômico, social, cultural, etc.), sua manipulação também nos permite pensar a partir de sua “relação fundamental entre corpo e cultura. O que os usos desse objeto evidenciam é o seu significado como extensão do corpo e do *self*” (2005, p. 26). Desse modo, a maneira de se confeccionar o boi e sua manipulação são inerentes, integram e interagem com processo sociocultural de constituição de significados e representações do grupo social e do “eu” na vida cotidiana (GOFFMAN, 1985).

Marcio, além de um exímio tripa de boi, é um brincante de manifestações culturais que desde cedo aprendeu a encenar diante os vários papéis que assumiu, principalmente no boi Malhadinho quando, segundo ele informou, incorporou quase todos os personagens da brincadeira. Sua atuação em baixo do boi possui uma singularidade em relação aos demais personagens os quais atuou, já que, sua imagem praticamente não aparece durante toda a encenação ou no caso do arrastão, durante todo o cortejo encenado. Apesar disso, este papel acabou por ser o que mais tempo lhe pertence, principalmente depois que passou a ser o “titular” do boi Pavulagem o que, de certa forma, lhe gerou algum prestígio a mais. No entanto, mesmo que isso importe, há uma outra conjuntura de representações sociais que envolvem sua atuação como tripa às quais sugerem a produção de um sentido relacionado ao seu cotidiano e a existência do brinquedo. Isto pode ser percebido de diversas formas, mas a

principal delas tem a ver com a condição ou o momento onde se estabelece a interação, ou seja, o ponto de encontro entre o Márcio (pessoa), o tripa (personagem-brincante) e o boi (objeto-brinquedo).

Mesmo que eu faça toda uma descrição minuciosa de cada momento ou etapa, desde a saída de sua casa até o momento em que esse manipulador-brincante deixa o boi de volta na sede do IAPAV de pois de um dia de cortejo, perpassando toda a trajetória da encenação e brincadeira na rua como tentei fazer algumas páginas atrás, talvez não seja possível se estabelecer este ponto de encontro onde se entrecruzam pessoa-personagem-objeto de forma a se aproximar do sentido de sua representação e significação que esta relação informa.

Desta maneira, seguirei outro caminho a partir de uma observação em direção ao *modus operandi* da representação teatral, do caráter dramatúrgico e performático que envolve a produção de um personagem que acumula os dois outros elementos fundantes e que estabelecem dois posicionamentos que se entrecruzam: o de *ser em si*, ou seja aquele definido pela sua essência que não tem consciência de si; e o *ser para si*, o que já possui esta postura diante seu conhecimento próprio e do mundo (SARTRE, 2012). Desta forma, passo a considerar que tanto a pessoa quanto o objeto estão presentes no personagem e este presente naqueles de formas que dependendo do momento e do contexto, um ou outro podem estar sendo acionados.

Levando-se em consideração que Marcio possui grande uma parte de sua história de vida atrelada à participação nas manifestações culturais de seu bairro onde mora desde sua adolescência, é possível que estas tenham de alguma forma sido absorvidas pelo cotidiano de vida deste brincante no que concerne às atitudes corporais cênicas, e mesmo nas jocosidades do dia-a-dia na relação com seu grupo social de proximidade. Por mais que eu não tenha como comprovar isso, posso no entanto, a partir de uma convivência quando dividíamos o palco (ele debaixo do boi e eu na percussão da banda), ou a rua (ele debaixo do boi e eu abrindo espaço pra ele manipulá-lo) dizer que no trânsito camarim-palco-camarim havia quase sempre um ritual de elaboração de um personagem que por vezes demorava pra sair de cena, mesmo depois que o show acabava e o camarim fechava. Esta constatação se deve a maneira com que o personagem era elaborado em meio aos demais componentes da banda ou em um espaço que pudesse se “aprontar” de maneira mais tranquila: vestia-se, ou cobria-se com uma roupa de goleiro de futebol, pois a manga cumprida da camisa evita o

contato direto do corpo com a carcaça de madeira do objeto-brinquedo, e uma calça também cumprida de pano, sendo que esta cobre a única parte visível do seu corpo durante suas apresentações já que a barra da saia do boi não cobre toda sua extensão. Em seguida colocava o boi de pé de, momento em que o brinquedo ficava maior que seu manipulador (o que sempre gerava sarros dos mais chegados) colocando-o sobre um dos ombros e o levava até o palco, normalmente ficando meio escondido para não estragar a surpresa, já que só entrará em cena lá pela segunda ou terceira música. Assim que o show começa, Márcio se prepara com um breve alongamento e quando percebe que já está próximo a hora de adentrar o palco, “veste” o boi e a partir daí, sua visão de mundo se resume a uma pequena abertura abaixo da cabeça do boi de onde ele terá que entender todo o espaço que pode utilizar sem pisar em cabos, fios e nos equipamentos presente no palco. Márcio agora é o tripa e o boi o seu corpo, o boi é o personagem (visível) e márcio sua alma (personagem invisível). Seus passos espontâneos e coreografados, estudados e treinados colaboram com a visualidade, mas do boi, não do Márcio.

Nos arrastões esse procedimento se repete, porém com uma maior interatividade, pois o boi está na rua e assim, assume outras mobilidades e trânsitos neste palco que prescinde um trajeto e uma obrigação: a de puxar o Batalhão da Estrela até sua dispersão na praça (da República ou do Carmo).

Na rua, assim como no tablado, a visão de mundo do tripa ainda se resume àquela pequena abertura por onde se deve calcular de forma precisa os caminhos a se percorrer e onde é melhor dançar e os seus passos coreografados que necessitem de um espaço maior no meio do cortejo. Esta “janela” do brinquedo é também por onde o tripa (ou o boi) respira, se hidrata e, quando dá ainda se alimenta com pequenos lanches que são oferecidos a ele durante o arrastão. Mas quem está se alimentando? O tripa ou o boi? Partindo de uma obviedade que por vezes macula o imaginário, diríamos sem pestanejar que o manipulador é claro está se alimentando. No entanto, observando a cena me permito esquecer por alguns segundos que é um brinquedo (objeto) e focalizo na imagem em si, enquadrada no mistério da imaginação: o boi, sendo alimentado pela multidão no meio da de uma das mais importantes avenidas do centro de Belém. Uma imagem impossível, mas que se apresenta como visualidade e que produz um sentido, o qual, de maneira diferente, podem ser acionados por grupos de participantes, quem sabe? Como não posso afirmar o que as pessoas imaginam, e para não

ser acusado de ignorar a realidade, pondero o poder de imaginação e da realidade humana da mesma forma que atribuo significados ao que não conheço, ou seja, só se permite significar por meio de um processo de contextualização social e cultural dos lugares da observação e, assim, construo o aparente *entre* e não *pelas* coisas.

O brinquedo caminha como um boi contemplado por súditos que lhe alimentam e o distraem com abraços, afagos e fotografias. Mas cadê o tripa? E o Márcio?

Levando-se em consideração que “o palco apresenta coisas que são simulações” (GOFFMAN, 1985, p. 9) é preciso trazer de volta (ou não) as pessoas que fazem estas simulações para o seu “mundo” fora do personagem. Nesta empreitada me espelho nas formulações de Carvalho (2005) que no seu estudo sobre o bumba-meu-boi do Maranhão, percebeu a partir de narrativas orais dos seus participantes que havia uma possibilidade de se compreender uma extensão da identidade de “Pai Francisco” para o cotidiano das relações sociais do brincante. Desta forma, assumir a função de tripa no arrastão pode ser um bom indicativo de como este personagem, ao performatizar na rua, pode assumir uma condição similar no cotidiano pessoal. Parto assim, de uma observação sobre a comunicação e o gestual que se estabelece enquanto variação de uma mesma conduta, ou seja, o boi em cena. Neste sentido, o corpo assume lugar de destaque na medida em que o boi (objeto-brinquedo) enquanto figuração se torna liminar e, assim, permite uma “fuga” dos mecanismos formais que moldam as relações sociais.

Hoje foi difícil pro boi, não me deram cachê nem mingau, só me botaram pra dançar, mas assim não dá! Ninguém deu nada pro boi...<sup>158</sup>

O falar *enquanto* boi permite o uso de uma estratégia de jogar com om personagem de modo a instituir um posicionamento *out* em relação aos momentos de apresentação no palco onde o tripa precisa cumprir determinadas tarefas formalizadas pelo tempo e espaço do espetáculo. Nesse sentido, o *out* se apresenta como aquele tempo-espaço flexível liberado de um comportamento ritualizado:

“O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionado, flexível onde o ritual é rígido (...) Essa afirmação enfatiza aqueles aspectos da performance jocosa associados à arte, criatividade, infância” (SCHECHNER, 2012, p. 91).

---

<sup>158</sup> Márcio Gomes, relato de experiência no boi. Entrevista realizada em 12/12/2015.

Esta situação, por não ser algo dado que se perceba logo no primeiro encontro, requer um certo grau de familiaridade com os trânsitos e os circuitos de indivíduos que elaboram momentos de lazer e/ou de trabalho com encenações que fazem o uso de objetos materiais (o que, neste caso, os difere de outros atores do cortejo), e assim criam uma representação a partir da junção pessoa-coisa sendo possível observar sua totalização em cena, mas sem deixar de considerar uma certa ambiguidade na conduta pessoal em relação à atuação no cotidiano.

Quando a gente andava com o boi pela rua as pessoas iam mexendo com a gente, até que um dia eu resolvi botar o boi pra cima deles, depois vi que isso funcionava, então comecei a movimentar o boi com mais força e desde então, quem conhece, não mexe mais comigo, senão eu corro pra cima!

Volta e meia alguém puxa o meu rabo quando a gente dança na rua, só que eu não deixo barato, vou pra cima e derrubo mesmo! As pessoas levam na sacanagem, mas eu fico muito puto! Depois vem pai e mãe querer tirar satisfação e eu digo que é pra eles esculhambarem com os filhos deles.

No arrastão eu domino a cena porque meus passes são diferentes, eu levanto e rodo o boi, isso ninguém faz, já tem uns imitando, mas só era eu.

A maneira mais fácil que uso pra espantar é gritar que nem um boi e dar cabeçadas, principalmente nos cabeçudos que são meu alvo preferido, eles adoram puxar o rabo do boi<sup>159</sup>.

Este movimento produzido pelo tripa-boi, permite uma troca constante de papéis onde são acionados diferentes mecanismos de se relacionar com o público distante (plateia) e o próximo (membros do grupo) mas que prevalece uma maneira onde o “como se” fosse a coisa (objeto) desse a permissão de jogar performaticamente com diferentes situações. Neste contexto, assume-se a condição de ser *pela* coisa ou de ser *na* coisa que se apresenta enquanto uma realidade dentro de uma ficção e vice-versa. O universo de estratégias que permitem o acionamento do objeto diante contextos encenados dependem exclusivamente da maneira pela qual este assume uma condição específica de imagem e representação que denota sua existência não enquanto objeto, mas enquanto *ser em si* de uma dada realidade experienciada. Neste aspecto, importa perceber que a performance do tripa não se restringe a ele (pessoa) e assim, define-se um momento de estar no mundo enquanto mimese como ato de expressão e apresentação do *eu*, objeto pleno de uma cosmogonia que satisfaz sua existência em torno de sua realidade percebida e vivenciada.

---

<sup>159</sup> Idem.

As tomadas de decisões e posturas, longe de ser aleatórias fazem parte de um conjunto de estratégias que acabam por condicionar uma performance, sobretudo, de uma postura corporal de elaboração cênica que rompe com o imediatismo da experiência consolidada no ato representativo e se reelabora na rua enquanto palco sonoro e táctil possibilitando a criação de um organicismo, uma simbiose espelhada na paisagem e vívida em sua condição experimental, pois envolve uma liberação do corpo enquanto manipulador, mas também enquanto participante de um conjunto articulado pelo movimento do tripa-boi, completando assim o ritual através da produção das funções que se realizam em grupo como o dançar, cantar, tocar, ou mesmo apenas se movimentar, já que o público também se transforma em um corpo coletivo, por meio de ações que se transfiguram em performances (SCHECHNER, 2012).

Ainda no arrastão de junho, há uma quantidade significativa de outros objetos que compõem o cenário do cortejo que de forma diferente são manipulados e ritualizados conforme suas especificidades.

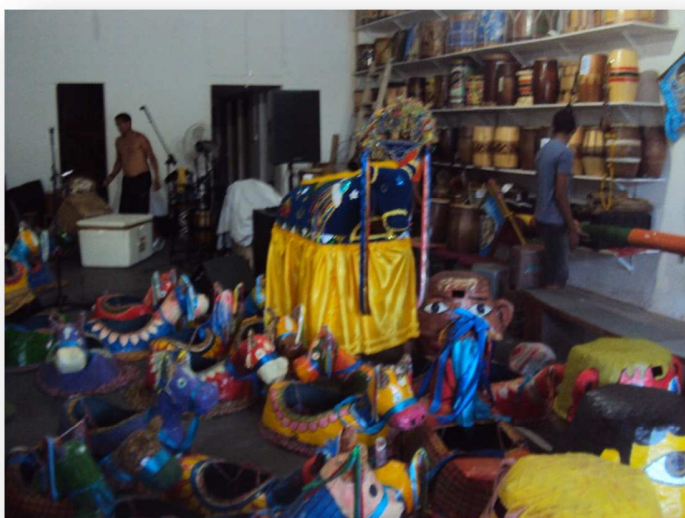




Figura 34: Imagens de algumas das etapas que envolvem a realização do Arrastão do Pavulagem. Na primeira, boi com seus “súditos” aguardando a hora de sair para o barco. Na segunda, momento que a embarcação já avista o porto da Escadinha. Na terceira, os bois se preparando para descer no porto. E na última, o boi Pavulagem e seu tripa recebendo flores para sua passagem.  
Fotos Edgar M Chagas Jr (Junho de 2014). Exceto a última: <http://g1.globo.com>

## 5.7. OS MASTROS DE SÃO JOÃO

Entre eles estão os mastros de São João que, segundo sua concepção histórica estão vinculadas às celebrações e festejos dos solstícios de inverno e verão da Europa medieval conforme observado na literatura especializada. Na Amazônia o “mastro de santo” como é chamado, surge como resultado das mobilizações festivas e celebrativas católicas feitas por irmandades de negros e brancos que pontua uma das características não só da Amazônia, mas que se tornou comum em praticamente todo o território brasileiro: a simbolização de início e fim da festa tendo o mastro como demarcador temporal, mas também como elemento ritualístico que envolve vários contextos e significados para os grupos sociais que o produzem. Estes vão desde a retirada da árvore que servirá de mastro, momento que em algumas localidades do interior do Pará como em Cachoeira do Arará na Ilha do Marajó – lembrando também que este é o lugar de onde vem parte dos músicos e tocadores do Conjunto

de Carimbó Sancari, responsáveis pelo mastro no Arrastão do Pavulagem – já entoam cânticos e dançam em comemoração ao “dia da retirada”.

No caso de Cachoeira, devido a muitas de minhas andanças feitas por lá durante a produção de alguns trabalhos de pesquisa tanto no plano institucional quanto acadêmico ao longo dos anos 2005 e 2009 (CHAGAS JUNIOR, 2008; IPHAN 2008-2009), trago algumas informações como suporte para subsidiar a contextualização e a importância do uso deste objeto-símbolo para as festas de santo do interior do estado e como ele passa a ser ressignificado em ambiente urbano, neste caso, nos Arrastões do Pavulagem.

Em Cachoeira do Ararí anualmente se festeja São Sebastião no mês de janeiro. Normalmente os mastros são retirados em uma mata próxima da cidade no dia 15 de novembro em uma celebração festiva organizada pelos juízes (responsáveis) dos mastros (em Cachoeira são três: homens, mulheres e crianças). Em retribuição a uma graça alcançada, estes se comprometem em arcar com as despesas referentes à sua ornamentação e, ainda, com a comida e a bebida para aos foliões (nome dado às pessoas que acompanham os mastros em cortejo pela cidade) tanto no dia da retirada da árvore da mata, quanto no dia de sua saída em cortejo pela cidade.

No momento da escolha e retirada dos troncos que servirão de mastros há toda uma celebração que envolve orações, cânticos, pedidos de licença que influenciam diretamente no processo de “energização” do objeto ressignificando-o após a derrubada da árvore. Em seguida, estes troncos são carregados com muita animação (canto e dança) até a fazenda mais próxima da cidade (Cachoeira é cercada por fazendas de engorda de gado, mas que aos poucos estão sendo substituídas pela monocultura do arroz), onde ficam secando para que o tronco possa receber a pintura e as futuras ornamentações até a terceira segunda-feira do mês de dezembro, dia que demarca o fim da Festividade de Nossa Senhora da Conceição. No referido dia, os mastros são levados em cortejo, regado a leite de onça<sup>160</sup> e música executada pela banda do município para os quintais das casas dos juízes dos mastros onde permanecem até o dia 10 de janeiro.

Quando, enfim, a imagem de São Sebastião chega na entrada da cidade – a “porteira” – depois de quase um ano de peregrinação e esmolação por grande parte da Ilha do Marajó e da capital do estado, encontra a sua espera os três mastros: o primeiro carregado pelos

---

<sup>160</sup> Bebida feita do leite de búfala que após fervido é acrescentado álcool etílico.



homens, o segundo pelas mulheres e o terceiro por crianças. As mulheres que carregam o mastro do Santo preparam uma vestimenta especial para a festa - blusa com a imagem de São Sebastião, lenço vermelho na cabeça, e saia rodada e florida. Todos, no entanto, encontram-se com os corpos sujos de amido de milho, farinha de trigo e/ou lama, e envoltos em um tipo de cipó muito comum nos campos da Ilha, chamado batatarana ou salsa.

Os mastros, pintados de vermelho, branco e verde (em alusão às cores do santo) e ornamentados com vários tipos de frutas, são levantados no dia 10 de janeiro, tendo no alto uma grande bandeira com a imagem de São Sebastião. Ficam de pé até o dia 20 do mesmo mês, quando ocorre sua derrubada ao som de marchas carnavalescas tocadas pela banda de música da cidade e ainda, muito pó de maizena e leite de onça. Há uma grande disputa não apenas para subir nos mastros para pegar a bandeira, como também para arrancar suas lascas, para serem utilizadas como amuleto e como objeto de promessas. Há uma grande expectativa por saber quem serão os juízes dos mastros no próximo ano, o que é decidido por sorteio no jantar no dia da “derrubada” na Barraca da Santa pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Esta rápida passagem em parte do universo de uma festa de santo do interior, nos ajuda a dimensionar a maneira pela qual estes são rearranjados culturalmente em ambiente urbano e, no caso específico deste estudo, nos possibilita também sua inserção em outros formatos festivos que reelaboram o sentido e o significado de sua origem.

No Arrastão do Pavulagem, como verificou-se, este objeto constitui um importante elemento definidor de um ritual que difere do que acontece na cidade de Cachoeira, porém seu simbolismo é diretamente remetido a esta localidade por aqueles que ajudaram a inseri-lo no cortejo. Neste contexto, ao longo do tempo, foram sendo formados uma diversidade de associações (mimese) ao contexto da elaboração deste objeto que, em um primeiro momento parecem conjugar uma valoração repleta de significados representativos do universo constitutivos das manifestações do interior projetadas em ambiente urbano e, assim, reformulando os códigos e os valores a ele atribuídos. Isto fica ainda mais claro quando das tomadas de decisões em relação às mudanças de posicionamento dos mastros ao longo do cortejo e seu ponto de “levantação” que passam a ocorrer devido às diferentes situações às quais o arrastão é submetido, dentre outros fatores, segundo seus organizadores, por questões relacionadas à estrutura organizacional e a segurança do cortejo.

Anteriormente, os mastros eram afincados na Praça da República na culminância do arrastão. Após alguns anos, por decisão dos coordenadores, passou a ser levantado na frente da sede do Instituto Arraial do Pavulagem na Praça dos Estivadores às proximidades do local onde os cortejos iniciam: a Escadinha do Cais do Porto. Essa mudança aguçou intensos debates, controvérsias e discordâncias quanto a esta modificação. Antes, como os mastros necessariamente precisavam percorrer todo o trajeto da Avenida Presidente Vargas em meio ao arrastão, observava-se a realização de dezenas de promessas, “principalmente de mulheres atrás de casamento” nos lembra um dos responsáveis pelo mastro. Com a mudança, aquele ritual foi extinto, e, durante este período, a levantação (sem um percurso) se tornou o único e principal momento de celebração junto aos mastros, sem, no entanto, como se observa, a mesma fervura participativa dos momentos anteriores. Em 2014, acontece outra mudança: os mastros voltam a fazer os trajetos pelas águas e a ser recepcionados, junto com os bois-bumbás pelo Batalhão e os milhares de espectadores-participantes do arrastão na Escadinha do Cais do Porto como anteriormente, perfazendo um curto trajeto, desde o cais até a Praça dos Estivadores (cerca de 150 metros) ambos localizados no início da Avenida presidente Vargas. No entanto, não há um reestabelecimento dos procedimentos celebrativos e ritualísticos de quando os mastros percorriam todo o percurso do cortejo na avenida Presidente Vargas.

Estas transformações só são possíveis de serem mensuradas quando observados os aspectos inerentes à maneira pela qual as pessoas passaram a se relacionar afetivamente com a construção dos mastros de santo no arrastão. Os componentes responsáveis pela sua ornamentação e seu carregamento pelo trajeto instituído pelos organizadores do cortejo, desenvolvem ao longo do processo de produção deste elemento um conjunto de atividades que estão para além de um simples “enfeitamento” de um tronco de árvore e confecção de um objeto cênico alegórico. A consolidação deste objeto no cortejo obedece, desde a sua introdução, à demanda de alguns participantes que intencionavam mobilizar outras referências do universo dos festejos que envolvem a quadra junina, mais especificamente aquelas que celebram os santos católicos. Neste contexto, a inserção dos mastros no arrastão, em um primeiro momento, poderia possibilitar uma condição remetente e uma simbolização do elemento em relação aos enunciados de um outro lugar, porém a interpretação deste processo como um elo entre dois contextos socioculturais, além de impossível é altamente

nocivo pela ideia quase sempre presente de congelamento de manifestações culturais tidas como tradicionais, fato já amplamente debatido pela antropologia dos símbolos: não há como transportar temporalmente e espacialmente qualquer objeto ritual sem que haja sua transfiguração e ressignificação.

Contudo, deve-se problematizar até que ponto o fundamento permanece de certa forma inalterado, ou seja, sob a representação dos significados há sempre uma referência estabilizada no tempo que mobiliza a ação e a criatividade cosmológica sobre o ato e o fazer cultural, neste caso, acionado sobre os critérios festivos e devocionais. Assim, pode-se metaforicamente dizer que há um *reacender* do objeto pela estabilidade temporal de seu significado e referência de quem o traduz ou o percebe a partir da bagagem cultural acumulada em relação ao seu uso, e há um *acender* para aqueles que passam a significá-lo a partir do cortejo-arraстão e, assim, o objeto passa a ser (re)contextualizado como referente de um tempo não estabilizado.

Obviamente que estas conjecturas servem apenas para se pensar formas de acionamento e percepção sobre o objeto-ritual (se percebido pela bagagem cultural de quem possui familiaridade) ou do objeto-brinquedo (se percebido a partir do arraстão, mas que também pode tornar-se ritual), tendo-se assim, suas definições sempre condizentes a maneira pela qual o objeto é percebido e representado seja devocionalmente ou secularmente, ou nas duas formas, como característica da diversidade de seu uso e apropriação no sentido de Schechner (2012) quando nos fala da duplicidade referencial do objeto central do ritual. Desta forma, na diversidade, há sempre um sentido atribuído ao objeto que o torna significativo, produtor e receptáculo de enunciados e como condição de representatividade de alguma coisa.

Rituais são, normalmente, divididos em dois tipos principais: o sagrado e o secular. Rituais sagrados são aqueles associados com a expressão ou a promulgação de crenças religiosas. Entende-se que esse sistema de crenças religiosas envolve comunicar-se, orar, quando não invocar forças sobrenaturais. Estas forças podem residir internamente ou serem simbolizadas por deuses ou outros seres sobre-humanos. Ou elas podem ser inerentes ao próprio mundo natural – pedras, rios, árvores, montanhas – , como nas religiões nativas americanas e nativas australianas. Rituais seculares são aqueles associados com cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso (SCHECHNER, 2012, p. 53-54).

Contudo, como o autor mesmo informa, “essa divisão não é pura e genuína” (2012, p. 55). Desta forma, as informações até aqui levantadas não bastam se quisermos realmente tentar fazer um exercício de compreensão da propriedade imanente dos objetos-rituais e dos objetos-brinquedos, para isso, precisamos fazer algumas divagações sobre sua realização, no caso específico da maneira pela qual este elemento é produzido onde percebe-se uma sintonia entre os elementos estruturais fundantes do contexto originário, aquele de onde vem a referência, e os atos-ações de fazê-lo acontecer em uma das principais avenidas do centro histórico da cidade. Porém, nota-se também uma dissintonia entre a estrutura originária e o processo de constituição no movimento cultural implementado pelo arrastão, o que é natural do ponto de vista da mutabilidade dos contextos, mas que também revela uma tensão entre a manifestação cultural e o evento, entre o espontâneo e o controlado, entre o mito e a história.

No que tange à sintonia, ela se refere muito mais a forma/ação de se realizar o ritual com bases em referências advindas de contextos de acúmulo de familiarização afetiva com o objeto, neste caso estabilizado como elemento central da relação com experiências consolidadas no lugar de celebração e, neste sentido, importa destacar algumas das nuances que fazem do mastro de santo um elemento ritualístico em relação a sua estrutura de significação, mas também por sua imanência, o que nos permite tentar compreendê-lo não como uma elaboração da festa em um outro lugar, mas, sobretudo, de uma outra condição que envolve a produção de sentido e de enunciados específicos do local onde é produzido, neste caso, a cidade e seu centro histórico.

Quando nós começamos a cortar o mastro pro Arraial do Pavulagem, nós começamos a cortar numa mata lá no Utinga, foi o primeiro mastro, depois nós passamos lá pro Tenoné e quando a gente ia cortar o mastro: escolhe a árvore, uma mais leve, cortava e fazia um ritual lá: rezava no pé da árvore; pedia pra mãe natureza autorizar a gente cortar; jogava uma bebida no pé, tomava um gole e cortava. Depois nós passamos a plantar: cortava e plantava, duas, três árvores. A gente fazia uma marca em forma de xoxota na árvore que seria cortada no ano seguinte, já cheguei a tirar uma vez a casca com essa marca e dar pro Ronaldo de presente (risos). Depois de derrubada, a gente raspa aquela casca todinha, deixa no sol pra secar, ai depois de tantos dias a gente vai pintar os mastros. Isso tudo uns 15 a 20 dias antes do arrastão, pra poder dar tempo de preparar. Ficava guardado na calçada na Pedreira na rua Álvaro Adolfo.

As cores do mastro eram branco, azul e vermelho, porque eram as cores de São João não é isso? A bandeira do santo quem fazia era o pessoal do Arraial, que entregavam pra gente e a gente botava lá.

Aí a gente levava os mastros para a Praça Princesa Isabel, 4 horas da manhã a gente tava indo pra lá, a gente ia cedo, porque eu ia pra juntar a folha de açaí na feira que tem lá perto da praça, perto do porto. Então 5 da manhã eu já tava lá juntando a palha de

açazeiro, aí eu botava aquilo tudinho numa saca e levava pra gente enfeitar o mastro, aí o mastro já tava pintado e a gente enfaixava toda aquela folha de açazeiro nele, isso era nós que fazia, só nós do Sancari mesmo. Hoje quando a gente chega lá é muita gente pra fazer isso também, o pessoal de Cachoeira fazem questão de ir, tem o “Veneno de Rato” e a mulher dele, que já se tornaram fixo no mastro.

A gente pendurava banana, pupunha. As frutas são uma doação. Eu quando tava lá amarrando as frutas eu tava fazendo a minha entrega né? Lá em Cachoeira, dizem, isso serve pra passar cura durante o ano todo, pro santo ajudar, pra não dar praga, pra não dar corte nos animais, então essa é a função do mastro.

Então a gente amarrava no barco e tocava o carimbó tomando gengibirra, muito parecido com o que acontece no interior. Daí a gente descia na Escadinha, o pessoal enfeitado de batatarana, que é o ritual de Cachoeira né?, muito legal!

No dia da derrubada, em um primeiro momento escolhia-se as pessoas que iam subir nos mastros. No interior a ideia dessa bandeira é de que quem pegar a bandeira do santo é o padrinho do mastro no ano seguinte. Aqui todo ano praticamente nós pegávamos a bandeira, nós mesmos aqui na praça. Teve um caso de um rapaz que queria subir por conta de uma promessa. Então a gente disse: pode subir, ou no caso de você não conseguir subir a gente pega a bandeira e entrega pra você, isso aconteceu várias vezes...<sup>161</sup>

#### Sobre a dessintonia,

Quando houve essa tirada do mastro pra ficar ali na frente do Instituto, nós pensamos em abandonar, porque para nós era aquela tradição, aquele monte de gente pra pegar aquele mastro, a gente via aquele monte de gente ali, e as pessoas não vinham por dinheiro, por nada, é por amor a cultura mesmo sabe?

Olha, sobre a mudança do local dos mastros eu vejo que não se ganhou nada, nós perdemos e o Arraial perdeu porque diminuiu aquele fluxo de gente, se perdeu a união das pessoas no mastro, entendeu? aquela brincadeira que tinha se perdeu, e aquele percurso que tinha até se chegar no local. As pessoas não querem mais carregar, neste último agora não tinha 20 pessoas para carregar os mastros e já todo mundo cansado, a gente não cansava! Então pra mim houve uma perda muito grande.

Esse ano ninguém derrubou o pau no mato: já tinha um no instituto e nós aproveitamos ele mesmo. Só que perdeu aquele tesão, a gente deixou de ir no cortejo do Arraial, não é só a gente que não vai, muita gente deixou de ir, porque pra gente, enterrou o mastro ali, fica ali, depois vamos embora. Um ou outro que vai pra ver o show. Aquele povão que vinha pra assistir e acompanhar os mastros deixaram de ir. Aquele movimento que a gente fazia no meio do público de ir e vir, isso acabou. As promessas a gente não vê mais...

Mas nós resolvemos não parar porque pensamos: se nós fizermos isso, talvez seja isso que eles estão querendo. Aí resolvemos aceitar o que eles queriam de fazer ali na praça [dos Estivadores] mesmo.

A mudança do tempo e do espaço de produção e realização do mastro no contexto do arrastão quebra uma sequência estabelecida por ações espontâneas que foram sendo ao longo do tempo controladas à partir de necessidades alheias à estrutura na perspectiva do ritual

<sup>161</sup> J. L. entrevista realizada em 13/12/2015.

quando criou-se um ordenamento forjado pelas necessidades do evento que difere em perspectiva da lógica da manutenção da sequência anterior, isto se deve, segundo a fala de um dos organizadores do arrastão:

Nós nunca tivemos a preocupação de como se organiza uma manifestação (...) o conteúdo da manifestação é o mais mutável do que tu imagina, eu falo manifestação, porque uma manifestação cultural é algo feito pelo ser humano embasado na tradição e na cultura daquele lugar. Então eu entendo isso como manifestação cultural (...) Como nós não queremos ser tradição, nem nunca quisemos ser tradição, nós somos protagonistas no nosso jeito de fazer.

O mastro não obedece aos critérios de uma manifestação cultural, mesmo sendo uma.... Porque, veja, a gente sempre vai de encontro às necessidades do contexto daquilo ali, então nós avaliamos que, do jeito que estava sendo conduzido, o mastro ia nos trazer problemas futuros de atingir alguém. Inclusive já teve ocasiões de pessoas serem atendidas porque foram machucadas com o mastro, nós temos histórico disso. E tu tentar fincar o mastro no meio de 10 mil pessoas enlouquecidas, ensandecidas, no sol de meio dia, então, não tinha lógica aquilo ali, não tem como fazer, então se não tem como fazer, vamos fazer uma coisa mais prática (...) A Praça dos Estivadores fica na frente da nossa sede, onde acontece o início do arrastão, onde chega o barco com os símbolos do arrastão, na Escadinha, a 100 metros dali, então aquela área eu considero como nosso território de animação cênica, em qualquer lugar desses pontos que eu consiga colocar qualquer uma dessas coisas, eu não tô fugindo da minha manifestação.

Acho que é uma coisa meio misturada, um híbrido: é meio manifestação, meio produção. Daqui a 10 anos se a gente continuar colocando o mastro onde está, ele passa a ser tradicional ali...<sup>162</sup>

Estas modificações refletem um dos pontos de irrupção de novos condicionantes sobre o movimento cultural e informa a maneira pela qual, suas estruturas não necessariamente estão amarradas a processos produtores de significados baseados na manutenção de formas fixas de elaboração da ação, o que nos permite pensar não apenas sobre a sua mutabilidades, mas também, sobre os artifícios e estratégias de se estabelecer diferenças entre aquilo que se produz, o que se espera, o que se efetiva, e os conflitos inerentes de cada processo de produção, que, neste caso, aponta para a necessidade de talvez compreender a festa pelo olhar do festeiro, mesmo que sob protestos. Gonçalves, (2007) explora esta questão a partir da forma como o objeto material,

(...) é apenas um momento da vida social. No entanto, esse momento é crucial pois nos permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e

---

<sup>162</sup> Junior Soares. Entrevista realizada em 25/10/2015.

identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais (GONÇALVES, 2007, p. 24).

O mastro é do santo, mas também é do Arrastão do Pavulagem, logo, ele não prescinde um ordenamento que, neste caso, também é territorial, ou seja, de criação de referência espacial: o lugar do instituto, de sua sede, e do seu raio de ação imediato: a Praça dos Estivadores e a Escadinha do Cais do Porto, pontos estratégicos de visibilidade espacial e de produção de uma paisagem referencial legitimada pelo seu uso contínuo do local, pelo emblema patrimonial e pela imagem do rio, mobilizando assim, um conjunto de elementos funcionais do ponto de vista paisagístico, mas, sobretudo simbólico que caracteriza uma estética espacial elaborada em conjunto com os elementos estruturais que compõem o arrastão. Seguindo este pensamento, percebe-se que o redimensionamento da manifestação está condicionado às necessidades do evento e assim, cria-se uma movimentação constante de mudança sobre o referencial produzido pela elaboração do objeto-brinquedo e do objeto-ritual ou do objeto-brinquedo-ritual no sentido de sua produção de significados que, no caso dos arrastões, são marcados pela mutabilidade como vimos também sobre outros objetos que não apenas tiveram seus trajetos modificados, mas que foram substituídos (a cobra pela canoa de miriti no Arrastão do Círio), o que demonstra que a adaptação dos objetos tendem a causar rupturas que em alguns casos se tornam parte de uma memória sobre a perda, mas que também sugere a identificação própria do funcionamento da ação. Apreende-se daí que sua natureza é relativa aos processos de mudança que não satisfazem a manutenção de rituais estabilizados pelo tempo, mas que só existe mesmo por conta de sua reelaboração constante que por vezes invertem ou eliminam a ordem estabelecida e cria outra forma, outra função e outro processo, mas sempre ritualizado e performatizado e sempre em conflito.

O tempo nos trouxe um certo traquejo, essas pessoas não passam mais do que dois anos reclamando [da mudança dos objetos], daqui com um tempo elas se adaptam, se acostumam a nova forma, e as vezes passam a defender mais veementemente a nova forma. É porque assim, a gente não faz nada por acaso, tudo tem uma explicação e tudo tem uma forma de fazer pra melhorar a vida das pessoas [no arrastão]. Acho que assim a gente conseguiu configurar a marca Arraial do Pavulagem. As pessoas vão para o arrastão, mas elas estão indo para o Arraial do Pavulagem, o que acontecer lá é o ambiente do Arraial do Pavulagem, a forma como ela ocorre, eu posso alterar (...), mas é o Arraial do Pavulagem...<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Junior Soares. Entrevista realizada em 25/10/2012

O pressuposto da crise, que para qualquer manifestação cultural enraizada em preceitos organizativos estabilizados no tempo e no espaço é sinal de que as coisas estão mudando, é um alerta para que se retome a forma anterior, no Arrastão do Pavulagem, isto não procede, já que o que se estabelece sempre como meta é a permanência do cortejo independente às definições outras sobre o seu arranjo que possam alterar o sentido da brincadeira, mas que sentido?

Talvez aí esteja o cerne da questão. Se a todo momento as coisas mudam, então o que permanece? A estrutura, a espinha dorsal, a linha mestra, aquilo que fica (ou pelo menos tem ficado nos últimos 28 anos) que condiciona o arranjo do processo, sempre engendrado pelo mecanismo da ação principal, que no arrastão está fundamentado e projetado em dois conjuntos estruturais associados: ritual e espacial.

**Tabela 3:** Conjuntos estruturais associados à produção do arrastão:

<b>Rito</b>	<b>Espaço</b>
Oficina	Sede do Instituto Arraial do Pavulagem e Praça dos Estivadores
Ensaio	
Arrastão	Baía do Guajará Escadinha do Cais do Porto e Avenidas
Show	Praça da República e Praça do Carmo

Estes arranjos estruturais foram consolidados como a base de sustentação de todos os processos que envolvem os arrastões e criou um ciclo próprio concretizado de modo sequencial que denota os momentos do ritual que tem como ponto de partida as oficinas (instrução), seguidas dos ensaios (preparação), o arrastão (realização), e o palco (encerramento), onde estas etapas foram sendo consolidadas ao longo do tempo sincronizadas com as diretrizes de cada cortejo.

Como tudo tem que acontecer em algum lugar, formou-se uma base fixa em dois trajetos obedecendo os contextos do momento de realização de cada arrastão, como já especificado, criando assim, uma base espacial e territorial onde a ação acontece. Tem-se aí uma especialização de ações que se desenvolvem de forma contínua e sequencial obedecendo sempre os mesmos meios de elaboração espacial o que nos permite pensar a existência de um modelo de ritual onde os seus objetos-símbolo não estão amarrados pelos condicionantes de



práticas rígidas de fixação destes no tempo e no espaço, ou seja, o mastro, assim como os demais elementos que compõem o cenário móvel da ação cultural obedecem a critérios outros que independem da sua formação em si, ou do objeto em si, mas do objeto *no* arrastão o que sugere a sua particularidade no movimento e não sua fixidez. Esta elaboração conjectural só poderá ser levada a cabo se compreendermos a coisa como um todo em movimento, mesmo com estruturas fixas (como as demonstradas no quadro acima), o qual é viabilizado exatamente pela manipulação dos objetos-brinquedos-rituais, além dos demais segmentos que formam o conjunto articulado no arrastão. Neste contexto, faz sentido o uso da noção de performance que,

(...) nos permite criar novas formas de análise e, por conseguinte, contribuir com a teoria da ação social, na medida em que o comportamento das pessoas se expressa na ação, a qual pode se exprimir através da linguagem ou da manipulação de objetos (SILVA, 2010, p. 115-116).

Entre todos os objetos, percebe-se nos arrastões que o mastro é sempre o que mais se aproxima da ideia de uma celebração que envolve as questões formais do sagrado, por isso mesmo, talvez suas constantes modificações tenham causado os maiores dilemas em relação aos seus colaboradores já que,

Quando a gente ia derrubar aquele mastro na Praça da República, a gente sentia uma energia que a gente não sabe de onde vem, depois passou aquilo ali a se tornar uma obrigação nossa.

Quando a gente ia derrubar o mastro era cheio de terços amarrados lá pedindo promessa, até hoje eu tenho uns em casa. Ante a gente tirava tudo aquilo, tirava a bandeira e derrubava o mastro. Então, passou a ser já uma devoção.

Inclusive quando houve essa tirada do mastro pra ficar ali na frente do Instituto, nós pensamos em abandonar, porque para nós era aquela tradição, aquele monte de gente pra pegar aquele mastro, a gente via aquele monte de gente ali, e as pessoas não vinham por dinheiro, por nada, é por amor a cultura mesmo sabe?

O mastro pra mim é uma maneira de eu agradecer a um Deus superior através de tudo o que eu fiz durante os anos e aquele mastro me dá isso. Porque quando a gente enterra o mastro eu sinto assim uma energia muito boa, eu me ajoelho e agradeço. Eu acredito muito na energia que tem aquilo ali<sup>164</sup>.

Este contexto sugere uma apropriação íntima do objeto que está para além da sua influência em fazer reunir um grupo de pessoas em um determinado momento para realizar algo, como acontece com outros objetos do cortejo. A solidariedade é alimentada pelo sentido

---

<sup>164</sup> J. L. Entrevista realizada em 13/12/2015

próprio do objeto e sua condição de sagrado que por muitas vezes se confunde com a sua função representativa da quadra junina ou e a homenagem aos santos do período. Neste sentido, o acontecer solidário se manifesta independente do evento e dilui-se nos preparativos, nos cantos, nas danças, nas iguarias e bebidas consumidas, formando um tipo específico de associativismo que se auto-realiza em função da celebração do mastro. Assim, observou-se que as transformações – que em geral fazem parte da dinâmica própria das manifestações culturais, mas que no caso do arrastão se aplica pelo seu ordenamento programado – mobilizou uma série de críticas, lamentos, saída de alguns membros, porém, apesar disso, manteve-se a condição celebrativa, mesmo que de outra forma, reduzida a um trajeto menor, sem a mesma efervescência da rua, se afirmando agora, na ornamentação feita com as frutas que servem de ornamento e oferendas, no canto e na dança do carimbó, na embarcação que o leva até a Escadinha do Cais do Porto com um entusiasmo potencializado pela gengibirra, tudo se até ao mastro.

As pessoas faziam questão de pegar no mastro, como eu dizia: tão imunizado o ano todo, de doença de tudo isso...

A gente tem muita vontade de voltar pro mastro como era antes. A gente tem uma mágoa... são certas coisas que o Arraial deixou a desejar pra gente<sup>165</sup>.

A tensão e o conflito dialogam com a permanência e criam a imanência do objeto configurando um todo complexo, mas que conduz a sua realização e produção de sentidos difusos, similares e diferentes. A lógica da tensão está entre o que o objeto representa para os grupos que fazem dele um elemento celebrativo, outros o consideram cênico, outros, alegóricos, e outros funcionais, neste último caso, a sua representatividade está acionada sobre o seu aspecto motivacional alusivo a algum significado que de maneira atuante mobiliza as ações e o permite ser parte integrante do cortejo. Assim, diante de uma polifonia de percepções, o mastro de santo permanece como um elemento estratégico e ao mesmo tempo complexo diante da necessidade de sua produção no Arrastão do Pavulagem.

Esta perspectiva pode ser observada no contexto da percepção e da compreensão dos objetos materiais como patrimônios culturais levando-se em consideração aquilo que Gonçalves (2005) nos fala sobre as *ressonâncias* das coisas que, se bem verificadas, permitem a inversão da noção de patrimônio diante as decisões políticas e afirma a sua importância pela importância cultural e simbólica do objeto e seu uso junto ao seu público.

---

<sup>165</sup> Idem.

Em outro texto, este autor traz uma bela passagem de um texto de Annette Weiner sobre os objetos materiais que peço permissão para reproduzi-lo na íntegra afim de esclarecer de forma mais precisa sobre a necessidade de se pensar os objetos materiais (manipulados, usados, contemplados, ressignificados, identitários, etc.) no nosso caso, embrenhados nas manifestações culturais festivas de rua, o que também pretendi fazer neste trabalho.

“...nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser. (...) Estamos intimamente envolvidos com objetos que amamos, desejamos ou com os quais presenteados os outros. Marcamos nossos relacionamentos em objetos (...). Através dos objetos fabricamos nossa auto-imagem, cultivamos e intensificamos relacionamentos. Os objetos guardam ainda o que no passado é vital para nós. (...) não apenas nos fazem retroceder no tempo como também tonam-se os tijolos que ligam ao futuro” (WEINER apud GONÇALVES, 2007, p. 26).



Figura 35: Imagens dos mastros sendo preparados, embarcados, carregados e afinados na Praça dos Estivadores em frente à sede do IAPAV.

Fotos: Edgar M. Chagas Jr (Junho de 2015)



## 6. TOADA DE DESPEDIDA

*Nessa estrada de areia  
Com meu batalhão eu vou  
Bem pra lá do fim do mundo  
Embalar canção de luz  
Quando a hora for de ir  
Faço gestos de adeus  
Pra retornar um dia  
Ser feliz ao lado teu  
Meu amor, minha flor  
Meu canário cantador  
Voa, voa pelo céu  
Pousa lá na ilha-crôa*

166

Diante da complexidade em se tentar absorver, descrever e compreender as informações contidas na paisagem cultural de Belém estética e simbolicamente construídas partindo de uma de suas manifestações culturais recentemente produzidas em seu centro histórico, parti do pressuposto de que esta paisagem, mesmo que inscrita nas entrelinhas dos discursos dos objetos materiais e das relações sociais neles presentes podem ser lidas seguindo os caminhos da elaboração das transformações atuais em relação a sua forma de apropriação recente diante a produção de novos tipos de sociabilidades elaboradas no contexto das práticas culturais festivas sem é claro, abrir mão dos pressupostos históricos que elaboram este espaço como centralidade.

Entendo a paisagem como um espaço social ao qual suas formas edificadas nos ajudam a perceber temporalidades distintas e desiguais. Apreende-se daí que as intencionalidades atuais no contextos de revitalizações, gentrificações, vitrinizações postas sobre os conjuntos arquitetônicos históricos configuram importantes meios de leitura da maneira pela qual a produção de uma estética obedece à determinações morais que permitem manejar com uma produção de sentido diante a especialização técnica arquitetônica (códigos visuais) com funções definidas a cada momento histórico, bem como pela ação que esta visualidade tende a promover diante uma especialização maior do espaço e, por conseguinte, de seu uso. Desta forma, pode-se compreender, no caso do CHB, como e em que condições seu emblema patrimonial foi sendo transformado e adaptado para atender as recentes demandas de inserção das cidades e seus centros históricos no processo produtivo, através do que se identificou como vitrinização, ou seja, sua estrutura espacial assume novas funções frente a processos concorrenciais entre

---

<sup>166</sup> Música “Canção de luz” de Ronaldo Silva e Junior Soares utilizada na cartilha Arrastão do Pavulagem de 2006.

idades, mas que estas ações não se esgotam apenas na forma, mas, sobretudo, no conteúdo do espaço que estas podem oferecer ou mesmo criar, em razão do apelo cultural que justifique e legitime a produção de uma referência na relação entre os símbolos do lugar e sua paisagem construída o que permite a criação de peculiaridades e assim, seu investimento.

Neste contexto, as manifestações e movimentos culturais locais (tradicionalistas ou criados recentemente) são chamados para compor este espaço como incremento do seu conteúdo (o cultural), porém, estes, dependendo das suas ingerências internas a sua articulação com o externo (político, econômico, social) podem se atrelar de maneira diferenciada às intencionalidades produtivas de espaço que se concebe (tecnicamente), mas também, como já dito, podem, também, imprimir uma contra-proposta, ou um contra-uso como nos fala Leite (2002) produtor de uma tensão simbólico-discursiva em relação à apropriação do lugar.

Neste contexto, pretendi compreender neste trabalho, como a produção do CHB pode contribuir não só com visões distintas sobre um aspecto da realidade sociocultural da cidade em que habito, mas também pela sua produção espacial enquanto mediação entre o que se apresenta pela forma e pelo conteúdo impresso e expresso nos referenciais postos pelo movimento de discursos e práticas culturais diante uma observação ampliada que pudesse envolver diferentes contextos e perspectivas em relação ao que sugere estar em jogo quanto às significações, representações e simbolismos da paisagem cultural urbana do centro histórico da cidade.

Desta forma, as implicações de uma modelização espacial (espaço funcional: produto, mercadoria), no caso do CHB não se estabelece como condição única de significação e, diante disso, me permiti observar este espaço pelo inverso, ou seja, por aquilo que se apresenta a partir dos seus usos e contra-usos estabelecidos no contexto de uma manifestação cultural, o Arrastão do Pavulagem que, de uma forma ou de outra, nas duas últimas décadas tem permitido uma reapropriação espacial do lugar com a promoção dos arrastões na tentativa de tentar reestabelecer um sentido de ludicidade tendo por mote as brincadeiras de rua que aos poucos foram sendo confinadas aos currais juninos e às periferias da cidade.

Ressalta-se, no entanto, que o fato de considerar o arrastão como objeto de observação, não desconsidera a importância histórica dos meios vernaculares presentes no referido espaço que produzem significados diversos ao seu uso como no que acontece diariamente no Ver-o-Peso, para citar apenas o mais famoso lugar de reprodução de

sociabilidades do centro histórico. Porém, além dos motivos já expostos, acrescento que uma das motivações da produção deste trabalho foi a de estabelecer (e contribuir com) um debate a partir dos movimentos culturais de rua que ritualizam e performatizam ações em formato de cortejo e, desta forma, me permiti colocar a lupa sobre o arrastão, pois, além do período de carnaval, estas movimentações ficam mais restritas aos bairros da periferia da cidade principalmente durante o mês de junho por conta da saída dos poucos grupos de cordões de pássaros juninos e de boi-bumbá pela cidade.

A possibilidade de se pensar o CHB enquanto espaço de sociabilidade e de consumo cultural permite que possamos nos ater aos processos criativos atuais que de maneira desenraizada (no que concerne à sua historicidade no espaço) organizam um movimento que também pode ser um colaborador do processo de dinamização do lugar e assim, potencializar o seu incremento e estímulo para o mercado do turismo em diferentes escalas. Desta maneira, compreendo que há várias possibilidades de se estabelecer um parâmetro de análise sobre o presente objeto de estudo, mas que, optei por tentar observá-lo diante a sua densidade para, a partir daí, tirar alguma conclusão sobre o que este tipo de movimento cultural pode acionar nos quesitos da produção de um sentido não apenas estético, mas também referencial no que tange a produção de sociabilidades que se estruturam no contexto de sua produção e participação, e assim, tentar me aproximar de uma percepção que informe sobre o que importa e o que está em jogo diante as diferentes possibilidades apontadas acima que até hoje tem permitido sua existência e permanência enquanto festa urbana.

Para isso, busquei compreender este fenômeno cultural a partir de um apanhado histórico e social da maneira pela qual as brincadeiras de rua foram segundo disciplinadas segundo uma orientação dada pela moral dos assim chamados “bons costumes” que acabaram por cristalizar no tempo uma maneira de atuação social conforme os desígnios de uma sociedade que se organizava não só de costas pro rio mas também para suas manifestações culturais. Ainda assim, procurei demonstrar que estas, mesmo que estigmatizadas e relegadas ao descaso, não deixaram de existir, seja de forma camuflada, seja nas áreas de menor poder de disciplinarização como nas áreas mais afastadas da cidade. Após um longo período, estas manifestações ressurgem como mote para discursos políticos, produções artísticas e movimentos outros voltados para a cultura do lugar, desaguando em performances discursiva que visam mobilizar ou chamar a atenção para a produção artística local. Na década de 1990 estes motes são substituídos por outros diante o contexto de um mundo multicultural e ao mesmo tempo contraditório no que

tange à “manutenção” das identidades. Desta forma, procurei discutir como isto se processa e como esta discussão serve de base e possibilita falar do Arrastão do Pavulagem, já que “inventado” nesse último contexto histórico.

A partir disso fiz então uma digressão sobre os processos constitutivos do arrastão desde a formação do grupo artístico musical que posteriormente iria ser o mantenedor deste movimento cultural, fato debatido no capítulo dois onde também apresentei de forma suscita os arrastões produzidos pelo já consolidado Instituto Arraial do Pavulagem. Esta abreviação da descrição dos cortejos neste capítulo se deveu ao fato que eles são objeto de discussão durante todos os demais e assim, optei por diluir seus conteúdos no contexto dos objetivos propostos em cada um deles.

No terceiro capítulo discuti a maneira pela qual escolhi compreender o arrastão a partir das teorias produzidas sobre as noções de patrimônio, ritual e performance e, assim, pode dar um “gás” teórico em relação ao que daí em diante passei a utilizar como pensamento e como argumento de compreensão em relação ao objeto de estudo.

Já no quarto capítulo continuei o debate em torno dos procedimentos estratégicos históricos adotados pelos organizadores do arrastão que o levaram a se tornar um movimento de rua consolidado no calendário cultural de Belém a partir das mudanças de posturas que chamei de “visões de mundo” e tomadas de decisões que descambam na produção das oficinas em formato pedagógico de ensino-aprendizagem e trocas de saberes que orientarão de maneira mais formalizada e sistematizada às ações propostas pelo IAPAV.

No quinto e último capítulo, aprimorei o olhar para o que se elabora nos cortejos enquanto conteúdo e prática como suporte de uma estrutura de significação produzida com intencionalidades pensadas a partir dos objetos materiais identificados como brinquedos. Neste contexto os objetos produzidos estão condicionados a um aspecto do conjunto de intenções elaborados pelo/no arrastão onde a referencialidade disposta não apenas na imagem dos objetos-brinquedos como os bois-bumbá, mas também pela maneira de manipulação inerente a cada um dos elementos que, se não desconsiderados na totalidade (objeto, manipulação, arrastão) produziria uma isolamento de enunciados que naturalmente voltaria a atenção para um outro domínio da percepção que se daria a partir dos aspectos vocativos e performáticos interpretados isoladamente e a partir de critérios próprios do elemento em si, talvez enquanto sua condição alegórica motivacional de uma referencialidade de outros brinquedos e brincadeiras (como a dos bumbás de outros tempos e memórias) e assim, definido como parte de uma produção imagética que,

neste caso, estaria sendo elaborado no quadro de um arranjo caricatural, não possibilitando sua percepção na mediação que o objeto-brinquedo interpõe na conjunto de enunciados do cortejo-arraстão.

A partir desse arranjo, buscou-se fazer um entrelaçamento entre a teoria e a etnografia que pudesse colaborar em uma “descrição densa” em relação à produção do arraстão enquanto um momento festivo que se estabelece entre a formalidade e a informalidade, a estrutura e a anti-estrutura, o uso e o contra-uso, enfim, uma forma de organização sociocultural que dinamiza a produção de relações sociais reunidas em razão de um fim comum, bem como do lugar de sua realização.



## REFERÊNCIAS

- ARANTES NETO, A. A. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- ARRAIAL DO PAVULAGEM: Desenvolvimento de Educação Cultural na Amazônia Brasileira. Belém. Portfólio, s/d.
- ADORNO, T.W. Introdução à sociologia da música. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- APPADURAI, A. Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAUDRILLARD, J. 1991. Simulacros e Simulação. Lisboa: ed. Relógio D"água.
- BEZERRA, A. C. A. Festa e Cidade: Entrelaçamentos e Proximidades. Espaço e Cultura (UERJ), v. 23, p. 7-15, 2009.
- BIENESTEIN, G. et. al. 2005. Grandes Intervenções nas Metrôpoles Brasileiras: um contraponto entre os projetos Ver-o-Peso e Estação das Docas em Belém do Pará. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 11. 2005, Salvador. Anais...Salvador:ANPUR.
- BITTER, D. A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7Letras; Iphan/CNFCP, 2010.
- BOLLE, W. Belém, porta de entrada da Amazônia. In: Edna Castro (org). Cidades na floresta. São Paulo: Annablume, 2008 (p. 99-147).
- BRASIL, F. de P. D. Participação cidadã e reconfiguração nas políticas urbanas nos anos 90. Anais do XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR). Salvador: ANPUR, 2005.
- BRÍGIDA JUNIOR, M de S. O Auto do Círio: drama, fé e carnaval em Belém do Pará. (DIS) UFBA, 2003
- BUTTNER, A. 1985. "Hogar, campo de movimento y sentido del lugar". In: GARCÍA RAMON, M<sup>a</sup>. D. Teoría y método en la geografía humana anglosajona. Barcelona: Ariel, pp. 227-241.
- CANCLINI, N. G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: A Cultura pela Cidade. SP: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008 (p. 15-31).
- CARVALHO, L. G de. A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- CASTRO, F. F. de. A Cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade. Belém, Edições do Autor, 2010. (252p.)

CAVALCANTI, M. L. V. de C.; GONÇALVES, J. R. S. Cultura, Festas e Patrimônios. In: Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia. Luiz Fernando Dias Duarte (org.). São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 258-292.

\_\_\_\_\_. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. *ILHA*. v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. (2011) 2012.

\_\_\_\_\_. Luzes e sombras no drama social: o símbolo ritual e Victor Turner. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 103-131, jan/jun. 2012.

CHAGAS JUNIOR, E. M. Territórios do contrário: uma análise dos grupos de boi-bumbá de Belém, suas territorialidades e seu ordenamento a partir da gestão municipal de Belém-Pa. UFPA. Monografia, 2004.

\_\_\_\_\_, E. M. Produção simbólica dos lugares: folguedos populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do Arari. NAEA/UFPA. (DIS), 2008.

\_\_\_\_\_, E. M. Projeto Mestres Navegantes: Carimbó e Boi-Bumbá. *Natura*, 2014.

\_\_\_\_\_, E. M. Projeto Mestres Navegantes: Marujada, Pássaro, Samba de Cacete e Banguê. *Natura*, 2015.

CHAGAS JUNIOR, E. M. & RODRIGUES, C. I. “Entre carimbozeiros”: contribuições para uma compreensão das redes sociais a partir de uma manifestação cultural do interior do Pará. 3º Encontro Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia. Manaus, 2012.

\_\_\_\_\_. 'Pelas ruas de Belém...': produção de sentido e espaço nos cortejos do arraial do pavulagem. ANPUR. Recife. 2013.

\_\_\_\_\_. Fronteiras do imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal - RN, p. 1 - 152, 02 dez. 2013.

CHAUÍ, M. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. (texto originalmente publicado no documento “Cidadania Cultural em Ação – 1989-1992).

CHOAY, F. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CLAVAL, P. 1999. A geografia cultural. Florianópolis: editora da UFSC.

CLIFFORD, J. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

CORTES, Gustavo “Folclore e Parafolclore: interrelações com a Arte e a Educação” In: *Revista da Comissão Mineira de Folclore*, n.21, agosto, 2000.

COSTA, A. F. Sociedade de bairro. Oeiras: Celta, 1999. Cap. 3: Formas de cultura popular urbana e práticas identitárias (p. 119-188).

COSTA, A. M. D. da. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2ª edição, 2009.

DA MATTA, R. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilemma brasileiro. Rio de Janeiro. Rocco, 2997.

DAWSEY, J. C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul/dez. 2015.

DE CAMPOS RIBEIRO, J. S. Gostosa Belém de outrora. Belém: SECULT, 2005.

DEL PRIORE, M. Festas e utopias no Brasil colonial. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ECHEVARRÍA, C. O povo assiste o jogo ou joga? Reflexões em torno ao espaço público nas instituições de gestão participativa da cidade. Anais do XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR). Salvador: ANPUR, 2005.

EYLES, J. The Geography of everyday life. In: GREGORY, Derek; WALFORD, Rex (Ed.). Horizons in human geography. Houndmills: Macmillan Education, 1989. p. 102-117.

FERNANDES, A. C. Da reestruturação corporativa à competição entre cidades: lições urbanas sobre os ajustes de interesses globais e locais no capitalismo contemporâneo. Revista Espaço e Debates, São Paulo, NERU, Ano XVII, nº 41, p.26-45, 2001.

FIGUEIREDO, A. M. Os reis de Mina: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará, do século XVII ao XIX. *Boletim do MPEG*, Belém, v. 9, n. 1, 1994, p. 103-121

\_\_\_\_\_. Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929). 2001b. f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2001b.

GEERTZ, C. Interpretação das Culturas. LTC. 2008

\_\_\_\_\_. O Saber Local - Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, Vozes. 2001

\_\_\_\_\_. Obras e Vidas, o Antropólogo Como Autor. RJ, UFRJ. 2005.

\_\_\_\_\_. A Interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

GOFFMAN, E. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONÇALVES, J. R. S. A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

\_\_\_\_\_. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

\_\_\_\_\_. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015

HAESBAERT, R. Territórios Alternativos. Niterói: EdUFF; São Paulo: CONTEXTO, 2002 (186p.)

HARVEY, D. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. Espaço e Debates Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, NERU, Ano XVI, nº 39, p.48-64, 1996.

\_\_\_\_\_. 2006. A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume. 2ª Ed. 252p.

HERZFELD, M. Antropologia: prática teórica na cultura e na sociedade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. – (Coleção Antropologia)

HOBSBAW, E. RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

HOLZER, W. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. In: HOLZER, W. Geographia: revista do programa de pós-graduação em geografia da UFF, Niterói, p. 113-123, 2003.

IANNI, O. Estilos de pensamento. In: Enigmas da modernidade-mundo: Civilização Brasileira, 2000.

IPHAN. INBI-SU/Belém 2002.

\_\_\_\_\_. Dossiê Círio de Nazaré, 2004.

\_\_\_\_\_. Levantamento preliminar de bens culturais da Ilha do Marajó, 2005-2008.

\_\_\_\_\_. Inventário da Festividade do Glorioso São Sebastião de Cachoeira do Arará, 2008-2009.

JURANDIR, D. Chão dos Lobos. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1976

\_\_\_\_\_. Belém do Grão Pará. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004. – (Coleção Extremo Norte)

- LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, n. 94, 2007. p. 6-26.
- LEAL, L. A. P. Capoeira e Boi-bumbá: territórios e lutas da cultura afro-amazônica em Belém (1889-1906). Comunicação apresentada no seminário Belém do Pará: história, cultura e sociedade, promovido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. NAEA/UFPa, entre 28 e 30 de maio de 2003.
- LEFEBVRE, H. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. A revolução urbana. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- \_\_\_\_\_. O Direito à Cidade. São Paulo: Editora Moraes, 1991
- LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na *Manguetown*. In: RBCS, v. 17, nº 49, 2002 (p. 115-134).
- \_\_\_\_\_. Margens do dissenso: espaço, poder e enobrecimento urbano. In: Heitor Frúgoli Jr; Luciana Andrade; Fernanda Peixoto (orgs). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas/Edusp, 2006 (p. 23-44).
- \_\_\_\_\_, R. P. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracaju, SE: Editora UFS. 2007
- \_\_\_\_\_. Localizando o espaço público: *Gentrification* e cultura urbana. In: RCCS, 83, 2008 (p. 35-54).
- LIGIÉRO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011.
- LIMA, A. F. *Caiu do Céu, saiu do mar...: o Caribe e a invenção da música paraense*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2013.
- LIMA, G. J. de. *Quando o rio é a esperença: performance, invisibilidade e magnitude na experiência do emigrante nordestino*. (DIS) Universidade Federal de Pernambuco, 2012.
- LONDRES, C. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, J. G., et al (org). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- \_\_\_\_\_. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. IN: *Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação*. Brasília. IPHAN, 2000.
- LOPES, J. T. *A cidade e a cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto. Afrontamentos, 2000.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário. Obras reunidas: poesia I*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MAGNANI, J. G. C. Quando o campo é a cidade. In: J. Guilherme Magnani e Lilian Torres (orgs). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 2000 (p.15-53).

\_\_\_\_\_. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *RBCS*, v. 17, nº 49, 2002 (p.11-29).

\_\_\_\_\_. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. *Tempo Social*, v. 15, nº 1, 2003 (p. 81-95).

MAIA, M. *Jogos Políticos na Terra Imatura: as experiências políticas dos modernistas paraenses (1930-1945)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

MASSEY, D. Um sentido global do lugar. In: ARANTES NETO, A. A. *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

MILLER, D. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2003. p. 185-314.

MELLO, J. B. F. de. Descortinando e (re)pensando categorias espaciais com base na obra de Yi-Fu Tuan. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Org.). *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 87 – 102.

MENEZES, B. de. *Boi Bumba: (Auto Popular)*. Belém. Imprensa Oficial, 1972, 105p.

NUNES, B. PEREIRA, R. PEREIRA, S. R. (orgs) *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PEIRANO, M. *A análise antropológica dos rituais*. Série Antropologia 270. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

\_\_\_\_\_. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro. Jorge Zaar. 2003.

\_\_\_\_\_. *A favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. *Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual de performance*. Campos, 7(2): 9-16, 2006.

PEREIRA, J. F. A Performance como Ritual: da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyam do Norte Malabar. (DIS)Universidade de Coimbra, 2015.

QUEIRÓS, J. & RODRIGUES, V. Recriar a Cidade: Dinâmicas Culturais Emergentes e Reabilitação Urbana da Baixa do Porto, Porto, Faculdade de Letras, 2005.

RAPOSO, P. No performance's land?: interrogações contemporâneas para uma teoria da performance. In: A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 13-17.

RODRIGUES, C. I. Vem do bairro do Jurunas. Belém. Editora do NAEA, 2008.

RODRIGUES, C. I. & FERREIRA, C. P. Sociabilidade festiva e ação educativa em espaço público em Belém do Pará. R. Pós Ci. Soc. v.10, n. 20, jun/dez. 2013.

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

SÁNCHEZ, F. et al. Produção de sentido e produção do espaço: convergências discursivas dos grandes projetos urbanos. Anais do XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR). Salvador: ANPUR, 2005.

SANTOS, M. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002.

SARGES, M. de N. Belém: Riquezas Produzindo a Belle-Époque (1870/1912). Belém: Pakatatu, 2000.

\_\_\_\_\_, M. de N. Memórias do “Velho Intendente” Antônio Lemos. Belém: Pakatatu, 2002.

SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanism. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2012.

SCHECHNER, R. What is performance? In: Performance Studies: an introduction. New York & Londres: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. Performance e Antropologia de Richard Schechner; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SIMMEL, G. Sociologia. Organização de Evaristo de Moraes Filho. São Paulo : Ática, 1983.

\_\_\_\_\_, G. A metrópole e a vida mental. In. VELHO, O.G. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Republicado como “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. In: MANA [on line] 11(2), 2005 (p.577-591).

\_\_\_\_\_, G. Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SILVA, J. M. da. Espetáculo e performance do festival de Parintins. *ILHA*, v. 11, n. 1, p. 111-129, jan./dez. (2009) 2010.

SOBRAL, R. M. Dicionário Papachibé - A Língua Paraense: Volume III. 2005.

SOUZA, J. e OELZE, B. 1998. O conceito e a tragédia da cultura. In: Simmel e a modernidade. Brasília: UnB.p.79-108.

STEFANI, J. Obliquidade e opacidade da subjetividade em Ricoeur: uma análise ética e hermenêutica. *Sapere Aude – Belo Horizonte*, v.4 - n.8, p.124-135 – 2º sem. 2013.

TAMBIAH, S. J. Culture, Thought, and Social Action: na antropológica perspectiva. Cambridge. Harvard University Press, 1985.

TAYLOR, D. Traduzindo performance. In: *Antropologia e Performance*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TRAVASSOS, E. Música folclórica e movimentos culturais. *Debates*, 6, Rio de Janeiro, 2002, p. 89-113.

\_\_\_\_\_. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

TRINDADE JR, S. C. Cidades na floresta: os “grandes objetos” como expressões do meio técnico-científico informacional no espaço amazônico. *Revista ieb n50 2010 set./mar. p. 13-138*

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

TURNER, V. O processo ritual: estrutura e antiestrutura Petrópolis. Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. V. Dramas sociais e metáforas rituais. In: *Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EDUFF, 2008 [1974] .

\_\_\_\_\_. V. A floresta de símbolos. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EDUFF, 2005 [1967].

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1978.

VAN GENNEP, A. Os ritos de passage. Petrópolis: Vozes, 2013.

VELHO, G. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

YÚDICE, G. A conveniência da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.



ZUKIN, S. Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano. In: ARANTES NETO, A. A. O espaço da diferença. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

ZUKIN, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES NETO, A. A. O espaço da diferença. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

### **Site Web**

<http://arraialdopavulagem.org/> [Acessado 23 agosto 2014].

<http://www.dicionariompb.com.br/papete/dados-artisticos> [Acessado 18 novembro 2015].

<http://somdonorte.blogspot.com.br/> [Acessado 26 agosto 2013].

<http://www.portalcultura.com.br/> [Acessado 03 outubro 2015].

<https://bomgadama.wordpress.com> [Acessado 03 outubro 2015].

<http://guiacuca.com.br> [Acessado 07 outubro 2015].

<http://dahpassos.com.br> [Acessado 15 janeiro 2016].

<http://arraialdosaber.blogspot.com> [Acessado 10 março 2015].

<http://diarioonline.com.br> [Acessado 09 novembro 2015].

<http://g1.globo.com> [Acessado 18 setembro 2015].

### **Jornais consultados:**

O Liberal

Diário do Pará

### **Entrevistas:**

Sonia Maria – 01/10/2014

Fabício Xavier – 21/11/2014

Crivaldo – 14/06/2015

Lourdinha – 17/10/2015

Max – 24/10/2015

Valter Figueiredo – 24/10/2015

Junior Soares – 25/10/2015

Yorrana – 29/10/2015

Naraguassú – 26/11/2015

Ronaldo Silva – 08/12/2015

Márcio Gomes (Bába) – 12/12/2015

Jason Leão – 13/12/2015

**Pessoas que responderam ao questionário enviado via internet:**

P.F. em 03/11/2015

L.N. em 04/11/2015

S.B. em 04/11/2015

L.V. em 04/11/2015

A.C. em 05/11/2015

B.R. em 05/11/2015

E.S. em 06/11/2015

D.A em 06/11/2015

M.L. em 06/11/2015

A.F. em 10/11/2015

C.P. em 12/11/2015

F.B. em 13/11/2015

C.F. em 13/11/2015

L.T. em 20/11/2015

D.O. em 22/11/2015

D.S. em 24/12/2015

L.S. em 14/01/2016



# Anexos

## **Anexo I – Roteiro de questões usadas nas entrevistas**

- Quem é você no Pavulagem? Conte sua trajetória artística.
- Como conheceu os demais membros do grupo?
- Como começou o Pavulagem? Quem foram os primeiros? Como se organizava o grupo musical?
- Quando o Toni entra e por que?
- Quando o Walter entra e por que?
- Quando o Jr entra e por que?
- Quando o Ronaldo entra e por que?
- Como e quando começa o cortejo e por que? O que queriam com isso?
- E a história da reivindicação pela abertura dos teatros para a cultura local, procede?
- Por que o boi na tala?
- Por que “Boi Pavulagem do teu coração”? o que significa?
- Qual a importância do Malhadinho?
- Depois para o cortejo na Praça? De quando a quando? Ou já segue direto para o arrastão?
- Por que o nome de arrastão?
- Como e quando sai da praça e vai para a Presidente Vargas? Por que?
- Por que mudou para Arraial do Pavulagem? O que significa?
- Por que a escolha dos ritmos regionais? O que pretendiam ou pretendem? Por que o retumbão com o reggae é chamado de “reggaeboi”?
- Por que os chapéus de fita? Qual o significado?
- Por que os objetos-brinquedos? Como são escolhidos? O que representam? Por que seu uso?
- Por que a centralização no boi-bumbá?
- Por que os mastros? Qual a intenção?
- O que a reunião de todos estes elementos constitui ou significa no arrastão para você?
- A dança e a coreografia por que? O que pretendem?
- O que pretendem com as oficinas?
- Por que um Instituto? Uma ONG? O que pretendem?

- Como se dá a promoção do arrastão? Como se sustenta? Como se articula?
- Já escutou alguma acusação pelo fato de ser funcionário público ou DAS do governo e assim estaria atuando em benefício do Pavulagem? (Quem? Quando? Onde? Por que?)
- Por que a Praça da República? Ia de onde para onde? Quem era que fazia? E depois a Praça do Carmo, e o CHB? Por que o centro?
- Depois de quase 30 anos de estrada, o que você acha que rendeu deste movimento cultural? quais as perspectivas futuras?

**Anexo II – Roteiro de questões enviadas via internet para os participantes das oficinas em 2015**

1. SEU NOME? ENDEREÇO (pode ser só o bairro e cidade), IDADE, PROFISSÃO, NÍVEL DE ESCOLARIDADE?
2. COMO VOCÊ CONHECEU AS AÇÕES DO INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM? (Conte um pouco sobre sua história relacionada ao Pavulagem, se você já tinha algum contato com manifestações culturais em algum lugar, ou, mesmo que não, informe sobre sua chegada nas ações desenvolvidas pelo Instituto, etc.)
3. PORQUE VOCÊ RESOLVEU SE INSCREVER EM UMA NAS OFICINAS PREPARATÓRIAS PARA O ARRASTÃO? (Quais os motivos? o que pretendia? E os resultados foram satisfatórios? Se não por que? E se sim por que?)
4. DESPOIS QUE VEIO A PRIMEIRA VEZ, SEGUIU FREQUENTANDO? SE NÃO, QUAIS OS MOTIVOS?
5. DEPOIS DE CONHECER OS TRABALHOS DO INSTITUTO ARRAIAL DO PAVULAGEM, O QUE ACHOU DE POSITIVO E/OU DE NEGATIVO?
6. VOCÊ ACHA QUE AS AÇÕES DO INSTITUTO COMO OS ARRASTÕES, IMPORTAM OU REPRESENTAM ALGO PARA A CIDADE? SE SIM OU SE NÃO, POR QUE?
7. PRETENDE CONTINUAR FREQUENTANDO? O QUE ACHA QUE PODE MELHORAR?
8. TEM ALGUMA QUEIXA A FAZER, SEJA ELA QUAL FOR? QUAL?
9. ACHA QUE OS ARRASTÕES TEM QUE CONTINUAR? POR QUE?
10. O QUE O PAVULAGEM REPRESENTA PARA VOCÊ? (Especifique se você está falando dos arrastões, da banda ou de ambos)