



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia

JOSÉ DO ESPIRITO SANTO DIAS JUNIOR

CULTURA POPULAR NO GUAMÁ

Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um
bairro de periferia de Belém.

BELÉM

2009

JOSÉ DO ESPÍRITO SANTO DIAS JUNIOR

CULTURA POPULAR NO GUAMÁ

Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um
bairro de periferia de Belém.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em História Social da Amazônia.

Orientador: Professor Doutor Pedro Petit Peñarrocha (DEHIS/UFPA).

Belém
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação de IFCH/UFPA, Belém-PA)

DIAS JR, José do Espírito Santo

Cultura Popular no Guamá: Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém/ José do Espírito Santo Dias Junior; orientador, Pedro Petit Peñarrocha. - Belém, 2009

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2009.

1. História – Pará. 2. Cultura. 3. Cultura Popular – Pará. 4. Boi Bumba - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 981.15

JOSÉ DO ESPÍRITO SANTO DIAS JUNIOR

CULTURA POPULAR NO GUAMÁ

Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um
bairro de periferia de Belém.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em História Social da Amazônia.

Orientador: Professor Doutor Pedro Petit Peñarrocha (FAHIS/UFPA).

Data de Defesa: ___/___/2009.

Banca Examinadora:

Professor Doutor Pedro Petit Peñarrocha

(Orientador - FAHIS/UFPA)

Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos

(Membro – PPGH/PUC-SP)

Professor Doutor Aldrin de Moura Figueiredo

(Membro – FAHIS/UFPA)

Professor Doutor Antônio Maurício Dias da Costa

(Suplente – FAHIS/UFPA)

Dedico esta dissertação a todos aqueles que fazem da cultura popular um instrumento de transformação social e busca de cidadania por via da arte.

AGRADECIMENTOS

Apropriando-me da verbosidade dos botadores de boi bumbá das periferias de Belém, digo que esta obra tem um pai e vários padrinhos, que a batizaram com suas dicas perspicazes, colaborando com memórias, opiniões, indicações bibliográficas, sugestões e apoio técnico e institucional. Sem eles a realização desta dissertação tornar-se-ia inviável.

Dentre os principais colaboradores institucionais, cito em primeiro lugar o apoio da Secretaria Executiva de Educação do Estado do Pará (SEDUC), à qual sou vinculado há nove anos, que me liberou das atividades docentes, disponibilizando licença integral e bolsa de estudos para pesquisa. Prerrogativas fundamentais para a realização das atividades acadêmicas. Na esfera interna desta secretaria, não posso deixar de destacar o incentivo que me foi dado pelos colegas da Escola Dr. Pádua Costa que se colocaram disponíveis principalmente na fase conturbada de preparação do projeto e do exame de seleção para o ingresso no programa de pós-graduação, agradeço com carinho a atenção dispensada por todos; agradeço também o apoio técnico e burocrático dos colegas do GCVS, em especial à Maria Aparecida, que com suas dicas e orientações técnicas foi fundamental, durante todo o período em que passei afastado de minhas funções; meus agradecimentos à Secretaria também se estendem à figura dos Secretários de Educação do Estado Mario Cardoso e Iraci Gallo, que foram imprescindíveis no processo de ação de qualificação docente realizado pelo Governo do Estado do Pará, sem este apoio, tal feito seria impossível.

Como segundo ponto de referência institucional, devo de forma integral meus agradecimentos à Universidade Federal do Pará (UFPA), que me proporcionou, ao longo desses quatorze anos, os subsídios necessários a uma compreensão científica e histórica do mundo, haja vista todo meu processo de formação (graduação, especialização e agora mestrado) ter sido conduzido nesta instituição. Agradeço fielmente a todos que, de uma forma ou de outra, têm um pouco de responsabilidade por minha trajetória no curso de História, onde aprendi a pôr em prática todas as ferramentas teórico-metodológicas utilizadas hoje neste trabalho. Faço referência aos colegas de curso e aos professores do então Departamento de História, hoje Faculdade de História; aos professores e colegas conquistados na Especialização de Estudos Culturais da Amazônia, que nos últimos anos vêm subsidiando os debates acadêmicos nesta tão vasta e heterogênea região. Um agradecimento especial aos colegas de curso Marcio Benassuly, Fernando Pinho, Ana Tereza Brasil, Eliana Hazel e Petrônio Medeiros que juntamente com os professores Ernani Chaves, Anaísa Vergolino

Henri, Socorro Simões, José Guilherme e Sandoval Nonato contribuíram de forma significativa com a confecção do projeto de pesquisa; aos colegas conquistados no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia que, nos últimos dois anos, fizeram parte de minha convivência, trocando idéias, debatendo teorias, indicando possibilidades de pesquisa e coleta de fontes, participando de seminários e encontros, destaco especialmente os alunos das linhas de pesquisa de Cultura e Trabalho e História e Natureza, são eles: Aldair Carneiro, Amariles Tupiassu, Benedito Carlos, Elane Gomes e Siney Monteiro. Meu muito obrigado aos professores do mestrado que com sagacidade e dedicação vêm contribuindo para tornar este programa promissor na região, visto a ênfase e o enfoque diversificado de temáticas que tornam o PPHIST um canal avançado de discussão historiográfica no Brasil, na América Latina, quiçá no mundo. Destaco as professoras, Maria de Nazaré Sarges e Magda Ricci que tanta dedicação desprenderam no processo de orientação dos diversos projetos; às professoras convidadas Rosa Acevedo Marin e Francesca Focaroli, que também somaram com suas experiências internacionais; agradeço também à professora Carmen Izabel por suas indicações pertinentes acerca da sociabilidade festiva das periferias, meus mais prestimosos agradecimentos.

Dedico esta dissertação de forma muito carinhosa e sincera ao professor Vicente Salles, que juntamente com sua equipe da Biblioteca do Museu da UFPA, liderada por Minô Vasconcelos, vêm tornando possível a pesquisa e a conseqüente preservação da memória desta tão querida Santa Maria de Belém do Grão Pará. Isso graças ao acervo Vicente Salles, onde estão disponíveis para pesquisa, periódicos, panfletos, artigos, notas, partituras musicais e um sem número de documentos que tornam a vida dos pesquisadores da Cultura um oásis de muitas possibilidades.

Abro espaço para fazer os agradecimentos aos mais “chegados”, aqueles que deram uma contribuição cara ao processo de redação e confecção desta dissertação. Destaco aqui Adriano Fernandes, com suas críticas e correções; aos componentes de minha banca de qualificação, os professores Aldrin Moura de Figueiredo e Antônio Maurício Costa, que contribuíram com orientações, sugestões e críticas bem apropriadas para o que se desenhou ao longo da realização deste trabalho; ao meu orientador, professor e amigo Pere Petit Peñarocha que nas aulas e nas orientações forneceu elementos de reflexões teóricas pertinentes.

Aos amigos da “Canalha, a vil ralé que cospe no chão”, em especial ao José Renato Carneiro e ao Tony Leão da Costa, que nas incansáveis tardes de quarta-feira reuniam comigo para as discussões historiográficas. Devo dizer que este grupo de estudo significou a base de

amadurecimento de minha compreensão histórica, sociológica e, em certa medida, antropológica para os três desbravadores da esperança.

Aos companheiros dos movimentos sócio-culturais do Guamá, que nas duras caminhadas estão tornando possível o real diálogo entre comunidade e academia nos diversos debates e projetos de inserção cidadã de crianças, jovens e adolescentes. Um agradecimento todo especial para o grupo do Espaço Cultural Nossa Biblioteca, na figura de Messiano Ramos e Raimundo Rodrigues, verdadeiros lutadores por um Guamá mais justo e humano; aos produtores culturais dos diversos bois bumbás, pássaros e escolas de samba do Guamá, que nas suas impertinentes lutas teimam em manter vivas as tradições folclóricas paraenses, meu cordial agradecimento pelas colaborações dadas.

Sem dúvida não poderia deixar de mencionar meus entrevistados Fabico, Vetinho, Lulu, Nazareno, Lourdinha, Socorro, Evaldo, Bena, Nivaldo, Branco e é claro, as já falecidas donas Deolinda e Maria de Nazaré. Sem esses personagens tal dissertação não teria o rosto e o jeito do Guamá. Para eles dedico esta dissertação e dou do fundo do coração o meu muito obrigado.

Por fim vamos aos laços de família, um agradecimento especial a dona Zenaide Dias, minha mãe que me ajudou, guardando algumas horas de seu tempo de avó para ficar com o Eduardo, meu filho, enquanto eu me debruçava nos livros e em frente ao computador produzindo este trabalho.

E se me permitem os superlativos, dedico um agradecimento especialíssimo a Adriana Coimbra, minha esposa, companheira e co-orientadora nesta obra; suas leituras atentas, dicas, sugestões e críticas foram de extrema importância para que esta dissertação ganhasse este corpo, meu amoroso agradecimento.

Belém, 02 de julho de 2009.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	6
SUMÁRIO.....	9
RESUMO.....	10
ABSTRACT.....	11
LISTA DE ABREVIATURAS.....	12
LISTA DE FOTOGRAFIAS.....	13
LISTA DE MAPAS & TABELAS.....	14
APRESENTAÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1. GUAMÁ UMA VISÃO PANORÂMICA.....	38
1.1. O bairro.....	38
1.2. A História do Guamá.....	47
1.3. As facetas Culturais do Guamá.....	62
CAPÍTULO 2. O BOI BUMBÁ.....	87
2.1. A “brincadeira” do boi.....	87
2.2. O boi bumbá em Belém.....	95
2.3. Os “botadores” e seus bois.....	108
CAPÍTULO 3. PRÁTICAS CULTURAIS E O MUNDO DA POLÍTICA.....	124
3.1. Políticas culturais e boi bumbá.....	124
3.2. Cultura Popular e Cidadania.....	133
3.3. A crítica Social nas manifestações folclóricas.....	141
CONCLUSÃO.....	47
BIBLIOGRAFIA.....	152
FONTES.....	161

RESUMO

Esta dissertação trata da cultura popular existente no bairro do Guamá em Belém do Pará, partindo da premissa de que algumas expressões culturais existentes no bairro fortalecem a relação de identificação entre os ditos “produtores culturais” e o espaço de vivência. A produção do boi bumbá será utilizada como parâmetro para se tecer um painel dos costumes populares e das práticas tradicionais presentes na periferia de Belém. Sua lógica de organização, a relação com outras experiências culturais, como o carnaval, festas religiosas e os sentidos atribuídos pelos seus produtores culturais serão tratados como pontos importantes de constituição da identidade cultural de parte dos moradores do bairro do Guamá na segunda metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Popular, Boi Bumbá, Identidade.

ABSTRACT

This dissertation deals with popular culture in the neighborhood of Guamá in Belém of Pará, on the premise that some cultural expressions in the district strengthen the relationship between the identification of such “cultural producers” and the area of experience. The production of boi bumbá will be as used parameter to make a panel of popular customs and traditional practices in the outskirts of Belém. The logic of organization, the relationship with other cultural experiences, such as carnival, religious festivals and the meanings assigned by their cultural producers are treated as points in the constitution of the cultural identity of the residents of the neighborhood of Guamá in the second half of the twentieth century.

KEY WORDS: Popular Culture, boi bumbá, Identity.

LISTA DE ABREVIATURAS

- CBIA – Centro Brasileiro da Infância e Adolescência.
- CBB – Comissão dos bairros de Belém.
- CEBs – Comunidades Eclesiais de Base.
- CAPEMI – Caixa de Pecúlio dos Militares
- DAGUA – Distrito Administrativo do Guamá.
- DETUR- Departamento de Cultura e Turismo.
- ECNB – Espaço Cultural Nossa Biblioteca.
- FUMBEL – Fundação Cultural de Belém.
- GCVS – Gerencia de Capacitação e Valorização do Servidor.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- PMB – Prefeitura Municipal de Belém.
- PPHIST – Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia.
- PT – Partido dos Trabalhadores.
- PTB – Partido Trabalhista Brasileiro.
- SACI – Serviço de Atendimento ao Cidadão.
- SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Pará.
- SEDUC – Secretaria Executiva de Educação.
- SEMEC – Secretaria Municipal de Educação e Cultura.
- SESP – Secretaria Especial de Saúde Pública.
- UFPA – Universidade Federal do Pará

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTO 1: Prédio da feira na rua Barão do Igarapé Miri com a Av. José Bonifácio.....	43
FOTO 2: Mercado Municipal na esquina da rua Barão com a Av. José Bonifácio.....	43
FOTO 3: Clipper na esquina da Rua Barão do Igarapé Miri com Augusto Corrêa.....	44
FOTO 4: Clipper em foto recente.....	44
FOTO 5: Crianças Brincam tomando banho no Igarapé do Tucunduba.....	45
FOTO 6: Crianças usam a rua como local de lazer.....	46
FOTO 7: Capela do Leprosário do Tucunduba em 1935.....	49
FOTO 8: Festividade no Leprosário do Tucunduba.....	49
FOTO 9: Dona Maria de Nazaré.....	51
FOTO 10: Casa de Dona Maria de Nazaré.....	51
FOTO 11: Sede do Estrela do Norte.....	65
FOTO 12: Paróquia de São Pedro e São Paulo.....	72
FOTO 13: Sede do Terreiro Dois Irmãos.....	72
FOTO 14: Procissão de São José.....	74
FOTO 15: Devotos de São José tocam tambor.....	74
FOTO 16: Rua Pedreirinha.....	83
FOTO 17: Boi Malhadinho.....	89
FOTO 18: Curral do Boi Bumbá Malhadinho.....	100
FOTO 19: Concurso de Boi Bumbá no Bosque Rodrigues Alves.....	103
FOTO 20: Mestre Fabico.....	109
FOTO 21: Mestre Setenta.....	114
FOTO 22: Curral de Mestre Setenta.....	114
FOTO 23: Boi bumbá Malhadinho.....	120
FOTO 24: Boi bumbá Malhadinho.....	120
FOTO 25: Crianças do boi Malhadinho.....	135
FOTO 26: Escola de Samba Bole-Bole.....	137
FOTO 27: Sede da Escola de Samba Bole-Bole.....	142

LISTA DE MAPAS

MAPA1: Primeira légua patrimonial da cidade de Belém.....	40
MAPA 2: Bairro do Guamá.....	41
MAPA 3: Localização das casas de festa, Boates, Gafieiras e Bois Bumbás no bairro.....	64

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: População de Belém e do bairro do Guamá.....	56
--	----

APRESENTAÇÃO

Nesta dissertação, tratarei da Cultura Popular utilizando como área de estudo o bairro do Guamá em Belém do Pará. Parto da premissa de que algumas expressões culturais existentes no bairro fortalecem a relação de identidade entre seus moradores e o espaço de vivência. Para isso, utilizo como foco de análise a manifestação do boi bumbá e suas imbricações com o discurso acerca da cultura popular.

Inicialmente pretendia estudar a Cultura Popular¹ e as Práticas Políticas entre os anos de 1980 e 2000, partindo do princípio de que algumas pessoas envolvidas com os movimentos culturais do bairro participavam ativamente de ações sociais e projetos de formação e cidadania. Porém, o desenrolar da pesquisa, as orientações de professores e colegas, e as contribuições obtidas no Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia fizeram-me tomar outro rumo, afinilando o enfoque da pesquisa aos grupos de boi bumbá, sem perder de vista os entrelaçamentos entre as ditas práticas culturais com questões de ordem social e política.

Do ponto de vista cronológico, o corte estabelecido começou a ficar fluido. Inicialmente pensei na temporalidade citada acima, por perceber o grande número de manifestações surgidas neste momento. Destaco aqui as entidades eminentemente culturais, como a Escola de Samba Arco-Íris fundada em 1983; o bloco carnavalesco Bole-Bole, nascido de uma cisão da Escola de Samba Arco-Íris em 1986; os bois bumbás Flor da Noite (1982), Flor de Todo Ano (1985), Rei do Campo de Odivelas (1989), Novo Malhadinho (1989), entre outros; assim como as entidades ligadas aos movimentos sociais. Todos estes são movimentos que sinalizam a intensa vida cultural do bairro.

Quando fui para a pesquisa de campo, comecei a construir outra estratégia metodológica de análise das manifestações de cultura popular existentes na área. As entrevistas me possibilitaram trilhar um caminho mais remoto, chegando à década de 1930, momento de infância de alguns dos entrevistados, momento também de fundação de um dos principais bois bumbás que atuavam no Guamá, o boi Malhadinho, em sua primeira versão de 1934. Este caminho foi subsidiado de forma significativa pelas memórias de antigos moradores do bairro que ao serem entrevistados, contribuíram com suas histórias de vida, dando novas perspectivas à pesquisa e ao que era pretendido de início.

Com o material das entrevistas procurei mapear alguns pontos de movimento do bairro do Guamá ao longo do século XX, localizando lugares importantes de realização de festas e

¹ Entendida pela inflexão da experiência, pelo viés da tentativa de manutenção da tradição. Porém o conceito apresenta outras implicações que serão discutidas no decorrer desta dissertação.

eventos culturais. Esses lugares tão significativos na memória de homens do passado demarcavam pontos singulares na lembrança dos entrevistados, verdadeiros pilares de construção da identidade local.

O desenho do mapa só pode ser compreendido a partir dos testemunhos deixados sobre o espaço, as descrições que remontam aos momentos da gênese do bairro, os primeiros ocupantes da área, desbravadores de matas e igapós que ao longo do processo de crescimento urbano de Belém, foram construindo expressões culturais marcantes na formação do *ethos* identitário do bairro do Guamá.

As lembranças dos entrevistados percorreram caminhos bastante atrativos para se descrever uma Belém revisitada a partir da periferia. Memórias que remetem aos tempos em que “o bonde só vinha até o Cemitério de Santa Izabel” e os moradores tinham que se embrenhar no bairro por caminhos e becos que atravessavam bosques e várzeas; transportam-nos à época dos festivais e concursos de boi bumbá. Eles eram realizados no Bosque Rodrigues Alves entre os anos cinquenta e oitenta, fazendo com que os “mestres” dos bois - o Bandeira, o Fabico, o Almerindo ou o Setenta - saíssem a pé, do Guamá ao Bosque, tocando toadas em reverência ao boi que defendiam, numa rivalidade que algumas vezes era decidida “na ponta da navalha”. Levam-nos – as memórias - ao circuito boêmio do bairro, tão caro aos freqüentadores de festas de Belém, que nas suas andanças chegavam ao Guamá, encontrando abrigo nas gafieiras e boates sempre “pinhadas de gente”. Fazem referência ao universo da vida religiosa do bairro com suas festas de santo, quer seja na igreja católica, quer seja nos terreiros de religiosidade afro espalhados pelo bairro, festas que mostravam o lado resignado de populares com suas crenças e práticas remotas de um passado longínquo, trazido pelos primeiros moradores num processo de tentativa de “preservação cultural” que atravessou fronteiras geográficas e se plasmou na nova realidade urbana, conquistada a duras penas, por homens e mulheres que desbravaram o lugar. Houve todo um desenho de ações humanas que, corriqueiramente, foram definindo isso que hoje chamamos de Guamá, um bairro que guarda histórias e tradições singulares que representam uma parcela desta tão vasta e heterogênea História da cidade de Belém.

O estudo do mundo urbano na História Social vem se modelando de incrementos metodológicos e teóricos dados pelas contribuições de outras Ciências Sociais, especialmente a Antropologia, a Sociologia, a Geografia ou mesmo a Lingüística, num desenrolar de mecanismos de análise que possibilitam pensar determinadas realidades sociais por meio dos níveis de sociabilidade e das descrições etnográficas. Neste sentido, analisar a composição sócio-cultural da população do bairro do Guamá tornou-se matéria instigante que abre várias

frentes de pesquisa no campo das Ciências Humanas no tocante à compreensão das ações cotidianas dos habitantes da cidade. O estudo da cultura popular insere-se neste leque de possibilidades apresentadas pela História do Tempo Presente.

Não podemos deixar de referendar a importância dos testemunhos deixados do passado, que pelas bocas de “guardiões da memória” ou pelas informações documentais que chegam ao tempo presente são revestidas das intercessões dadas pelo historiador, que em certo sentido, fundamentam o caráter científico da História e nos possibilitam o “encontro com o passado” uma vez que, somos sujeitos históricos e vivemos em uma sociedade, no dizer de Marc Bloch, de historiógrafos, pois “nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições, reais ou supostas”.² E se o passado está peremptoriamente fadado aos ajustes das representações dadas, ele permite a construção da representatividade a partir daquilo que aconteceu, pois, como assinala o historiador Eric Hobsbawm, “aquilo que os historiadores investigam é real” e nossa base de afirmação são as evidências deixadas do passado³.

A idéia de trabalhar a cultura popular no bairro do Guamá é uma vontade antiga. Ela surgiu das conversas que tive com Raimundo Rodrigues, professor e líder comunitário local, que no ano de 1998 me deu a sugestão de fazer um estudo sobre o bairro. Na época estávamos engajados no centro comunitário “Espaço Cultural Nossa Biblioteca” (ECNB) onde chegamos a fundar em 1999, um “Núcleo de Pesquisas sobre o Guamá”. Meu envolvimento na vida cotidiana do bairro, além de outros frutos, resultou em minha monografia de graduação em História intitulada “Memórias do Bairro do Guamá”⁴, na qual passei pelo universo das memórias dos antigos moradores, assim como pude fazer uma discussão em relação às representações do bairro colocadas na imprensa ou divulgadas através de manifestações populares.

Confesso que meu envolvimento com o bairro do Guamá não é meramente científico, pois ele está intimamente ligado a minha história de vida. Guardo lembranças de minha infância no bairro lá pelos finais da década de setenta e início de oitenta, quando a maioria das residências ainda era de madeira coberta com palha, as ruas eram, em grande parte, de terra batida ou areia, com valas a céu aberto nas laterais, os quintais eram arborizados e cheios de açazeiros, e as relações de vizinhança apresentavam aspectos de intimidade interiorana. Fui testemunha, assistindo ou participando de várias manifestações sociais tais quais: a

² BLOCH, Marc. *Apologia a História ou o ofício de Historiador*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2001 p.42.

³ HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998. p 8.

⁴ DIAS JR. José do Espírito Santo. *Memórias do Bairro do Guamá*. Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém, UFPA, 2000.

mobilização das pessoas de minha rua, na comunidade “Pio XII”, organizando-se em grupos que ajudavam a realizar a catequese, as oficinas de corte e costura, dança, serigrafia, pintura e reciclagem de papel, na manutenção de uma horta feita no quintal do Centro Comunitário, na realização de missas e nas aulas sobre cidadania dadas pelos líderes comunitários ou por representantes de repartições públicas ou entidades não governamentais, trazidos à comunidade para qualificar aquela gente.

Lembro-me das “ruas de lazer”, realizadas em várias partes do bairro, destinadas a angariar fundos para os Centros Comunitários, para a limpeza e aterramento das vias, assim como para atender a interesses particulares. As “ruas de lazer” nada mais eram que um dia de festa com brincadeiras, bingos e sorteios de prêmios, tudo isso acrescido de uma boa feijoada, cerveja e um estrondoso som de aparelhagem. A mobilização da comunidade também se manifestava nos mutirões realizados com os moradores da rua, no qual os homens “arregaçavam as mangas” e pegavam em pás e enxadas para cuidar da limpeza de seus logradouros. Estes eventos, normalmente transformavam-se em festas domingueiras e mobilizavam quase todos os moradores. Aqueles que não cooperavam com o trabalho braçal (capinação, limpeza das valas, etc.), cooperavam fornecendo lanches e almoço para os trabalhadores.

Desta época são também as lembranças do cenário de festas juninas com as fogueiras para Santo Antonio, São João e São Pedro, queimadas na frente das casas, nos arraiais e terreiros onde aconteciam as apresentações de quadrilhas, pássaros e bois bumbás ou nas festas juninas domiciliares. As festas de terreiro quando não eram realizadas em espaços fechados com cobrança de ingresso, aconteciam nas próprias ruas, mobilizando toda a população do bairro. Ficaram famosas festas como a do “Baile dos Balões”, realizada na Rua 20 de Fevereiro; a “Festa de São Pedro e São Paulo”, na Rua Pedreirinha; a “Festa da Rua Santo Amaro”, a tradicional festa junina no “Mercado Municipal” e muitas outras que aconteciam no bairro. Nas festas juninas realizadas nas residências (normalmente eram em comemorações de aniversários), as famílias faziam convites para quadrilhas e bois bumbás que dançavam em frente à casa do contratante. Essas comemorações eram regadas a muito mingau de milho, bolo de fubá, canjica e refrigerante, distribuídos aos participantes da “brincadeira” como forma de recompensa pelo espetáculo dado aos convidados. Essas manifestações eram quase sempre organizadas numa coletividade marcada por laços afetivos de vizinhança, amizade e compadrio, que às vezes podiam ser pontuadas por diferenças, conflitos e desentendimentos, externando uma sociabilidade marcada também por convivências nem sempre uniformes.

O cotidiano do Guamá de trinta anos atrás, certamente, apresentava laços de sociabilidade coletiva que se tornam cada vez mais rarefeitos. Era comum se encontrarem no bairro personagens de uma realidade urbana mesclada de costumes modernos, comuns às grandes cidades e, ao mesmo tempo, costumes tradicionais relacionados ao “modo de vida amazônico”. Em minhas memórias, recordo de vários atores sociais que servem de exemplo das expressões culturais populares do bairro. Cito aqui personagens como “dona Lulu”, parteira e benzedeira que tinha sua casa como um verdadeiro consultório de medicina popular. Lá as pessoas iam tomar passes com óleos e ervas regionais, para curar pequenas enfermidades. Dona Lulu era uma especialista em “puxar barrigas”, “buchos quebrados”, “carnes rasgadas”, contusões, além de fazer partos naturais em mulheres que vinham de várias partes do bairro. Personagens como o “Sete Braças”, famoso carroceiro do bairro, conhecido por grande parte da população guamaense, uma verdadeira lenda urbana que não passava despercebida pelas ruas do Guamá. “Seu Ninito” e “seu Marciano”, “taberneiros”, como tantos outros espalhados nas diversas esquinas do bairro, que vendiam seus “secos e molhados” expostos nos balcões de suas mercearias que serviam também de boteco para os “bebuns” com suas “meiotas” de cachaça; “dona Neném”, que jurou ter visto “chover gelo no Guamá” lá pelos idos de 1969. O “Satanás”, motorista do coletivo de número 29 da linha “Guamá Universidade”, que usava o ônibus em que trabalhava como espaço de entretenimento, pois nele a aventura era garantida ao som de muito “house”. Lembro que aos domingos muitos jovens do bairro, por falta de opção de lazer, tomavam esse ônibus para dar uma volta na cidade.

É deste universo que falo agora, do cotidiano de “pessoas comuns”, nas suas representações de mundo e experiências compartilhadas em um universo de produção cultural e popular. Falo aqui não apenas na condição de pesquisador da cultura popular, mas como testemunha de muitas experiências e muitas atividades realizadas no bairro. Todavia, procurei fazer este trabalho da maneira mais isenta possível de minha subjetividade.

Com o manancial de informações que obtive durante a pesquisa sobre o cotidiano do bairro e sobre as manifestações culturais nele existentes, procurei traçar alguns aspectos da história cultural partindo das seguintes considerações:

- 1- O bairro é um depósito de experiências populares que se entrelaçam nas diversas cadeias de sociabilidades manifestas de diferentes formas;
- 2- Nele estão guardados elementos de construção de identidades e laços afetivos entre a comunidade e o local;

- 3- O bairro caracteriza-se como espaço de sociabilidades festivas presentes em diferentes modalidades de manifestações humanas, quer sejam religiosas, quer sejam laicas e profanas;
- 4- O bairro apresenta diversas expressões artísticas e culturais que se interpõe como mecanismo de preservação de aspectos tradicionais da cultura popular brasileira;
- 5- As manifestações culturais presentes no bairro apresentam mecanismos de reação política na conturbada relação entre Estado e Sociedade;
- 6- Algumas expressões culturais do bairro, juntamente com os movimentos sociais, procuram suprir as carências de políticas sócio-educativas e culturais através de projetos de inserção social.

Dentre as representações culturais existentes no bairro do Guamá chegamos às práticas de cultura popular, o que favoreceu na escolha do tema da presente dissertação – a experiência no bairro como morador das Ruas Joana D’arc e Pedreirinha foi fundamental para a escolha deste tema. Utilizei-me, como veículo inicial para teorizar sobre as práticas culturais do bairro, a peça do boi bumbá: expressão cultural antiga, realizada nas periferias de Belém desde meados do século XIX, uma manifestação que se constitui numa “brincadeira” urbana, baseada no “teatro popular” ou “folgado junino”, uma “expressão de representação cênica do povo” que “inculcaria um sentido satírico na sua nota de ironia rudimentar⁵”, uma prática que mobilizava parcela significativa da comunidade, uma vez que, seus protagonistas eram quase sempre populares moradores do bairro. Seu espetáculo era realizado nas ruas do subúrbio de Belém, mobilizando os moradores que assistiam à passagem do folgado da porta de suas casas, ou nos “currais” dos próprios bois.

Essas peças populares adaptaram-se às transformações urbanas, e chegaram aos nossos tempos, revestidas de releituras, pesquisas e estilizações capazes de “arrastar” centenas de pessoas nas manhãs de domingo à Praça da República, no centro de Belém, para dançar e apreciar o boi. Elas teimam em existir também, na sua forma “mais rústica e tradicional” nas pequenas passagens das periferias do Guamá, funcionando em “currais” localizados em quintais de terra batida, que na maioria das vezes, são também o palco de apresentação para a vizinhança.

A sobrevivência dessa manifestação dependeu da mobilização e empenho dos donos e “brincantes” de boi, que nas décadas de 1930, 1940 e 1950, ou talvez antes, saíam às ruas,

⁵ MENEZES, Bruno. *Boi Bumba: Auto Popular*. Belém. Editora H. Barra, 1972. p. 23.

“batendo de porta em porta”, entregando envelopes para a coleta de doações financeiras, tão necessárias para se “levantar o Boi”. Boi que nessa época era perseguido pela polícia, que não raro, fazia “batidas” nos currais e terreiros, “batendo e prendendo” os participantes da brincadeira.

Entre as décadas de cinquenta a oitenta a prática do boi bumbá foi bastante visível nas periferias de Belém. Ela era divulgada inclusive na imprensa, porque “nesta época, os políticos começaram a se meter nos bois”, afirmava Mestre Setenta. As lutas por divulgação e reconhecimento fizeram parte do cotidiano de mestres de bois bumbás espalhados pelo Guamá, fato que possibilita pensar as décadas mais recentes, mais precisamente os anos oitenta, noventa e dois mil, como o momento de reelaboração do boi bumbá não apenas no Guamá, mas em outros bairros de Belém.

Nas décadas mais recentes, o boi bumbá passa a ser pensado e organizado por militantes da arte, intelectuais e pessoas engajadas politicamente, que na ânsia de “preservar a cultura popular”, começaram a organizar movimentos de “revitalização”, não apenas do boi bumbá, mas do folguedo do pássaro, das quadrilhas, do samba e do carnaval. Seus agentes eram pessoas da própria comunidade, que organizaram determinados grupos, muito importantes para o processo de formação de uma identidade ligada à cultura popular no bairro. Temos como exemplo o surgimento de grupos como o Boi Bumbá Novo Malhadinho, o grupo mirim dos Filhos do Xequerê e a Escola de Samba Bole-Bole Mirim. Todos esses grupos priorizavam o processo de formação musical, percussiva, dança, bordado, dentre outros.

O nível de organização desses grupos incentivou a discussão na comunidade sobre os conceitos de “Folclore” e “Cultura Popular”, assinalando a demarcação de discursos e posições dos moradores e dos próprios organizadores das manifestações quanto à compreensão desses conceitos. Nesse sentido, os produtores culturais acabavam atribuindo sentidos aos seus movimentos e às suas práticas, enquanto “agentes” de “manutenção” da cultura popular. Um indicativo de que os bois, pássaros, blocos carnavalescos, cordões e grupos folclóricos continuam vivos na memória da população guamaense, reinventados e ressignificados por pessoas que se preocuparam (e se preocupam) em deixar viva a herança das tradições populares de outrora em Belém. Como revela Vetinho, “produtor cultural” do bairro, ao afirmar que “hoje, ao lado do Bole-Bole, a gente faz essa junção com a

comunidade, mas eu sempre digo que isso, que é estilizado, é a partir de um acontecimento lá do tempo do Almerindo⁶”. Um tempo “glorioso” de práticas que não podem ser esquecidas.

Cabe, antes de entrar no tema da cultura popular no bairro do Guamá, algumas considerações importantes a respeito dos referenciais teóricos e metodológicos deste trabalho. Boa parte do aporte teórico esboçado aqui, diz respeito aos conceitos de “Cultura” e “Cultura Popular”. Suas ramificações discursivas inserem-se nos debates acerca da afirmação da História Cultural no repertório das pesquisas historiográficas, trazendo para a ordem do dia múltiplas definições desses conceitos.

Dentre as mudanças conceituais percebidas no campo historiográfico, destacamos a sensível influência que a História Cultural passou a exercer nas diferentes linhas de pesquisa histórica, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. A consagrada “Escola dos Annales” e as diversas vertentes “marxistas” testemunharam nas décadas de cinquenta e sessenta o florescimento de questões, temáticas e enfoques que antes não eram contemplados nos esquemas totalizantes da ciência História. Michel Foucault representa um expoente dessa guinada cultural que vai causar, de princípio, um mal estar nos cânones tradicionais da historiografia. Suas pesquisas desafiavam historiadores mais antigos, porque buscavam temas e métodos que representavam um “anti-método” de pesquisa, segundo Foucault. Na verdade o que estava se vivenciando a partir do pós-guerra, era uma sucessão de enfoques que contemplavam não apenas uma variedade de temas e objetivos que não faziam parte do repertório de historiadores, mas uma mudança cultural na forma de se pensar a produção historiográfica.

As décadas seguintes vivenciaram o embate entre a História Social e a História Cultural. As “escolas” historiográficas acabaram adaptando aos seus itinerários novas propostas de pesquisa, surgidas com a História Cultural. Para se ter uma idéia desta mudança conceitual e metodológica, houve um substancial crescimento de publicações afinadas com a História Cultural, entre os anos de 1965 e 1984⁷. Estes fatores de mudança trouxeram consigo uma sucessão de questões epistemológicas tratadas pela Nova História Cultural, questões que envolviam o rigor da produção historiográfica e o conseqüente afinamento dos historiadores culturais com outras Ciências Sociais, fato que gerou incertezas e crises paradigmáticas, vivenciadas principalmente nos anos setenta e oitenta.

⁶ Entrevista realizada com Herivelton Martins, Belém em 18 set. 2008.

⁷ Sobre este assunto é aconselhável ler a introdução de Lynn Hunt sobre História Cultural; é pertinente também a leitura dos demais artigos desta publicação. Ver: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

A crise conceitual e de posição por que vem passando a História Social, foi ocasionada, em grande medida, pela fragilização dos modelos “objetivistas”, fato que reorientou as discussões acerca da “Teoria da Sociedade”, favorecendo sua aproximação à História Cultural. Essa virada cultural da História Social ou Nova História Social, rendeu um salutar processo de “amadurecimento e diálogo” que deram ao campo historiográfico a certeza de novas possibilidades na área dos estudos históricos⁸. A História Cultural e a História da Sociedade, que antes eram “complementares”, passaram a se distanciar em áreas “polêmicas” e algumas vezes “contraditórias”, a partir da abrangência de abordagens da História Cultural que passou a refutar as referências holísticas e totalizantes da História Social, aproximando-se das análises da “Micro História”⁹. Essa, por sua vez, ganhou destaque por apresentar suas abordagens circunscritas a micro-espacos, pegando referências de relações sociais locais presentes em aldeias, pequenas comunidades ou mesmo entre indivíduos. Essa nova configuração historiográfica subverteu as tendências mais antiquadas de pesquisa histórica.

É dentro deste contexto de reformulação epistemológica que a História Cultural se afirmou no meio acadêmico a partir da década de setenta, trazendo novas perspectivas de pesquisa, estabelecendo novas proposições metodológicas e apontando novos parâmetros conceituais para os outros campos de produção historiográfica, inclusive para a História Social. É o que referenda Peter Burke quando profere que “o historiador cultural abarca artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar” dando ênfase a “culturas” diversas abordadas em diferentes especialidades¹⁰.

A influência dos debates teóricos e metodológicos no interior dos “Estudos Culturais” também foi de extrema valia para o amadurecimento da História Cultural no cenário acadêmico do final de século XX. Os “Estudos Culturais”, corrente teórica que desde a década de sessenta vem ganhando bastante destaque no cenário acadêmico do mundo, se faz presente em várias disciplinas como Antropologia, História, Sociologia, Geografia e Ciência Política, possibilitando uma pluralidade de abordagens e enfoques em diversas categorias de

⁸ Este modelo diz que as sociedades humanas estão compostas por uma objetividade identificada com as esferas sócio-econômicas, numa relação de causa e efeito ou mesmo, por questões objetivas ou culturais derivadas da teoria da sociedade na qual os indivíduos estão determinados às suas condições sociais de existência. Ver: CABRERA, Miguel. “Los antecedentes: de la historia social a la nueva historia cultural” In: *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad: experiencias e horizontes*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 9-46.

⁹ CARDOSO, Ciro Flamarion. “Sociedade e cultura Conceitos Complementares ou Rivais?” In: *Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios*. Bauru, SP. Edusc, 2005, p. 255-282.

¹⁰ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2005, p. 8.

pesquisa¹¹. Algumas rupturas contribuíram para a afirmação dos “Estudos Culturais” como disciplina acadêmica a partir dos anos sessenta. Um ponto chave desta inovação interpretativa da sociedade estava em analisar as questões de ordem social e econômica desconectadas das motivações de análise estruturalista. Referendavam-se com essa abertura de metodologias e enfoques, outros aspectos da dimensão humana como formas explicativas para uma gama de assuntos investigados nas Ciências Sociais, destacando-se o estudo das culturas “subalternas” ou mesmo da “indústria cultural”. Desta maneira, as questões relacionadas à “cultura”, a “consciência” e as “experiências” viraram destaque nesta guinada epistemológica representada pelos Estudos Culturais¹².

Assim, compreender o estudo da cultura popular presente no bairro do Guamá como uma fração das representatividades culturais “subalternas” existentes em Belém, significa entender o universo social do bairro como cenário de “culturas marginais” que guardam experiências relevantes no processo de construção do conhecimento histórico. Uma guinada interpretativa que abarca outras perspectivas e outros olhares sobre a cidade. A periferia de Belém está marcada por práticas, que agora são buscadas por diversos grupos de pesquisadores que demarcam os terrenos no campo de investigação dos estudos da cultura.

A relação dos Estudos Culturais com a História se intensificou a partir de pesquisas desenvolvidas pela denominada “escola cultural inglesa¹³”, que na segunda metade do século XX apresentou contribuições significativas nas discussões acerca do comportamento e manifestações da “classe operária inglesa”, da massa camponesa e da cultura popular na idade moderna. Destaca-se neste processo a “Historia Vinda de Baixo”, corrente teórica que pegou

¹¹ Segundo Paula Treichler, os Estudos Culturais abrangem, principalmente, as seguintes categorias de pesquisa: Política da Disciplinaridade, Pedagogia, Política da Estatística, Gênero, Sexualidade, Nacionalidade, Identidade, Colonialismo, Raça, Etnia, Cultura Popular, História, Discurso, etc. Ver: Cary Nelson, Paula, A. Treichler & Lawrence Grossberg. Estudos Culturais: Uma Introdução In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Alienígenas na Sala de Aula: Uma introdução aos Estudos Culturais em Educação*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 7-35.

¹² Os Estudos Culturais como um campo aberto de discussão que nasce de um momento de reavaliação do próprio posicionamento das esquerdas no mundo ajudaram a lançar nomes como Raymond Williams, E. P. Thompson e Stuart Hall, além da influência que exerceu na denominada escola frankfurtiana. Para saber mais sobre os Estudos Culturais é importante ver os trabalhos de: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998; CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990; ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma Introdução aos Estudos Culturais. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº9, dezembro, 1998. (<http://www.pucrs.br/famecos/carolinafinal.html>); HALL, Stuart “Estudos Culturais: Dois paradigmas” In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003, p. 123-150; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Estudos Culturais na Academia. In: *Seminário Trocas Culturais na Era da Globalização*, Rio de Janeiro, 1996. (<http://www.ufrj.br/pacc/global.html>); PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: Uma (In)Disciplina?. *Comunicação e Espaço Público*. Brasília: UnB, ano VI, nº1 e 2, 2003. P.134-141. (<http://www.fac.unb.br>).

¹³ Trata-se do grupo de Historiadores ingleses de cunho marxista ligados à revista *New Left* e ao Partido Comunista Inglês. Cabe mencionar que nem todos os nomes desta escola estão necessariamente ligados a uma ou outra instituição. Destacam-se nomes com Eric Hobsbawm, E. P. Thompson, Christopher Hill, entre outros.

como centro de análise o estudo das “classes populares”, numa tentativa de “trazer a tona” detalhes obscuros de uma História que estava submersa e que via de regra, procurava resistir aos ditames culturais impostos pela “cultura dominante”¹⁴.

Cabe destaque aos trabalhos de Thompson que, sem dúvida, deram uma contribuição significativa nas análises culturalistas. “*A formação da Classe Operária inglesa*”, traz uma nova interpretação do materialismo dialético, pensado a partir das categorias da “consciência social” e da compreensão de “classe” como um “fenômeno histórico” que se manifesta “efetivamente” através das relações humanas. Thompson acaba rompendo com uma concepção estruturalista da história, ao conceber a importância de determinados fenômenos sociais que se manifestavam à revelia das questões de ordem puramente economicistas. A respeito da condição de existência do conceito e consciência de classe, Thompson diz:

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, idéias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. Podemos ver uma lógica nas relações de grupos profissionais semelhantes que vivem experiências parecidas, mas não podemos predicar nenhuma lei. A consciência de classe surge (...) em tempos e lugares diferentes, mas nunca exatamente da mesma forma¹⁵

Do ponto de vista metodológico a obra de Thompson adquiriu destaque no meio historiográfico por fazer a relação adequada entre a “teoria” e as “evidências”. Isso é demonstrado ao apresentar de forma perceptível os avanços que os estudos das tradições populares e das massas operárias poderiam ter ao serem apresentados como fenômenos de análise das identidades socialmente constituídas em diferentes condições.

E como falar de “Cultura” ou “Cultura Popular” quando o cenário das ações humanas é um espaço específico da cidade de Belém? Quais as questões pertinentes de serem analisadas? Quais os locais de “produção” da dita “Cultura Popular”? Quais seriam suas experiências? E, acima de tudo, o que representaria a palavra “Cultura” para muitas pessoas envolvidas com eventos e expressões existentes nesse espaço? Certamente todas essas questões são objeto de interesse para o historiador vinculado ao estudo do mundo urbano.

¹⁴ Corrente teórica que se baseia pela produção de uma História com origem no povo a “História vinda de baixo ou a História da gente Comum”, para este tema Ver: HOBBSAWM, Eric. “A outra história: algumas reflexões”. In: KRANTZ, Frederick (org.). *A outra história: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 18-33.

¹⁵ THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Tomo I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.10.

Todas as minudências do cotidiano, os conflitos sociais, aspirações individuais, experiências sociais e coletivas passam a ser objeto de interesse, cabendo ao pesquisador fazer a seleção e a escolha das temáticas. Aqui o enfoque pendeu para o lado lúdico do povo, abriu-se vazão para compreensão da “sociabilidade festiva” do lugar, com suas festas laicas e religiosas, como forma de amostragem panorâmica da vivência no bairro em seus burburinhos rotineiros, produtores de sons da cultura popular local que acende tradições que demarcam paixões e identidades.

Foi procurando suspirar rumores desse universo lúdico que passei pelas ruas do bairro acompanhando os cortejos dos bois bumbás e a dinâmica de vida de seus principais artistas - os organizadores - nos seus diversos contatos e nos múltiplos olhares marcados por experiências vividas a frente de seus “brinquedos”. A trajetória desses homens foi carregada de influências oriundas de direções bem distintas, uma mescla cultural que ressignificou os debates acerca dos comportamentos dos ditos “botadores de boi” como fruto de circularidades culturais vividas na inter-relação entre campos opostos de comportamento cultural.

A ambivalência do diálogo entre o popular e o erudito é fruto de amplo debate nos meios acadêmicos. As próprias posições postas para o termo “Cultura Popular” já demonstram a celeuma presente no seu encaixe, pois segundo Renato Ortiz, parte da “polêmica oscila em dois pólos”. Um primeiro que compreende a cultura popular como “cultura subalterna”, uma forma de interpretação classista, na qual a cultura seria separada por um hiato entre o popular e o erudito; e outra forma de compreensão, “mais abrangente”, que compreenderia a “cultura popular” a partir da acepção de “povo¹⁶”.

Muito se tem falado acerca do debate epistemológico envolvendo o conceito de “cultura popular”. Ele é analisado por pesquisadores das diversas ciências sociais, numa dinâmica interpretativa que ultrapassa os limites acadêmicos. Pode-se considerar que as interpretações e os significados desse conceito ganharam novos aspectos ao chegarem aos espaços de sua realização, onde são compartilhados por “pessoas comuns” que não dominam o conhecimento acadêmico e erudito. No entanto, os “homens do povo” recebem e reelaboram os significados e os sentidos apregoados aos “conceitos eruditos”, a partir das múltiplas experiências compartilhadas no jogo de relações “interculturais”, principalmente, quando se trata da organização de seus eventos lúdicos nos quais são atribuídos sentidos específicos que possibilitam novas dimensões semânticas.

¹⁶ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. Editora Olho D’água, 1992. p. 5-9.

Na acepção do termo “cultura popular”, utilizado aqui para definir os raios de ação dos moradores do bairro do Guamá, em especial daqueles que promovem um discurso acerca da produção de manifestações da cultura popular, é interessante discorrer sobre as variações do conceito e como ele se apresenta hoje no cenário acadêmico, vislumbrando conhecer as linhas de compreensão de cada corrente de investigação do termo.

A definição de cultura popular pode levar a diferentes interpretações, algumas vezes apresentando concepções extremas, como a que classifica o conceito a partir da negação de que os fatos analisados por ela estejam relacionados a uma “forma de saber” e de “conhecimento”, ou seja, entendendo a “cultura popular” como uma oposição ao conceito de “cultura”; ou a concepção extrema e oposta que vê na cultura popular uma “resistência” ligada à noção de “classe”, uma modalidade que procura preservar as experiências populares oprimidas¹⁷

A Cultura Popular, como variante do campo das discussões da História Cultural, aproximou-se dos debates historiográficos destacando-se pelos estudos de comunidades tradicionais, iletradas e grupos excluídos, especialmente identificados com as massas camponesas ou urbanas. Peter Burke fala da cultura popular como a da “não-elite”, uma cultura não oficializada, que é percebida pela elite que a absorve, em certo sentido, como uma segunda tradição¹⁸. Bakhtin por sua vez, vê a cultura popular a partir de um jogo de força ambivalente. Quando menciona a trajetória de François Rabelais, considerado por ele o autor mais popular da renascença, demonstra que Rabelais misturava certa dose de erudição clássica com elementos do comportamento e da retórica popularesca¹⁹. Bakhtin, ao analisar a obra de Rabelais, revela aspectos da cultura popular francesa da renascença, contribuindo teoricamente ao introduzir conceitos que influenciaram grande grupo de historiadores, destacando “polifonia” e “dialogismo”, segundo os quais as percepções fonéticas estariam manifestas por vários ecos²⁰. O conceito de “circularidade”, presente em trabalhos como *O queijo e os Vermes* do historiador italiano Carlo Ginzburg - no qual ele analisa a circularidade

¹⁷ Sobre essa questão ver: ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*. 14ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

¹⁸ BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 1981.

¹⁹ Ver: BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília, Hucitec/UNB, 1997.

²⁰ Sobre este assunto ver: BAKHTIN, M. “Das orientações do pensamento filosófico e lingüístico”. In: *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004, p. 69-89; FIORIN, José Luiz. “Polifonia Textual e Discursiva”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; e FIORIN, José Luiz. FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 29-36; FAÏTA, Daniel. “A Noção de ‘Gênero Discursivo’ em Bakhtin: Uma Mudança Paradigmática” In: BRAIT, Berth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997, p. 159-175.

existente entre “a cultura das classes dominantes e a cultura das classes subalternas” que se relacionam reciprocamente, “se movendo de baixo para cima e de cima para baixo”, numa troca cultural que subverte a convencional polaridade entre a chamada cultura popular e a cultura elitista²¹ - é um exemplo do uso de um conceito bakhtiniano empregado no estudo da Cultura Popular.

Procurar-se-á mostrar aqui que o cotidiano de vida de botadores de boi, sambistas, frequentadores de festas e gafeiras e participantes das festas religiosas são eivados de “circularidades culturais” que se interconectam de diversas formas, apresentando práticas e ações que tornam a compreensão da cultura popular guamaense algo extremamente instigante do ponto de vista científico.

Os trabalhos de Thompson ajudaram na elaboração de um pensamento vinculado ao estudo das classes populares e seus mecanismos de manutenção de costumes tradicionais. Mecanismos estes que se manifestavam através de práticas cotidianas que se mantinham mesmo com a pressão das transformações culturais moldadas pelo processo de desenvolvimento industrial. A Cultura Popular estaria neste sentido colocada para Thompson como mecanismo natural de ações de camponeses e operários no jogo dos “costumes em comum”. Porém, quando fala de um conceito controverso, como o de Cultura Popular, atenta para os riscos que as interpretações equivocadas podem proporcionar. Thompson nos alerta para os perigos de trabalharmos o conceito de Cultura Popular sob a inflexão antropológica, pois a mesma pode nos sugerir perspectivas “ultraconsensuais²²”. O jogo das experiências cotidianas estabelece várias formas de ação ou reação a determinadas leis teóricas aplicadas a determinadas realidades sociais.

Stuart Hall, por sua vez, trata da “Cultura Popular” dentro de um jogo de correlação de forças entre aquilo que está sendo mudado e aquilo que tende a ser preservado. Hall chama a atenção para o duplo interesse de se ver a Cultura Popular pelo viés do “tradicionalismo”. Cultura Popular, para Hall, pode ser vista como algo que deve ser preservado e mantido no patamar das manifestações tradicionais, intocáveis, imutáveis ou pela ótica da mudança, dos elementos constitutivos da moderna sociedade que se forjou com o processo de transformações capitalistas. No entanto, afirma que a análise deve seguir o entendimento das transformações pelas quais se opera a Cultura Popular, entender seus elementos de

²¹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo – Companhia das Letras, 2006.

²² Thompson afirma que a cultura “é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa assume forma de um “sistema”. Ver Thompson, op. cit., p 18-24.

“contenção” e “resistência” no decurso das mudanças do sistema capitalista²³. Hall apresenta críticas à noção de “popular” comumente relacionada à condição de passividade do “povo” diante do consumo alienado dos bens da indústria cultural. Ele desfaz a noção de pureza da Cultura Popular que precisa ser preservada e valorizada através de ações de desalienação, independência e autonomia.

As noções criticadas por Hall ultrapassaram o século XX como uma visão equivocada, principalmente nos meios intelectuais e artísticos que em algum momento pensaram o “popular” como algo que pode ser transformado e preservado através da busca e recuperação de seu tempo glorioso. Hall referenda que há uma dominação das matrizes de pensamento da indústria cultural ao mesmo tempo em que há uma liberdade do receptor que está consumindo esses padrões de comportamento e postura, uma “luta contínua” de aceitação e resistência postas em uma batalha constante que demarca o terreno onde são disputadas as “posições estratégicas” do campo da cultura”.

Em alguns momentos as ideias de Stuart Hall aproximam-se do pensamento de Thompson, quando ambos tratam a questão da cultura popular movida por manifestações de manutenção de práticas tradicionais. Se levarmos em consideração o trânsito desses dois intelectuais pelas questões de cunho culturalista, pela aproximação com a Antropologia, com os Estudos Culturais e com a teoria Marxista, podemos perceber que suas obras oferecem uma significativa contribuição para as questões da Cultura Popular.

As experiências vividas pelos moradores do bairro do Guamá guardam alguns aspectos comportamentais que se aproximam das referências teóricas elencadas por Thompson e Hall. No entanto, as variações interpretativas do conceito de Cultura Popular apresentados por outras escolas historiográficas motivam se pensar de que maneira as pessoas envolvidas com manifestações culturais do bairro interpretavam os significados de cultura.

Roger Chartier vem da tradição historiográfica francesa, afinado com as discussões epistemológicas da História Cultural. Chartier dá outra interpretação ao conceito de Cultura Popular, apresentando-o como uma categoria erudita, uma cultura de elite discutida por diversos autores que divergem quanto a sua natureza teórica e metodológica, *grosso modo*, a cultura popular está vinculada ao acervo das referências excluídas da cultura elitista e letrada, que ao mesmo tempo faz parte de uma tradição acadêmica pensada a partir de referenciais

²³ Ver: HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília; representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247-264.

dominantes²⁴. Ao fazer essas afirmações, Chartier estabelece um paralelo dicotômico entre o que é pensado por eruditos que procuram circunscrever as produções culturais não presentes na cultura letrada. Assim, o teórico apresenta dois modelos explicativos para as relações de entendimento da cultura popular: o primeiro a entende como “coerente e autônoma”, um momento marcado pela “idade do ouro” na qual a Cultura Popular floresceu e atingiu de modo geral as várias classes sociais; e um segundo momento, que tem a Cultura Popular como “carente” e “dependente” da cultura dominante, uma cultura excluída e marginalizada pela elite que reprime os setores populares sistematicamente.

Michel Certeau, por sua vez, apresenta a Cultura Popular como algo “morto” que tende a ser recuperado por intelectuais que pensam o conceito a partir de uma “censura política”. Certeau retira a Cultura Popular do povo, mostrando-a como categoria em vias de extinção, demonstrando cronologicamente que o momento de interesse pelo popular se deu na França do século XVIII, momento de divulgação da literatura “popular” de *colportage*²⁵. Nessa busca pelo popular, vemos uma mistura de interesses pela “pureza” dos costumes rústicos ligados a elementos de controle social dos grupos de populares. Essa rusticidade, para Certeau, é o momento de “infância” da Cultura, que precisa ser dominado e controlado, afastando assim qualquer possibilidade de corrupção dos costumes puros. Essa reflexão leva à discussão de que o folclore surge como elemento de aprisionamento, seleção e proteção da cultura, numa busca de integração do popular com certa unidade francesa. Nesse sentido, o popular estaria para Certeau como algo ingênuo, natural, espontâneo e verdadeiro, atributos dedicados especialmente aos camponeses²⁶.

De uma forma geral, os modelos explicativos de cultura popular nos debates contemporâneos estão recheados de questões que buscam “um mito de origem” do popular com sua infância escondida no passado. No entanto, é preciso circunscrever a diferença entre as análises de autores como Hall e Thompson, ligados a um culturalismo marxista; e as análises de Chartier e Certeau, mais comprometidas com uma posição de “pureza”, inocência e passividade da cultura popular. Uma celeuma epistemológica que traz várias possibilidades de compreensão e entendimento do conceito.

Do ponto de vista metodológico, as fontes aqui utilizadas foram diversas e permitiram a compreensão dos vários acontecimentos narrados. Destaco aqui os periódicos das décadas

²⁴ Ver: CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico In: *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp.179-192.

²⁵ Literatura veiculada por meio de livros e ambulantes, principalmente nos séculos XVII e XVIII. Nota do autor. Idem, p.55.

²⁶ CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. “A Beleza do Morto”. In: CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas. Papirus Editora, 2001, p. 55-84.

1930 a 2000²⁷, dos quais extraímos muitas informações sobre alguns eventos ligados às práticas culturais realizadas em Belém. Nessas fontes conseguimos perceber alguns aspectos da cultura popular feita no bairro do Guamá. Em alguns casos, elas foram importantes na descrição biográfica dos nossos personagens, dada a quantidade de informações existentes sobre eles. Foi o caso de Mestre Setenta, “amo²⁸” do boi bumbá “Tira Fama” que recebeu uma atenção especial da imprensa paraense, principalmente entre as décadas de oitenta e noventa.

Até a década de 1970, o uso de jornais em trabalhos historiográficos era rarefeito: buscavam-se informações em documentos “oficiais”, os únicos que possuíam credibilidade científica até aquele momento, excluindo assim a imprensa da rede de fontes usadas por historiadores. Segundo Tânia de Luca, a difusão de jornais e revistas em todo o território nacional facilitou o registro dos itinerários da imprensa e das edições *fac-símiles*, contribuindo para aproximar a história de um leque de informações acerca das diversas realidades brasileiras²⁹.

A diversidade temática das matérias veiculadas na imprensa possibilitou a trilha de caminhos importantes para a visibilidade do cotidiano do bairro. Dos periódicos extraímos matérias sobre festas de rua, concursos de boi bumbá, entrevistas com produtores culturais, reclamações de moradores, notícias de arruaças em sedes e gafieiras. Um número significativo de dados que, por si só, facilitam a percepção das “experiências do povo” do Guamá. Em recente artigo, Luca fez um apanhado das nuances da fonte impressa relacionada aos periódicos, demonstrando que os mesmos, durante muito tempo, foram vistos com certo receio por parte de um grupo de historiadores que viam nos jornais algo tendencioso e ideologicamente posicionado, capaz de deturpar a veracidade dos fatos. Com a grande guinada metodológica e conceitual da história, com seus novos objetos, novas temáticas e novas abordagens, foi possível aproximar a interpretação historiográfica desse tipo de fonte, hoje tão cara para grande parte das pesquisas historiográficas³⁰.

²⁷ Grande parte dos periódicos utilizados neste trabalho datam das três últimas décadas do século XX. No entanto, algumas matérias jornalísticas foram colhidas em jornais das décadas de trinta, cinquenta, sessenta e setenta.

²⁸ Na peça do boi bumbá, denomina-se “amo” ao Mestre que rege o espetáculo. Segundo Vicente Sales esse “amo” representa o feitor da fazenda. Ver: SALLES, Vicente. “A folga do negro: Bumba meu boi / Meu boi bumbá. Um folguedo de escravos ou a resistência do negro”. In: *O Negro na Formação da Sociedade Paraense*. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004, p. 193-200.

²⁹ LUCA, Tânia, Regina. “Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2006. p. 111-153.

³⁰ LUCA, Tânia, Regina. op. cit., p. 111-153.

Em nosso passeio pelos periódicos, encontramos vasto material sobre os bumbás de Belém, facilitando a compreensão das fases de transformação deste folguedo. O boi bumbá atravessou períodos tumultuados, marcados por brigas, perseguições policiais, envolvimento com capoeiras, além de receber críticas da imprensa, demonstrando a discriminação por parte de intelectuais e articulistas de jornais da cidade nas primeiras décadas do século XX. Dando um salto aos artigos sobre folguedos juninos, recorrentes a partir da década de 1940, percebe-se certo saudosismo presente nos escritos dos cronistas que diziam ver “a tradição se acabando” nos folguedos juninos de Belém, que tomados pelo progresso ficavam cada vez mais raros na cidade e acompanhavam “modificações modernistas” que “distorciam” a forma original desses “brinquedos”.

Para cumprir um rigor metodológico na forma de análise desse tipo de documentação é imprescindível tomar todos os cuidados, para não fazer conclusões precipitadas, nem ter respostas definidas a partir do que narram os jornais. O cruzamento de informações obtidas nos periódicos, com outros tipos de documentação qualificam a análise, dando o suporte necessário que esse tipo de fonte merece.

Outro tipo de fonte muito importante na realização deste trabalho foram as entrevistas. Graças ao uso da técnica da História Oral que possibilitou a interpretação das fontes orais³¹, conseguimos adquirir um apanhado de informações pertinentes a respeito da Cultura Popular do Guamá. Fizemos onze entrevistas com pessoas que atuaram (ou ainda atuam) nas práticas culturais do bairro, pessoas que têm uma ligação muito próxima com a comunidade, através da produção cultural dos eventos juninos, do carnaval e das festas religiosas. As entrevistas contribuíram para a obtenção de registros remotos referentes às décadas de 1930, 1940 e 1950, momento recordado por alguns entrevistados como “Mestre Fabico”, “Mãe Lulu” e dona Maria de Nazaré³². Essas pessoas guardaram na memória detalhes de suas experiências no bairro, descrevendo lugares e narrando situações vividas. As décadas mais recentes também foram lembradas por esses entrevistados, assim como pelas gerações mais novas de produtores culturais do bairro, como Ladeomar Corrêa, o Branco; Helivelton Martins, o

³¹ Referindo-se às fontes orais, Mercedes Vilanova afirma que “a função mais importante que há de cumprir a História do tempo presente é, sem dúvida, a das fontes orais, é a de desmistificar as interpretações historiográficas: esta função é a base de nosso ofício e das múltiplas utilidades das entrevistas. (...) Ao deixar aflorar vozes por tanto tempo esmagadas, não só escrevemos uma história melhor, também contribuimos para que as fontes orais, surgidas em situações - limite, sejam uma denúncia social politicamente útil”. Cf. VILANOVA, Mercedes. “A História presente e a história oral. Relações, balanço e perspectivas”. In: *Páginas de História*. Laboratório de História/UFPA, vol. II - Nº. 2, 1998, pp. 9-14.

³² Seu João Fabiano Balera, conhecido no mundo do Boi bumbá como Mestre Fabico, é dono do Boi Bumbá Flor de Todo Ano; Dona Luíza ou Mãe Lulu é mãe de santo no terreiro Dois Irmãos localizado no bairro; Dona Maria de Nazaré, era antiga moradora da Rua João de Deus. Falarei da biografia de cada um dos entrevistados adiante.

Vetinho; Nivaldo Figueiredo; Evaldo Soares; Lourdes Soares; Socorro Soares e Nazareno Silva. Todos nascidos nas décadas de cinquenta e sessenta, deram muitas informações falando com bastante entusiasmo dos eventos culturais surgidos a partir dos anos oitenta.

A memória social é descrita nesse caso, através de uma seleção de imagens relevantes aos personagens do bairro. Assim, a memória do bairro se constrói por meio do cabedal de informações guardadas nas lembranças de seus moradores que procuram, a sua maneira, construir referências íntimas de suas vidas com o espaço onde viveram, estabelecendo assim, níveis de identidade e de mobilização na luta pela sobrevivência. Conservar a essência do passado através da produção e reprodução de suas práticas significa dizer que a História e a Memória do bairro foram caracterizadas de acordo com a perspectiva do grupo que participou de sua construção.³³

A memória é uma fonte infinita de possibilidades da qual, como ressalta Ecléa Bosi, “só registramos apenas alguns fragmentos”,³⁴ que se manifesta em “lugares de memória”, nos possibilitando fazer o “jogo” entre o passado e o presente; entre a História e a Memória; entre o vivo e o morto; entre o científico e o popular. Enquanto a História é pontual, limitada, temporal e cronológica, a memória é autônoma, sem prioridades, sem tempo definido; enfim, está presente em diferentes suportes e nos mais irrisórios campos da manifestação humana.

Os debates a respeito das fontes orais adquiriram importância no meio historiográfico, aumentando a credibilidade desse tipo de fonte entre os profissionais de diversas áreas de pesquisa³⁵. Hoje muitas pesquisas utilizam as fontes orais como “registro dos testemunhos e o acesso a histórias dentro da história” ampliando o debate e as possibilidades de interpretação do passado³⁶. Do ponto de vista metodológico, as fontes orais, enriquecem a interpretação historiográfica quando relacionadas com outras fontes. Alguns eventos encontrados nos noticiários de jornais, por exemplo, foram mais bem analisados quando relacionados com o depoimento dos entrevistados.

As mudanças de abordagem diversificaram as temáticas, privilegiando questões de ordem local. A historiadora Elena Hernández Sandoica chama a atenção para a significativa mudança de enfoque do geral para o particular, demonstrando que as pesquisas realizadas em cima de temas que privilegiavam a História coletiva passaram a abrigar abordagens

³³ Le Goff referenda que a memória é construída a partir de uma perspectiva de classe. Ver: LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: *História e Memória*. Ed. UNICAMP. São Paulo 1994 pp.423-484.

³⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. Ed. Queroz, São Paulo 1987 p. 16.

³⁵ Sobre este assunto ver: THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

³⁶ ALBERTI, Verena. “Fontes Oraís: Histórias dentro da História”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2006. p. 155-202.

individualizantes. Ela enfatiza, também, a contribuição que a “História dos esquecidos” vem dando para a recuperação das identidades individuais, possibilitando uma maior atenção aos temas “marginais” da História³⁷. Não se trata apenas de elevar a discussão historiográfica do macro para o micro. Segundo a historiadora, a História Oral, pôde “recuperar vozes submersas na escuridão do anonimato”, através de uma série de enfoques (dos excluídos) que passaram a fazer parte dos temas elencados pela História Contemporânea, trazendo para a ordem do dia “indivíduos que dão voz às suas experiências de vida” em suas relações com o contexto social.

A possibilidade de conversar com “fontes vivas” é uma experiência que tem instigado muito os debates sobre ética, acerca dos procedimentos técnicos da História Oral, principalmente para os historiadores que se debruçam sobre a “História do Tempo Presente”, já que o ato de entrevistar nem sempre acompanha o rigor da “neutralidade científica”. Não podemos pensar a entrevista como um procedimento positivista e unilateral no qual o pesquisador está na simples condição de coletor de dados. É comum haver momentos formais e momentos informais na realização das entrevistas, pois nem sempre os procedimentos técnicos e a suposta neutralidade correspondem às expectativas pensadas para a ocasião.

Na entrevista que fiz com Seu Fabico, por exemplo, conversamos por aproximadamente quatro horas, fazendo uso de gravador e caderno de anotações. Na metade da entrevista, fiquei sem fita para registrar as informações que ele estava dando. Mesmo sem o gravador, continuei pegando algumas informações importantes a respeito dos bois bumbás do Guamá. O aparecimento de pessoas durante a entrevista, as interrupções e a poluição sonora transformaram a entrevista em uma conversa informal, fato que me levou a fazer depois mais duas entrevistas com o Mestre do bumbá.

Algumas entrevistas transcorreram de forma leve e tranquila, num bate papo que extrapolou os limites de tempo de gravação dos equipamentos. Outras foram realizadas de forma bem objetiva. A diferente receptividade dos entrevistados me ajudou a traçar uma linha de procedimentos diferenciados para cada entrevista, que eram aplicados de acordo com o desenvolvimento da conversa. Como a maioria dos entrevistados pertence ao circuito de produção cultural do bairro, fiz um questionário com perguntas sobre a vida e inserção dos mesmos nas suas práticas culturais, colhendo dessas perguntas mais gerais as nuances das relações sociais desses indivíduos. Como resultado, obtive dois modelos diferentes de

³⁷ SANDOICA, Elena Hernández. “El presente de la historia y la carambola del historicismo” IN: SANDOICA, Elena Hernández e LANGA, Alicia (edit.). *Sobre la Historia actual*. Madrid, Abada Editores, 2005, p.285-322.

entrevistas, um primeiro que perpassava a história de vida do entrevistado com a trajetória de ação no campo da cultura popular no bairro (utilizei esse procedimento com Mestre Fabico, Nazareno Silva, Vetinho e Mãe Lulu); e outro que compreendia apenas perguntas relacionadas aos produtos culturais e às políticas públicas em relação à cultura (é o caso das entrevistas com Ladeomar Corrêa, Nivaldo Figueiredo, Benedito Oliveira, Evaldo Soares, Lourdes Soares e Socorro Soares).

No momento de preparação metodológica para as entrevistas, fiz um apanhado inicial dos possíveis entrevistados elencando dois grupos:

1. Pessoas de diferentes idades, envolvidas com as manifestações de cultura popular, que estivessem à frente de expressões culturais emblemáticas do bairro;
2. Pessoas idosas que colaborassem com suas memórias para o entendimento do processo de maturação do bairro.

É importante acrescentar que fiz uso de duas entrevistas que colhi no momento de minha primeira pesquisa sobre o bairro nos finais da década de noventa, privilegiando os depoimentos das já falecidas Deolinda Gomes e Maria de Nazaré, ambas com um repertório magnífico de informações sobre festas religiosas e profanas realizadas no bairro.

Como é sabido, o uso de diversos recursos metodológicos e de diferentes fontes, ampliaram o leque investigativo da História. Durante a pesquisa, fiz uso de outras fontes, além das supracitadas, como anuários estatísticos, obras literárias, letras de músicas e fotografias, todas de igual valia se comparadas às demais fontes.

Nas últimas décadas, a História vem passando por uma reelaboração, favorecida pelo “uso de aportes analíticos provenientes de outras Ciências Humanas, como a Sociologia, a Psicanálise, a Antropologia, a Lingüística e a Semiótica³⁸”. Esta ampliação ocorreu devido às discussões teóricas e metodológicas no interior de algumas correntes historiográficas, que nos finais do século XX, alteraram os enfoques de pesquisa historiográfica. É o caso da terceira geração dos *Annales*³⁹ com sua “Nova História”, novos “objetos” e novas “abordagens”, que pretendiam modificar e enriquecer o acervo das informações historiográficas, possibilitando maior percepção dos acontecimentos, que para Jacques Le Goff “subvertem os setores

³⁸ LUCA, Tânia R. op. cit. p. 112.

³⁹ Convencionou-se classificar a Escola dos *Annales* pela geração de seus participantes, sendo a primeira geração representada pelos fundadores da revista em 1929, Marc Bloch e Lucien Febvre; a segunda geração tem como principal representante Fernand Braudel, historiador que aproximou a disciplina História de ciências como a Demografia e a Geografia; e a terceira geração, que é representada por nomes como François Furet, Georges Duby, Jacques Le Goff, Jacques Revel, Pierre Nora entre outros. A esse respeito ver: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo, UNESP. 1991; ver também: REIS José Carlos. *A Escola dos Annales: Inovação em História*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2000.

tradicionais da história”, instigando questões epistemológicas acerca do ofício do historiador⁴⁰.

Estudar a cultura popular do bairro do Guamá significa entrar neste universo das novas abordagens historiográficas, referendadas por ampla bibliografia num “giro historiográfico⁴¹” que marca a mudança paradigmática e conceitual da Ciência Histórica nos últimos anos. Nesse sentido, o cotidiano do bairro, a “sociabilidade festiva⁴²”, as experiências dos “botadores de boi”, dos organizadores de blocos e escolas de samba, dos frequentadores de bares e gafieiras, são extremamente relevantes para a compreensão da História e da Memória do bairro e da cidade, uma vez que percorrem outros caminhos de entendimento sobre a cidade de Belém.

No primeiro capítulo, minha preocupação foi apresentar uma visão panorâmica do bairro do Guamá e sua relação com o todo da cidade. Mostro de que maneira foram constituídas determinadas imagens acerca do bairro, a partir da descrição espacial fornecida tanto por fontes escritas, como pela memória dos entrevistados. As origens do bairro são descritas através do processo histórico de formação e os conseqüentes usos que o espaço apresentou ao longo do crescimento urbano de Belém. Finalizo o capítulo apresentando alguns de seus aspectos culturais, principalmente aqueles relacionados às festas laicas, representadas pelos bailes de gafieiras, boates, bois bumbás, boêmios e músicos; exploramos também um pouco do universo religioso com suas festas e procissões, assim como alguns aspectos do cotidiano do bairro expresso na vivência de sua grande população.

No segundo capítulo, vou explanar, de forma mais densa, o cotidiano da prática cultural do boi bumbá, atentando para a representação cênica do espetáculo e seus significados sociais presentes na estética e na simbologia do “brinquedo”. Falo, também, sobre as transformações ocorridas nessa prática cultural em Belém, esboçando sua historicidade. No que diz respeito a sua história no bairro do Guamá, pego como ponto de partida a década de 1930, momento de início de atuação de nossos personagens, com o objetivo de perceber a trajetória de mudança nas práticas do bumbá. Abordo também um pouco da História de vida de alguns protagonistas do boi bumbá no bairro, como o Mestre

⁴⁰ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978, v.1, p.11-12.

⁴¹ Segundo Sandoica, trata-se das transformações sentidas na historiografia espanhola dos últimos dez anos que possibilitaram a abertura de temáticas e abordagens de “*várias frentes*”, numa fruição epistemológica capaz de abrir para inovações analíticas e conceituais. Ver: SANDOICA, Elena Hernández e LANGA, Alicia (edit.) op. cit., 2005, p. 5-11.

⁴² RODRIGUES, Carmen Izabel. *Vem do bairro do Jurunas: Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: Editora do NAEA, 2008, p.18

Setenta, o Mestre Almerindo, o Mestre Bandeira e o Mestre Fabico, e conseqüentemente a História de seus respectivos bois “Tira Fama”, “Malhadinho” e “Flor de Todo Ano”.

No terceiro e último capítulo, a discussão gira em torno das práticas culturais e o mundo da política. Nessa parte do trabalho falo das vinculações das expressões culturais com o poder público, dos tensionamentos entre “produtores culturais” e o Estado, e das atuações de “líderes comunitários” em ações de promoção de eventos culturais para crianças e jovens do bairro a fim de estabelecer outras imagens do bairro, identificando-o como lugar de cultura.

Espero me aproximar das questões sugeridas neste trabalho e com ele contribuir para uma compreensão acerca do universo da cultura popular no bairro do Guamá e conseqüentemente dos desdobramentos da prática do boi bumbá.

CAPÍTULO I

Guamá, uma visão panorâmica

1.1. O bairro

O ser humano, em seu processo de vivência é dotado de diferentes dimensões que guardam em si formas de pensar, de agir, de criar e de se representar na sociedade. Uma dessas dimensões está na “definição do lugar”, *locus* privilegiado das relações sociais, das trocas culturais e das posições que cada indivíduo vai merecer na distribuição dos espaços que compõe uma cidade. É no lugar que a vida se materializa através das ações das pessoas que habitam a cidade, o bairro, a rua, a comunidade⁴³.

E se o lugar em questão é o bairro do Guamá em Belém do Pará, trata-se de um universo cultural muito rico, um bairro de bastante movimento, com uma sementeira humana que desabrocha todos os dias nas ruas, nas feiras, nas escolas, indo e vindo para o trabalho, se articulando de diversas formas, participando de eventos lúdicos e festas religiosas. Enfim, um espaço específico da urbe, que guarda algumas características que lhe dão singularidade, determinando o nível de identificação de seus moradores com o espaço.

A construção de uma identidade coletiva, genuinamente guamaense, está ligada a sua formação sócio-espacial. Alguns indícios apontam o processo de ocupação do bairro como um dos fatores responsáveis pela formação das afinidades sociais de identificação dos moradores com o espaço. A gênese do bairro se deu a partir de duas direções: uma primeira ocupação desencadeada no início do século XX, a partir do bairro de São Braz, e outra intensificada na década de 1950, proveniente do Rio do Guamá.

A ocupação das primeiras áreas do Guamá, como já foi dito, se deu como extensão do bairro de São Braz, onde se encontravam principalmente migrantes nordestinos que chegavam a Belém atraídos pela economia da borracha⁴⁴. A facilidade de ficar em terrenos próximos ao bairro de São Braz, ponto de entrada e saída da cidade, possibilitou a ocupação do espaço por grande número de migrantes, que se embrenharam nas matas próximas, formando caminhos e passagens por onde foram se fixando as famílias.

⁴³ Ana Fani referenda que as opções, as singularidades e as condições históricas que marcam a identificação de um determinado grupo com o lugar estão inerentes aos processos de vivência coletiva, no compartilhamento de experiências comuns aos indivíduos que se relacionam em um mesmo espaço: “O lugar é a base de reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante-identidade-lugar (...) ele permite pensar a articulação do local com o espaço urbano que se manifesta como horizonte. É a partir daí que se descerra a perspectiva da análise do lugar na medida em que o processo de produção do espaço é também um processo de reprodução da vida humana (...) o lugar abre a perspectiva para se pensar o viver e o habitar, o uso e o consumo, os processos de apropriação do espaço. Ao mesmo tempo posto que preenchido por múltiplas coações, expõe as pressões que se exercem em todos os níveis”: CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. São Paulo. Ed. Hucitec. 1996 p.19-20

⁴⁴ Alguns trabalhos sobre a temática da migração nordestina na Amazônia já foram realizados. Destaco aqui algumas referências bibliográficas importantes para se discorrer sobre esse tema. Ver por exemplo: SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas Produzindo a “Belle Époque” 1870-1912*. Belém Paka Tatu 2000; LACERDA, Franciane Gama. *Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da USP, São Paulo, USP. 2006; GAMA, Fábio de Castro. “Cartografias da Modernidade de Belém”. In: GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. *Belém da Saudade*. Belém, Secult, 1995

A ocupação realizada pelas margens do Rio Guamá ocorreu com a presença marcante de pessoas oriundas das regiões do Rio Guamá, do Rio Acará e do Baixo Tocantins. Esse processo de formação dos bairros às margens do Rio Guamá, foi um fenômeno corrente no momento de distribuição espacial da cidade desde o século XVIII. Carmem Rodrigues afirma que:

Belém possuía uma estrutura formidável de portos, empresas e empresas-portos, estatais e privados, que tiveram uma importância crucial na dinâmica econômico-espacial da cidade e na vida de muitos moradores, especialmente na vida dos migrantes que foram se fixando próximo a essas áreas durante o processo de urbanização da cidade, no século XX, quando a cidade cresceu expressivamente pela migração⁴⁵.

A população desta parte do bairro que cresceu de frente para o rio, principalmente após os anos 1950, foi lentamente se agrupando, desmatando a floresta e formando as ruas e passagens da parte sul do bairro. Esses dois pontos de origem, pelo rio e por terra, têm data remota. Há indícios que mostram ser essa área ocupada desde o início do século XX. Ao longo desse século, a pressão populacional em Belém contribuiu para dar as dimensões que o bairro ganhou com o tempo.

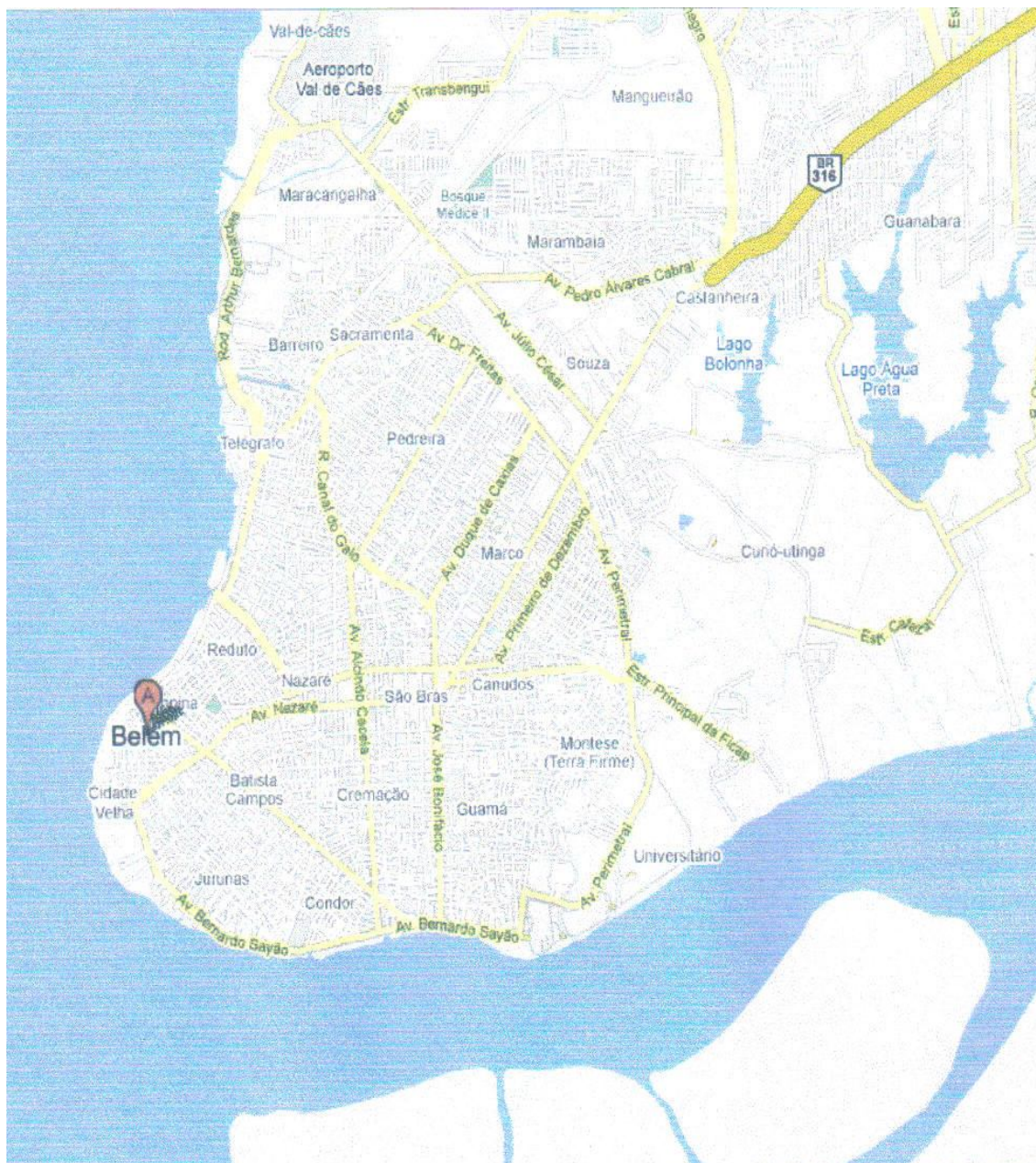
O bairro do Guamá está localizado na extremidade sul da cidade de Belém, às margens do Rio Guamá, e faz fronteira com os bairros de São Braz, Canudos, Terra Firme, Condor e Cremação. Apresenta uma área urbana de 4.127,78 Km² e é um dos onze bairros que compõe o Distrito Administrativo do Guamá (DAGUA)⁴⁶. Sua população é de 102.124 habitantes segundo os dados do Anuário Estatístico do Município de Belém de 2006⁴⁷. Os mapas abaixo mostram a localização exata do bairro do Guamá na cidade de Belém:

Mapa 1: Primeira légua patrimonial da cidade de Belém.

⁴⁵ Ver: RODRIGUES, Carmem Izabel. *Vem do Bairro do Jurunas: Sociabilidade e Construção de Identidades entre Ribeirinhos em Belém do Pará*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade de Pernambuco. Recife, UFPE, 2006, p. 63

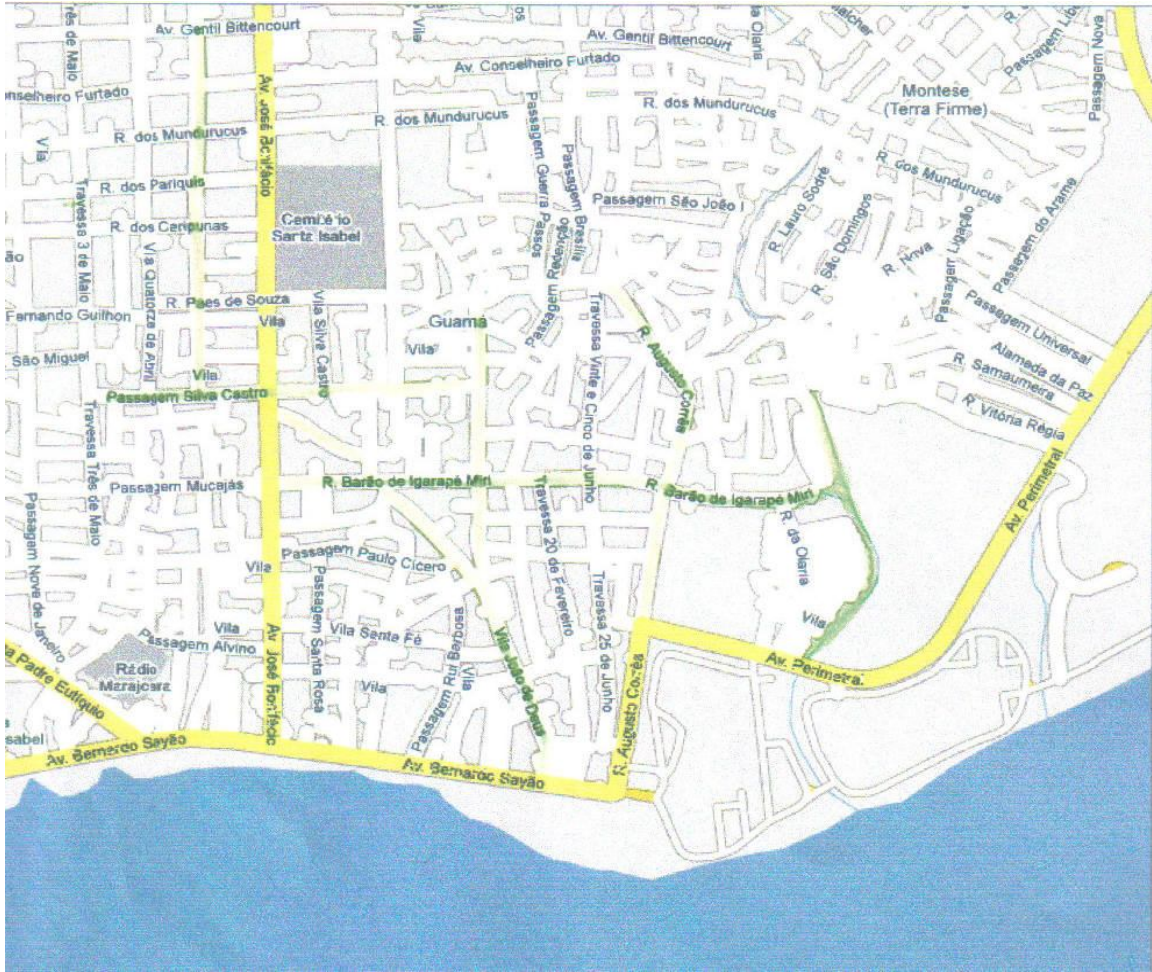
⁴⁶ Os Distritos Administrativos são divisões políticas e administrativas do Município de Belém e foram definidos conforme a Lei 7.682, publicado no Diário Oficial do Município, em 12 de janeiro de 1994 sendo o DAGUA o 8º Distrito Administrativo de Belém, composto pelos bairros da Terra Firme, Condor, parte do Jurunas, Batista Campos, Cidade Velha, Cremação, Guamá, Canudos, São Braz, Marco, Curió-Utinga. Ver: Anuário Estatístico do Município de Belém, 2006, publicado pela Secretaria Municipal de Coordenação Geral do Planejamento e Gestão – Prefeitura Municipal de Belém. P.54

⁴⁷ Os dados presentes no Anuário Estatístico de 2006 correspondem ao senso do IBGE de 2000.



Fonte: <http://maps.google.com.br/>

Mapa 2: Bairro do Guamá.



Fonte: <http://maps.google.com.br/>

Tendo alguns trechos de área de baixada⁴⁸, o Guamá é também muito conhecido por ser um bairro de periferia apesar de estar muito próximo ao centro da cidade⁴⁹. Nele funcionam alguns serviços públicos que servem não apenas à população do bairro, mas a toda

⁴⁸ Também conhecida como área de Várzea, convencionou-se denominar de baixada em Belém às áreas baixas próximas ao Centro da Cidade. Porém, há uma explicação técnica para a sua denominação: são consideradas áreas de baixada, aquelas que têm seus terrenos com cotas abaixo de quatro metros do nível do mar. Ver: FERREIRA, Carmena Fadul. “*Levantamento Geográfico da Várzea do Tucunduba*” Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Geografia/USP. São Paulo 1995. p.5

⁴⁹ O termo “periferia” é muito utilizado pela Geografia para designar as áreas urbanas que estão ao redor do Centro da Cidade. Normalmente essas áreas estão associadas a regiões urbanas com infra-estrutura precária, baixa renda e baixo nível de escolaridade, contrapondo-se ao Centro da Cidade, onde está disponível uma série de recursos e serviços que não existem na periferia, embora a periferia não seja necessariamente uma região pobre. Há, em alguns casos, certos serviços e infra-estrutura. No caso do bairro do Guamá verifica-se a existência de alguns espaços que quebram essa lógica, como é o caso do residencial Montepio, da Universidade Federal do Pará, de um hotel de luxo às margens do rio Guamá e de algumas repartições públicas existentes no bairro. Do ponto de vista antropológico, a designação “periferia” é um reflexo da noção de hierarquização social da população de uma cidade, na qual os menos favorecidos encontram-se na periferia. Ver DaMATTA, Roberto. *A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991, p.36.

cidade de Belém⁵⁰. O Guamá possui também uma orla, composta por dezenas de portos particulares que servem de entrada e saída de ribeirinhos⁵¹ que vêm de municípios próximos e utilizam esses espaços como entrepostos comerciais, onde são comercializadas mercadorias como madeira, farinha, frutas regionais e uma variedade de produtos⁵².

Seus lugares de maior movimentação concentram-se no principal corredor do bairro, a Rua Barão do Igarapé Miri⁵³ (fotos 1, 2, 3, 4), entre as Avenidas Augusto Corrêa e José Bonifácio, tendo em cada uma dessas extremidades uma feira livre que funciona diariamente fazendo com que o fluxo de pessoas seja contínuo, principalmente no horário da manhã. Além das feiras livres, para as margens esquerda e direita da Rua Barão do Igarapé Miri, espalham-se dezenas de passagens, becos, vilas e ruas que concentram a densidade populacional do bairro. Nesses lugares, os moradores se desdobram no dia-a-dia, estabelecendo relações de convivência e vizinhança nos seus burburinhos cotidianos, compartilhando experiências diversas que o caracterizam como bairro popular de grande densidade populacional. Suas principais vias dão acesso à Universidade Federal do Pará, instituição que contribui para a circulação diária de pessoas de outras partes da cidade no bairro.

⁵⁰ Estão Localizados no bairro a Universidade Federal do Pará, o Serviço de Atendimento ao Cidadão (SACI), o Liceu Municipal, um Pronto Socorro Municipal de urgência e emergência, um Posto de Saúde, uma Delegacia de Polícia, 14 Escolas Públicas, a 29ª Zona de Policiamento da Polícia Militar, o Espaço Cultural Mestre Setenta (sede do DAGUA), três creches, um hotel de categoria Luxo, o Cemitério Santa Izabel além de várias casas comerciais, centros comunitários e espaços culturais.

⁵¹ Chamam-se de “ribeirinhos” os moradores da Amazônia que habitam as margens dos rios. Trata-se de povos tradicionais que têm suas atividades relacionadas à pesca, à caça e à extração. Essas populações também se caracterizam por ter uma relação de uso sustentável da Natureza. Ver: SILVA, Maria das Graças S. N. *O Espaço Ribeirinho*. São Paulo. Terceira Margem, 2000

⁵² Para Ernani Chaves: cada porto existente na orla de Belém é representado por “mil donos” que se apropriaram do espaço estabelecendo várias atividades como serrarias, fábricas, hotéis que ao mesmo tempo contrastam com os “barracões” humildes existentes ao lado dessas grandes propriedades. Ver: CHAVES, Ernani P. MARIN, Rosa A. “Imagens de Belém, paradoxos de modernidade e culturas na Amazônia”. In: XIMENES, T (org.). *Perspectivas do Desenvolvimento Sustentável: uma contribuição para a Amazônia 21*. Belém: Naea/UFGPA, 1997. p.407-428; ver também COSTA, Antonio Maurício Dias. “Uma metrópole na floresta: representações do Urbano na Amazônia”. In: FRÚGOLI JR, Heitor. ANDRADE, Luciana Teixeira. PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Col. Temas Urbanos. Belo Horizonte, Editora Pucminas- edusp. 2006. p. 150-173.

⁵³ Rua que faz a ligação entre o centro da cidade e a Universidade Federal do Pará, antes dava acesso ao Leprosário do Tucunduba. Antes era chamada de Estrada do Leprosário e depois Rua do Pico. A denominação atual faz referência ao patriarca da família Acatuassu Nunes, proprietário de grande parte da área no início do século XX.

Foto 1: Prédio da feira na esquina da rua Barão do Igarapé Miri com a Av. José Bonifácio.



Foto: Hélio Santos, 1999.

Foto 2: Mercado Municipal na esquina da rua Barão com a Av. José Bonifácio.



Foto: Hélio Santos 1999.

Foto 3: Clipper na esquina da Rua Barão do Igarapé Miri com Augusto Corrêa.



Foto: Hélio Santos, 1999.

Foto 4: Rua Barão do Igarapé Miri próximo a rua Augusto Corrêa.



Foto: José Junior, 2009.

Do ponto de vista da cultura, o Guamá pode ser considerado um “caldeirão cultural”, com várias manifestações folclóricas, religiosas e carnavalescas que se realizam durante todo o ano. Contando com uma diversidade migratória, o bairro acabou herdando características culturais em função dos pontos de origem de seus habitantes - o que chamo aqui de “culturas nativas” - que possibilitaram a manutenção de determinados costumes que não foram totalmente modificados ao entrar em contato com a cultura urbana de Belém. A expressividade da sua população se manifesta numa sociabilidade⁵⁴ que marca o *ethos* do bairro, um bairro popular semelhante a outros bairros de Belém, mas que construiu uma representatividade identitária a partir das misturas culturais na composição de seu espaço.

Em um simples passeio pelas ruas do bairro é fácil perceber crianças utilizando a rua como espaço de lazer nos vespertinos jogos de futebol, tomando banho em igarapé e praticando outras brincadeiras (fotos 5 e 6), mulheres e homens sentados nas portas das casas a observar o movimento do final de tarde, pessoas jogando baralho e dominó, as reuniões de grupos nas festas de tecnobrega nos finais de semana e muitos outros aspectos que expressam os costumes e as experiências da população do bairro.

Foto 5: crianças brincam tomando banho no Igarapé do Tucunduba.



Fonte: Hélio Santos, 1999.

⁵⁴ Sobre este tema ver: MAGNANI, José Guilherme. *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer*. 3ª edição. São Paulo, Hucitec/UNESP, 2003.

Foto 6: crianças usam a rua como local de lazer, enquanto os adultos fazem mutirão na rua.



Fonte: Acervo da Comunidade Pio XII.

Segundo a Fundação Cultural de Belém (FUNBEL) o bairro do Guamá apresenta registrados 34 grupos de expressão cultural, contando com 8 grupos de boi bumbá, 20 quadrilhas juninas, 2 grupos de pássaros, 2 blocos carnavalescos, 2 escolas de samba⁵⁵, que mobilizam a comunidade não apenas nos meses de festa (fevereiro e junho), mas durante o ano todo, em atividades promocionais, festas de captação de recursos e preparação de fantasias e ensaios. Esses grupos mobilizam um número significativo de moradores do bairro, podendo servir de exemplo da representatividade cultural do mesmo.

Apesar da dimensão espacial do bairro, citada acima, existe nele um lugar que é considerado por muitos moradores como “termômetro cultural⁵⁶”. Este lugar é a Rua Pedreirinha, uma rua de pouco mais de 400 metros de extensão, com apenas um quarteirão, mas que é famosa por abrigar várias manifestações culturais. Ela está presente na memória dos antigos moradores, que dizem ter sido este espaço um centro de atividades culturais, pois nele localizavam-se sedes festivas e religiosas, como a escola de samba Madureira⁵⁷, pelo menos dois bois bumbás, um cinema, um terreiro de umbanda e muitos quintais que serviam

⁵⁵ É importante referendar que estão colocados aqui apenas os grupos e entidades culturais registrados na FUNBEL, muitos outros se manifestam pelo bairro sem CNPJ ou registro na Fundação Cultural de Belém.

⁵⁶ Essa referência é baseada nos depoimentos dos entrevistados e na própria apropriação simbólica existente na rua, pois os moradores a denominam de rua cultural do Guamá.

⁵⁷ Segundo alguns moradores, a primeira Escola de Samba de Belém, anterior ao Rancho Não Posso Me Amofinar, Escola de Samba do Bairro do Jurunas.

de campo de futebol e de espaços para festas. Ela é considerada, também, centro cultural na atualidade. Nela encontram-se a sede da escola de samba Bole-Bole, o Bloco Associação Cultural e Carnavalesca Mexe-Mexe, o bloco de sujo Galetolândia, o boi bumbá Malhadinho, o Terreiro de Mina Dois Irmãos, uma igreja da Assembléia de Deus e várias casas festivas, como a residência de dona Elza, uma espécie de ponto de encontro de boêmios e religiosos. Nessa casa acontecem várias atividades durante o ano, como procissões, *picnic* e festas promocionais - dentre essas festas, a de São Pedro e São Paulo, realizada no final da quadra junina é a mais expressiva.

Antes de entrar no tema da Cultura Popular, é importante fazer uma breve apresentação da História de formação sócio-espacial do bairro do Guamá. Ela ajudará a compreender de que forma algumas representações a respeito do bairro foram construídas ao longo de seu processo de formação.

1.2. A História do Guamá

A gênese do bairro do Guamá está intimamente ligada ao processo de formação da cidade de Belém nos seus primeiros anos de constituição, momento em que os portugueses levavam a cabo o projeto colonizador e a política de catequização de índios tupinambás que estavam localizados na confluência da Baía do Guajará com o Rio Guamá. A ocupação das margens do Rio Guamá ocorreu paralelamente à formação do núcleo original da cidade, que compreendia, nos primeiros séculos, o que hoje são os bairros da Cidade Velha, Comércio e Campina. Essa ocupação foi se concebendo ao longo do século XVIII e XIX, com a presença de índios, tapuios, negros e mestiços que foram se fixando as margens do Rio Guamá e matas próximas à cidade⁵⁸.

Ao que tudo indica, os registros mais remotos encontrados que tratam de ocupações no espaço onde se formou o bairro do Guamá, datam do século XVIII. Numa Carta de Doação de Sesmaria concedida pelo rei de Portugal à Theodoretto Soares Pereira no ano de 1728, estão os primeiros indícios que citam a área.⁵⁹ Já no final dos setecentos, outro documento fala de um

⁵⁸ Há uma vasta literatura que trata do processo de crescimento da cidade. Ver bibliografias citadas nas notas 9, 49, 50 e 53.

⁵⁹ Esta carta faz referência ao igarapé do Tucunduba como limite das terras doadas. Ver: Livro 4, p.24v, conc. 8/2/1728. ARQUIVO PÚBLICO DO PARÁ. apud: FERREIRA, *op. cit* p. 57; Carmena Ferreira ainda referenda que o tipo de ocupação feita pelos colonizadores estava associado ao uso do solo e ao tipo de exploração a ser desenvolvida. Para a autora, as cartas de doação representam o primeiro documento que comprova a ocupação naquela área. p. 56. Porém, não podemos deixar de levar em consideração a presença de índios negros e mestiços pelas margens do Rio Guamá e Tucunduba.

terreno situado em área próxima ao Tucunduba, doada pelos padres Mercedários à Santa Casa de Misericórdia, onde foi construída em 1783 uma olaria que abasteceria a cidade de Belém de telhas e tijolos⁶⁰. Percebe-se pela documentação que o Guamá já se integrava à cidade de Belém, não como bairro popular, mas como espaço que servia a cidade por meio de outras funções.

No século XIX a penetração nas matas próximas ao Rio Guamá e ao Igarapé do Tucunduba foi se tornando mais intensa. Sob os auspícios da Santa Casa de Misericórdia foi construída na área, entre os anos de 1814 e 1816, a “Colônia de Lázaros”, que ficou popularmente conhecida como Leprosário do Tucunduba (Fotos 7, 8). Nela ficaram confinados, durante pouco mais de um século, todos os doentes do “mal de Lázaro”⁶¹. A construção dessa casa de reclusão de hansenianos é marcada por histórias de dor e discriminação, uma vez que os doentes da lepra⁶² eram segregados nesse espaço, ficando inexoravelmente excluídos do convívio social fora do leprosário que fora construído longe do centro da cidade, justamente para manter afastado qualquer perigo de contaminação da população sã. Vianna fala em seu *A Santa Casa de Misericórdia Paraense*, sobre as más condições de instalação da Colônia de Lázaros, chamando atenção para as facilidades de fuga e de promiscuidade no local⁶³.

As condições precárias da saúde pública em Belém do século XIX contribuíram para infectar, principalmente, os grupos menos favorecidos que cresciam alarmando as autoridades, que não mediam esforços para sanear a cidade através da reclusão e do isolamento não só de “leprosos”, mas também de alienados mentais e de doentes com outras doenças infecciosas. Para isso o distanciamento da população sadia se fazia necessário. Esse fenômeno de exclusão fez parte do universo mental do século XIX, uma vez que as políticas profiláticas procuravam sanear os espaços urbanos dos perigos que a população pobre e doente poderia causar aos cidadãos⁶⁴.

⁶⁰ VIANNA, Arthur. *A Santa Casa de Misericórdia Paraense*. Notícias Históricas (1650-1902). Col. Lendo o Pará. Secult, Belém, 1992, p. 119-120.

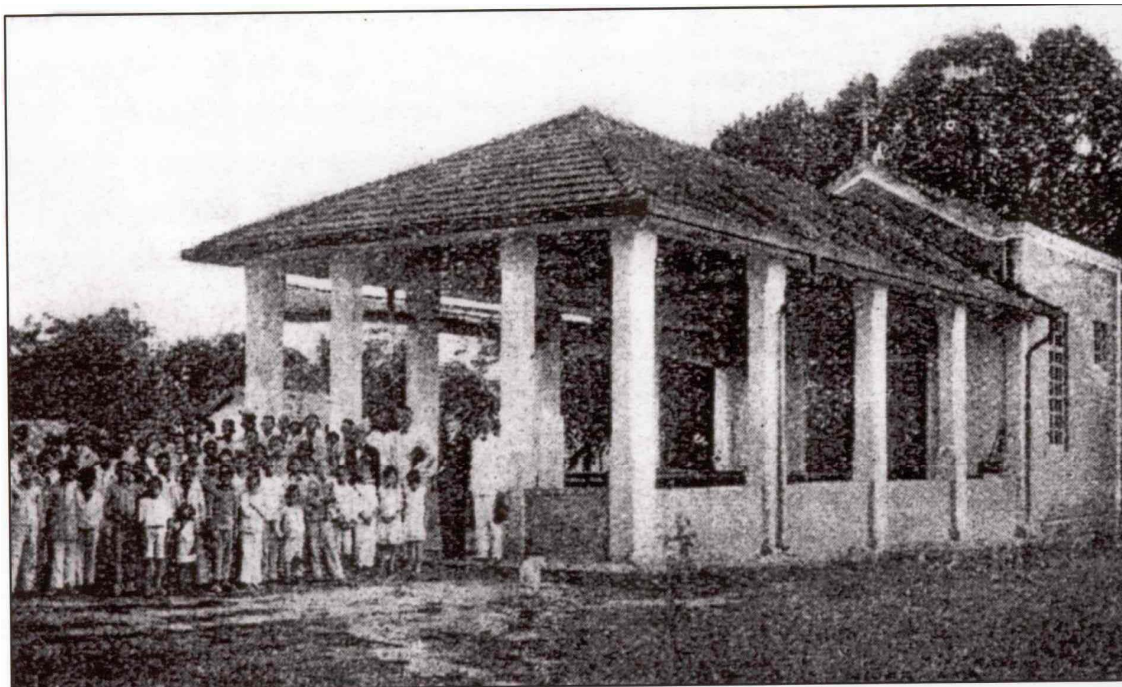
⁶¹ Termo utilizado à época para os doentes de Lepra, termo que chegou aos nossos dias com o nome de Hanseníase devido ao nome do descobridor do bacilo Gerhard Hansen. Ver: www.bancodesaude.com.br/guia/hanseniase.

⁶² Trata-se de uma doença infecciosa causada pelo bacilo *mycobacterium leprea* que afeta os nervos e a pele provocando danos severos aos acometidos pelo mal. Ver MATOS, Haroldo; DUPPRE, Nádia; ALVIN, Maria Fernanda; VIEIRA, Leila Maria; SARNO, Euzenin; STRUCHINER, Claudio. *Epidemiologia da Hanseníase em coorte de contatos intradomiciliares no Rio de Janeiro(1997-1991)*. Cadernos de Saúde Pública Vol.15, n.3 Rio de Janeiro, jul/set. 1999.

⁶³ VIANNA, op. cit. p.120.

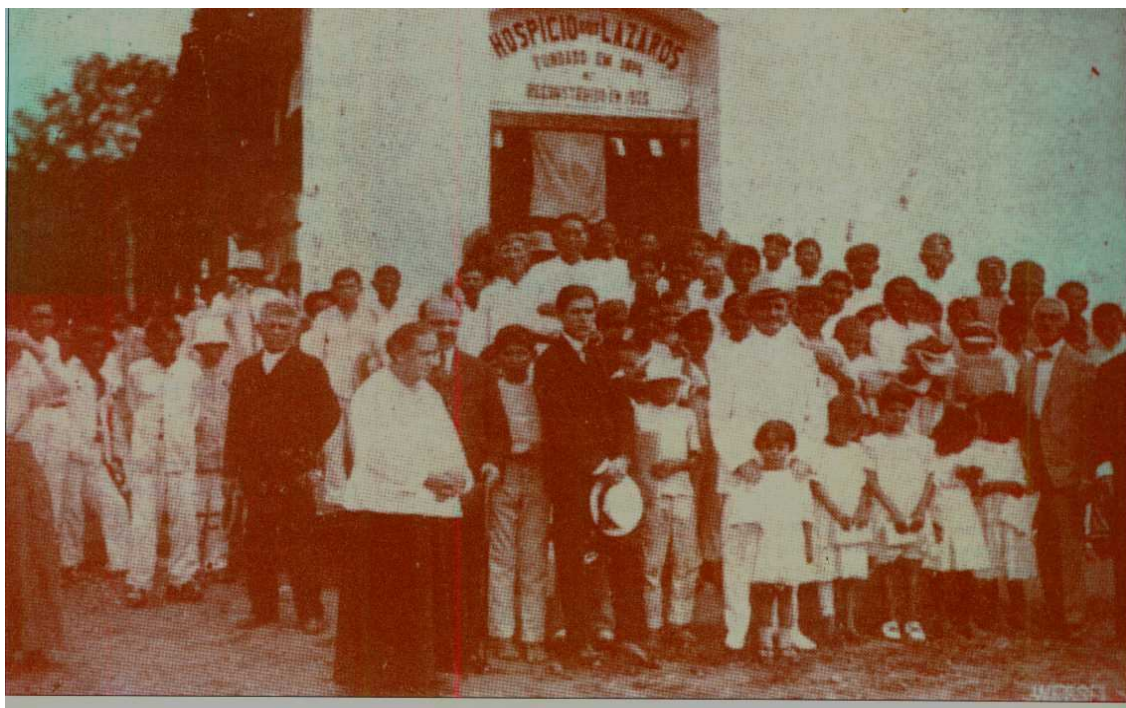
⁶⁴ Natalie Zemon Davis relaciona este fenômeno ao processo de crescimento urbano de expansão capitalista, que sob a interferência de protestantes, ou católicos, procuravam minar os efeitos repulsivos da presença de pobres e doentes em cidades como Lion, em pleno processo de crescimento populacional nos primeiros anos do século

Foto 7: capela do Leprosário do Tucunduba em 1935.



Fonte: Acervo de José Messiano Ramos.

Foto 8: hansenianos posam para foto em festividades no Leprosário.



Fonte: Acervo de José Messiano Ramos.

XVI, usando a justificativa de ajuda aos pobres através de entidades filantrópicas. Ver: DAVIS, Natalie Zemon. "Ajuda aos pobres, humanismo e heresia" In: DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do Povo: Sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990. p. 23-62.

As imagens passadas do leprosário e suas imediações eram de um “lugar lúgubre”, um local que se destinava a ser “cemitério de vivos e de mortos”. Porém, os internos criaram outros significados de vida dentro da instituição. Lá aconteciam festas anuais, procissões e outras atividades⁶⁵. Os moradores que migraram para a vizinhança do leprosário foram desenvolvendo uma relação de familiaridade com os confinados, compartilhando experiências, solidarizando-se com a condição de vida dos internos, que muitas vezes fugiam até os limites do leprosário para encontrar parentes ou fazer pequenas compras nas “vendas” próximas.

As memórias do Tucunduba também podem ser capturadas pelas lembranças de pessoas como Dona Maria de Nazaré (fotos 9, 10) que, em sua entrevista, falou “dos tempos do Leprosário”, “das pessoas de sangue queimado” que moravam no Lazareto⁶⁶. Dona Maria de Nazaré nos deu detalhes de sua infância, narrando que “invadia os terrenos do Leprosário para brincar e pegar frutas” e acrescentava “que tinha fuga dos leprosos para tomar pinga aqui nas baiúcas”, e que os mesmos “voltavam à noite para o leprosário”⁶⁷.

É importante ressaltar que as condições de infra-estrutura no local praticamente não existiam, pois, como citado anteriormente, parte do bairro ficava em área de várzea, com floresta, em muitos lugares, ainda intocada⁶⁸. A presença de hansenianos pelas ruas do Guamá parece ter sido algo comum de se ver nos anos finais de atividade do Leprosário, uma vez que este espaço não dispunha de muros e cercas em toda a sua extensão.

O Leprosário do Tucunduba funcionou até o ano de 1938 quando foi desativado, sendo os internos do lazareto transferidos para a Colônia do Prata, no Município de Igarapé Açu, nordeste do Pará. Um dos motivos para a transferência dos internos foi a pressão populacional de Belém que deixava o bairro, e conseqüentemente, o leprosário cada vez mais integrados a cidade.

⁶⁵ Ramos nos fala que muitas dessas festas e atividades realizadas dentro do Leprosário eram uma forma de atenuar o sofrimento e a saudade dos parentes deixados para traz Ver: RAMOS, José Messiano Trindade. *As memórias do Hospício dos Lázaros do Tucunduba*. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História/ UFPA. 1997.

⁶⁶ Esta entrevista foi utilizada originalmente em minha monografia de conclusão de curso e foi realizada com Dona Maria de Nazaré na cidade de Belém em 25 out. 1999.

⁶⁷ Dona Maria de Nazaré ou Dona Maria Pretinha, como era conhecida pelos vizinhos, contava com 76 anos na ocasião da entrevista e foi indicada pelos próprios moradores, por ser uma das residentes mais antigas da passagem João de Deus, e também por “contar muitas histórias do Guamá antigo”, como fazia questão de afirmar. Dona Maria de Nazaré, . *op. cit.* 25 out. 1999

⁶⁸. Em nosso estudo anterior, nos baseamos na memória dos antigos moradores para descrever como era o bairro, ainda com muitas matas, sem ruas pavimentadas, sem redes de esgoto, sem iluminação pública, sem água encanada, com áreas alagadas durante a época de chuvas e tendo grande parte de suas casas construídas em madeira. Ver: DIAS JR., *op. cit.* p. 37-42.

Fotos 9: Dona Maria de Nazaré, detalhe para as imagens e cartazes no interior de sua casa.



Foto: Hélio Santos, 1999.

Foto 10: casa de dona Maria de Nazaré, modelo comum no bairro até bem pouco tempo.



Foto: Hélio Santos, 1999.

A partir de sua desativação a área do Hospício também passou a ser ocupada por moradores de baixo poder aquisitivo que se acomodaram ao local de forma improvisada, aproveitando telhas, madeira e até mesmo as ruínas dos pavilhões do antigo Lazareto. As pessoas que se fixaram no Guamá, fizeram diversos usos do local, praticando a extração madeireira, caçando pequenos animais, colhendo os frutos da floresta e utilizando-se do Igarapé para garantir a renda.

Garantindo certa harmonia com o local, os novos “guamaenses” passaram a viver numa sociabilidade coletiva caracterizada pela solidariedade, por se identificarem com as mesmas condições de vida ou por desfrutarem de aspirações culturais semelhantes.

Outro ponto de identificação do bairro do Guamá no imaginário da cidade de Belém é o de ser espaço reservado às necrópoles. Na segunda metade do século XIX, os surtos de febre amarela e varíola, somados à insalubridade existente, provocaram uma retração demográfica na cidade obrigando as autoridades a construírem cemitérios em Belém, como forma de atenuar os perigos de contaminação da população através dos miasmas⁶⁹.

Este processo acontecia no momento de prosperidade da economia gomífera na Amazônia. Durante a segunda metade do século XIX, a cidade foi transformada em metrópole e centro de excelência dessa economia, fato que levou as autoridades e elites a modernizarem Belém em função da crescente presença de negociantes na cidade. Dessa forma, a cidade de Belém, obedecendo aos princípios de “civilização” em voga na época, recebeu investimentos para o embelezamento de seu centro com a construção de sobrados, teatros, cafés e praças⁷⁰.

No entanto, nem toda a cidade acompanhou estas mudanças. Nas áreas próximas à estação da Estrada de Ferro Belém-Bragança em São Braz, o número de populares cresceu com a vinda de imigrantes nordestinos que chegavam a Belém, atraídos pela economia da borracha. A formação do bairro do Guamá está ligada a este processo, pois muitos desses migrantes fixaram-se nas áreas próximas ao Cemitério de Santa Izabel. Em artigo publicado no livro *Belém da Saudade*, Fabio Gama nos conta que:

O quarto distrito ia além de Nazareth: alcançava o bairro de São Braz, (...) onde, em 1911, foi inaugurado um grande mercado municipal. Havia ali a estação principal

⁶⁹ Em 1850 foi inaugurado o Cemitério da Soledade, que por ser próximo ao centro e ter sua capacidade de enterros limitada, logo foi desativado obrigando o poder público a escolher novos espaços para a criação de campos santos. A área escolhida foi o bairro do Guamá, onde foram construídos três cemitérios: O Santa Izabel, em 1873; O da Ordem Terceira, em 1886 e outro em um terreno nas proximidades do Leprosário do Tucunduba, que logo foi desativado visto a dificuldade de acesso. Em 1900 também foi fundado o Hospital Domingos Freire, onde hoje se localiza o Hospital Universitário João de Barros Barreto, na época destinado a doentes infecciosos.

⁷⁰ As concepções de época entendiam que a cidade limpa e bonita atraía os estrangeiros com seus investimentos, mostrando que Belém oferecia segurança e bem estar aos que chegavam porque não havia doenças, sujeira, pobreza e mendigos enfeando a cidade. Ver SARGES. Maria de Nazaré, *op. cit.*, p.49.

da estrada de ferro de Bragança e um velódromo. A partir de São Braz, em direção ao sul, ou seja, ao Rio Guamá, havia uma tendência de expansão urbana cujo eixo foi a Av. José Bonifácio, que levava ao cemitério de Santa Isabel. A sucessão de travessas paralelas à av. José Bonifácio logo constituíram o bairro do Guamá. As áreas próximas ao Largo de São Braz, mas pouco urbanizadas, foram utilizadas para instalar os largos fluxos de imigrantes nordestinos, expulsos pelas secas e atraídos pelo fascínio da borracha. Para muitos, essas áreas de São Braz constituíam os pontos mais perigosos da cidade, e parecia haver um certo descontrole, naquela área, dos projetos urbanos lemistas.⁷¹

Talvez nos projetos urbanísticos de Antonio Lemos para a área de São Braz, como o Mercado Municipal⁷², estivesse, ocultamente, agregada a intenção de evitar a circulação de populares, moradores dessas áreas, no centro da cidade, uma vez que os hábitos e valores desses migrantes eram incompatíveis ao modelo pensado pela administração da intendência.

Os momentos remotos de constituição do bairro, ainda são lembrados por moradores antigos do Guamá. Um exemplo é Dona Luiza Oliveira, ou Mãe Lulu, como é conhecida⁷³, que faz o relato das histórias ouvidas quando criança. Histórias dos “Arigós”, retirantes nordestinos vindos do Ceará que chegaram ao Guamá em caminhões “pau de arara” cheios, desembarcados em frente ao cemitério de Santa Izabel, último ponto trafegável. Segundo o relato da entrevistada, esses retirantes seguiam em grupos de famílias que se dividiram loteando as matas próximas ao Cemitério, roçando e capinando. Algumas famílias foram para áreas mais afastadas da necrópole, fixando-se nas proximidades do Leprosário, em terrenos alagados de várzea e “gapó”. Dona Lulu conta que esses migrantes organizaram-se em mutirões, construindo “casas de barro, cobrindo-as com folhas de buritizeiro”. Ela descreveu assim a chegada dos primeiros moradores:

Naquela época chegavam os caminhões cheios. Praticamente era só arigó, eles vinham conversando, se reunindo, se juntavam, juntavam as trouxas e se reuniam neste canto do Cemitério. Já existia o Cemitério, minha avó contava e minha mãe também. Eles foram chegando, um grupo foi para esse lado, outro praquela outro (*sic*), cada um com sua família escolhia: “aqui está bom!” Todos se ajudavam, capinavam iam fazendo as casinhas com cipó, batiam o barro com o pé, tiravam aquelas folhas e faziam os quartos, botavam as sarrapilheiras, pegavam aquelas folhas, amarravam e botavam nas portas. Foram povoando aqui...⁷⁴

⁷¹ GAMA, Fábio de Castro, *op. cit.*, p. 86

⁷² Inaugurado oficialmente em 21 de maio de 1911, em estilo *art nouveau* e neoclássico, o Mercado de São Braz veio atender às necessidades de descentralização do abastecimento da cidade, antes concentrada no mercado do Ver-O-Peso. A grande movimentação da Estrada de Ferro Belém Bragança e os nascentes bairros de Canudos, São Braz e Guamá motivaram a política lemista.

⁷³ Mãe Lulu é mãe de santo no Terreiro de Mina “Dois Irmãos”, templo de religiosidade afro-brasileira localizado na rua Pedreirinha. Filha da famosa mãe de santo “Mãe Amelinha”, muito popular na cidade de Belém, Mãe Lulu é moradora do bairro desde que nasceu em 1934; assumiu a administração do templo umbandista após a morte de sua mãe em 1991 e hoje mantém a tradição de batuques e festas de santos administrando o templo com a ajuda de suas filhas.

⁷⁴ Entrevista realizada com dona Maria Luiza, Belém em 03 out. 2008.

O depoimento de dona Lulu reforça a idéia de que havia uma solidariedade coletiva entre os moradores que se fixaram nas áreas próximas ao Cemitério, uma forma de sociabilidade e de organização marcada pela ajuda mútua entre os migrantes, talvez com traços marcantes do comportamento cultural de seus lugares de origem, onde praticavam o “mutirão”⁷⁵ como forma de cooperação na construção de casas. Uma prática muito comum em algumas partes do Brasil.

As lembranças de Mãe Lulu, nos levam aos anos da década de trinta, momento de sua infância. No entanto, as informações dadas por ela, em alguns momentos, parecem ser mais remotas, talvez das décadas de 1910 ou 1920, quem sabe em função das memórias recebidas de sua mãe e sua avó, mulheres que vivenciaram experiências no bairro desde o início do século XX. Memórias que preservaram lembranças da gênese do Guamá com suas casas de taipa ou “enchimento”. Relatos muito relevantes para compreender o início da ocupação urbana dessa parte da cidade. Dona Lulu conta que sua mãe (Dona Amelinha) gostava de sentar na porta da casa e “contar sua história de vida, muito importante para se conhecer a raiz da família”. Segundo Dona Lulu, sua mãe relatava histórias de sua avó, Aguida Inácia de Tales, que trabalhou no Hospital Domingos Freire como lavadeira. Ela guardava histórias do Leprosário, contava suas experiências com os hansenianos e com os primeiros moradores do bairro, uma série de histórias que hoje vêm à tona através dos depoimentos de Dona Lulu.

A escolha da ocupação das áreas próximas ao leprosário não parece ter sido problema para as famílias que para lá se deslocaram, muitos moradores procuraram fixar-se mesmo nos terrenos mais impróprios à instalação humana. Boa parte dos moradores do Guamá assentou residência em áreas constantemente alagadas. Corrêa afirma que:

A dificuldade de acesso devido à precariedade das vias, que ligam essas áreas aos pontos de tráfego, e ao percurso que se tem de fazer a pé pelas estivas asseguram, somente às famílias de baixíssima renda, que não têm recursos para morar em outros locais, o espaço de moradia.⁷⁶

Assim, os moradores mais antigos do Guamá construíram suas vidas a partir de um cotidiano de dificuldades, reinventando-se nas mais diferentes formas de sobrevivência. A ocupação desordenada do Guamá coincidiu, com a desativação do leprosário do Tucunduba, a partir da década de trinta, pois a Santa Casa de Misericórdia, proprietária da área, teve que

⁷⁵ Trata-se da forma de organização coletiva que tem uma finalidade específica, baseada na ajuda mutua prestada gratuitamente. É uma expressão muito usada na construção civil de casas populares, em que todos são beneficiados concomitantemente.

⁷⁶ CORRÊA, Antônio José Lamarão. *O Espaço das Ilusões*: Planos Compreensivos de Planejamento Urbano na Região Metropolitana de Belém. Belém, NAEA/UFPa 1989. p.25.

lotear os terrenos para doação ou venda, já que era muito difícil remover o número crescente de famílias que se estabeleceram no local. Este processo envolveu também os terrenos da família Leal Martins e de Umbelina Quadros, grandes proprietários do local.

Os terrenos do Guamá eram em sua maioria alagados, devido às constantes chuvas e marés que invadiam as casas de madeira existentes no bairro, nem mesmo a construção do dique de proteção para evitar alagamento nas áreas baixas de Belém na década de 1940⁷⁷, conseguiu acabar com os problemas de alagamento no bairro, que mesmo assim continuou sendo opção para muita gente que vinha do interior.

Em depoimento, Mestre Fabico descreveu o Guamá antigo, reiterando que grande parte do bairro era totalmente fechado por matagal. Segundo ele, muitos moradores foram os responsáveis por abrir ruas, capinar, e fazer as casas:

Até o final da década de quarenta a Avenida José Bonifácio era aberta até a esquina da Paulo Cícero. Foi quando o deputado Lauro Melo, autorizou a abertura da rua até a beira do rio Guamá. Foi quando foram encontradas algumas pedreiras nas imediações da passagem Rui Barbosa com a Passagem Popular, pedreiras que enriqueceram muita gente. Eu vim para a passagem Santa Fé em 1948 e fui um dos primeiros desta área do Guamá.⁷⁸

Percebe-se, pelos depoimentos citados, que o processo de ocupação nessas áreas do bairro foi marcado pela espontaneidade com que os primeiros povoadores desenvolveram a fixação formando lotes e terrenos em áreas que ainda não haviam sido desbravadas.

Nos anos cinquenta o crescimento populacional em Belém sofreu um aumento significativo devido, principalmente, aos projetos políticos para o desenvolvimento econômico da região, que resultaram no processo de construção da Rodovia Belém-Brasília⁷⁹. Esse advento possibilitou a migração para Belém de muitas pessoas vindas do interior do Estado, pessoas que se estabeleceram, em sua maioria, nos bairros de subúrbio da cidade. Verifica-se, nesse momento, o crescimento populacional da cidade, com maior ênfase nos bairros populares próximos ao centro. É o caso dos bairros que se localizam as margens do rio Guamá, como Jurunas, Condor, Cremação e Guamá, além de novos bairros que surgem deste

⁷⁷ Obra executada pelo “Serviço Especial de Saúde Pública” (S.E.S.P.), facilitou uma melhor fixação nas áreas de várzea, como também, o aparecimento de uma rua marginal ao dique - a Estrada Nova -atual Bernardo Sayão que estende-se do Arsenal de Marinha até o Tucunduba abrigando centenas de famílias. Ver: FERREIRA. *op. cit.* p. 45.

⁷⁸ Entrevista realizada com João Fabiano Balera, Belém em 22 de set 2008.

⁷⁹ Para o historiador Pere Petit após o “ciclo da borracha” a Amazônia atravessou uma fase de declínio econômico, social e demográfico que foi seguido de “uma fase de crescimento moderado” (1912-1966). É nesse contexto que se verifica um maior ajustamento da região ao capital internacional, através das políticas de integração e desenvolvimento da região. Ver: PETIT, Pere. *Chão de Promessas: elites políticas e transformação econômica no Estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003. p. 59-64

processo, como o bairro da Terra Firme. A tabela abaixo mostra o crescimento da população de Belém nas últimas seis décadas:

Tabela estatística: População de Belém e do bairro do Guamá

Quadro demográfico do bairro do Guamá.			
Ano	Belém	Guamá	% de crescimento em relação à população absoluta de Belém.
1950	225.218	13.885	6,16
1960	359.988	23.400	6,50
1970	655.901	45.913	7,01
1980	933.287	70.083	7,51
1991	1.244.689	98.879*	7,94
2000	1.280.614	102.124*	7,97

Fonte: IBGE Belém; Apud. PENTEADO, op. cit. p.200/211; Anuário Estatístico do Município de Belém, 2006.

* Esses dados servem para os anos de 1997 e 2006 respectivamente e são baseados em estimativas aproximadas dos censos de 1991 e 2000.

Até a década de noventa, Belém atingiu um crescimento demográfico que superava as demais cidades da região, com uma população de 1.244.689 habitantes. A cidade das mangueiras mantinha seu posto como a cidade de maior densidade populacional da Amazônia⁸⁰, um reflexo do impacto que as políticas integradoras causaram à região. A “metrópole da Amazônia” foi receptiva às dezenas de migrantes vindos principalmente de cidades próximas a Belém.

A população absoluta do bairro do Guamá, por exemplo, subiu de 13.885 em 1950 - o equivalente a 6.5% da população de Belém, que o deixava na tímida posição de sétimo bairro mais populoso - para 102.124 em 2000, o equivalente a 7.94% da população da cidade, atingindo o primeiro lugar em densidade populacional. O efeito deste crescimento foi o surgimento de problemas de ordem estrutural, acompanhados, ao mesmo tempo, pelo

⁸⁰ Em 1960, por exemplo, Belém era seguida em número de habitantes na região norte por Manaus, 154.054; São Luís, 139.075; Santarém, 32.615; Macapá, 28.845; Porto Velho, 22.824; Rio Branco, 18.147; Bragança, 17.920; Capanema, 14.617; Boa Vista, 11.785; Abaetetuba, 11.703; Castanhal, 10.224. Ver: PENTEADO. op. cit. p.193; já na virada do milênio Belém perde o posto de maior cidade da região para Manaus que supera a população Belenense com 1.405.835 habitantes. Ver: Perfil Municipal de Manaus – Secretaria de Estado e Planejamento e Desenvolvimento Econômico (SEPLAN) - Governo do Estado do Amazonas.

aparelhamento do bairro com equipamentos e serviços que passaram a ser oferecidos para seus moradores do bairro, como escolas, posto policial e unidade de saúde.

Na década de 1960, verificou-se uma nova modificação na organização do bairro, que teve seu espaço transformado mais uma vez, atendendo a interesses institucionais. O decreto de Lei Federal nº. 4.283 de 18 de novembro de 1963, que previa a reforma universitária, criou o Núcleo Pioneiro Universitário (Integrado) do Pará, unindo vários cursos da instituição em um único espaço⁸¹. A fundação desse Campus representou um marco para o bairro, pois ocorreu a valorização da área que a partir deste momento sofreu um aumento significativo no que diz respeito à especulação imobiliária. A presença da Universidade dentro do Guamá, certamente, modificou o cotidiano do bairro, antes identificado pela presença do Leprosário, dos Cemitérios ou por gafieiras famosas em Belém. O Guamá era agora identificado, também, pela Universidade Federal do Pará. Sua instalação possibilitou a construção de certa infraestrutura na área, alterando a rotina de vida dos moradores do entorno da UFPA. Foram criados serviços de transporte, agências bancárias, posto de gasolina, bares e comércio que passaram a atender não apenas os estudantes e freqüentadores do campus universitário, mas toda a população do bairro.

Apesar da diferença entre o mundo universitário e a realidade vivida pelo povo do Guamá, algumas medidas foram tomadas por determinados departamentos da instituição para atenuar a dicotomia visível entre a universidade e seus espaços vizinhos. A comunidade acadêmica aproximou-se dos moradores das áreas mais próximas ao Campus, por meio dos programas de extensão universitária, principalmente a partir da década de 1980 quando foram ofertados serviços de assistência social, direito, odontologia, medicina e atividades pedagógicas, gerando na área uma política de assistência, que tinha como objetivo promover educação e cidadania aos moradores do entorno da universidade.

Pode-se considerar a presença da Universidade na área do Guamá e Terra Firme como um dos fatores responsáveis pelo aparecimento de dezenas de movimentos sociais organizados que surgiram como consequência das lutas pela posse da terra, principalmente na área do Tucunduba, onde estavam assentados moradores que brigavam com a instituição pelo direito a moradia, uma vez que grande parte dos terrenos ocupados no início dos anos oitenta pertencia à Universidade. Assim, organizados em associações e centros comunitários, os moradores da área passaram a discutir questões de infra-estrutura, saúde pública, segurança,

⁸¹ UFPA/ PCU/ETA. O Espaço acadêmico da UFPA Belém, 1979

cultura, educação e demais assuntos concernentes à garantia de cidadania para a população guamaense.

Foi na organização dessas discussões que em 1985 um grupo de moradores das proximidades da UFPA fundou o movimento de luta pela água. Esse grupo promoveu ações de protesto, passeatas, assembléias públicas e um manifesto denominado de “Grito do Guamá”, que tinha como objetivo denunciar a situação de carência dos moradores prejudicados com a falta de abastecimento de água potável no bairro.

Embora a presença da universidade tenha estimulado certa organização social na área, não foi ela a principal responsável pela formação dos movimentos sociais no bairro. As dificuldades de infraestrutura e demais carências materiais configuram-se como os motivos principais para a mobilização dos diversos moradores organizados em movimentos por melhores condições de vida. As ações comunitárias no bairro do Guamá se realizaram também através de projetos sociais e campanhas de cunho educativo e cultural. Dentre as entidades que exerceram papel importante na formação de cidadania no bairro, a partir da década de 1980, destacaram-se: o “ECNB”⁸², a escola “Moaraná”⁸³, a “Casa Açai”⁸⁴ e o “Lar Fabiano de Cristo”⁸⁵; além dos movimentos representados por centros comunitários e entidades atreladas à Igreja Católica através da “CBB”⁸⁶. Talvez a possibilidade de estarem próximos à instituição de ensino tenha favorecido o ingresso de muitos moradores do bairro aos cursos oferecidos pela Universidade.

O intercâmbio cultural entre a universidade e a população do Guamá possibilitou uma tímida troca de experiências entre os alunos da instituição e os moradores do bairro. Não podemos afirmar que essa troca de experiências tenha proporcionado uma circularidade cultural eficiente entre a população do Guamá e a comunidade acadêmica. A dicotomia entre culturas distintas fica evidente quando analisamos as práticas exercidas pelos moradores do

⁸² Espaço Cultural Nossa Biblioteca. Trata-se de uma entidade sem fins lucrativos situada na Rua 25 de Junho no bairro do Guamá, que foi fundada em 1980 a partir da mobilização dos moradores, que reunidos com um grupo de “irmãs holandesas” procuraram criar um espaço onde os jovens do bairro pudessem ter contato com leitura, discutissem cidadania e participassem de cursos e oficinas ofertados pela entidade. Nesse espaço funciona uma Biblioteca Pública que atende aos estudantes do bairro. Lá se realizavam também oficinas de capoeira, teatro, cursinho pré-vestibular, formação política, cursos de reciclagem, culinária e serigrafia. Ver: “Um Espaço Novo e Muito Especial”, *O Liberal*. Belém, 08 mai. 1990. *Jornal dos Bairros*, p. 5.

⁸³ Entidade fundada em agosto de 1991, a escola atua no bairro com Educação Infantil. Atualmente presta trabalhos de inclusão de crianças e jovens através do “Projeto Guaerê”, que promove a inclusão digital e ensina outras habilidades a crianças e jovens em situação de risco.

⁸⁴ Entidade ligada ao ECNB, atua como casa de terceira idade promovendo diversas atividades para idosos do bairro.

⁸⁵ Entidade voltada ao amparo de famílias em extrema pobreza, procurando integrar os laços familiares por meio de valores universais e da manutenção de crianças e adolescentes em seus lares.

⁸⁶ Comissão dos bairros de Belém. Formada para discutir, junto com a igreja católica, questões de ordem social e estrutural nos bairros de periferia da cidade.

bairro que desenvolviam gostos, hábitos e aspirações diferenciadas daquelas vividas por grande parte do mundo universitário, ignorado, em certa medida, por grande parte da população guamaense.

Quando analisamos os noticiários dos jornais de diferentes décadas, percebemos que o bairro do Guamá recebia (e ainda recebe) certas adjetivações por parte da imprensa como “popular”, “festeiro”, “violento”, “pobre” e outras classificações presentes no imaginário belenense. O discurso da imprensa paraense às vezes parecia atenuar determinadas clivagens existentes entre a população do bairro e a Universidade, dando um sentido generalizante para ações isoladas de moradores que frequentavam o espaço do campus universitário. Em uma reportagem de *O Liberal*, “Um sábado à beira do Rio Guamá”, percebe-se a dimensão de como a imprensa narrava à presença da comunidade no campus da UFPA:

Belém é uma cidade com poucas opções de lazer nas áreas mais centrais. Mas para os moradores do bairro do Guamá, a falta de opções deixou de ser problema. Eles parecem ter encontrado um local ideal e bastante democrático, onde podem encontrar tranqüilidade bem ao estilo “sombra e água fresca”: a beira do Rio Guamá, que banha a área da Universidade Federal do Pará⁸⁷.

A reportagem passa a impressão de que os portões do campus universitário estariam livremente abertos aos moradores do bairro do Guamá, que teriam neste lugar mais um espaço de entretenimento, haja vista o bairro não dispor de muitos locais de lazer. No entanto, essa não era a realidade da maioria da população guamaense que não se reconhecia, nem se identificava com o ambiente universitário. A incompatibilidade de identificação dos moradores com a universidade e o próprio distanciamento cultural eram barreiras naturais à transposição dos muros da instituição. Talvez como caso isolado a informação seja procedente, pois o Campus do Guamá constitui-se em um espaço público que, em tese, está aberto a qualquer cidadão.

O apelo narrativo da matéria procura dar ênfase ao caráter lúdico da população do bairro, apesar desse tipo de expressão não constituir regra geral no cotidiano da população do Guamá, que se representa também por diversas ações de trabalho e outras obrigações. Porém, ela nos instiga a pensar a respeito da construção de um estilo de vida, presente em parte dos moradores, afeiçoado ao tempo livre, um tempo quase que totalmente associado ao descanso e ao lazer. Uma forma de vida que se expressa não pela disciplina ao trabalho, mas às práticas lúdicas, que não estão diretamente ligadas à lógica da produção.

⁸⁷ *O LIBERAL*, Belém, jornal dos bairros 11 abr. 1989 p.3

Alain Corbin aponta para os usos do tempo relacionados ao processo disciplinador da produção na sociedade capitalista. Uma forma de obter o controle do operário nas suas folgas e nos horários de descanso, o tempo livre era pensado como o momento da recriação, da reposição das energias, para que o trabalho pudesse seguir no processo produtivo de forma eficiente⁸⁸.

Quando tratamos do bairro do Guamá, espaço repleto de manifestações de lazer que acontecem não necessariamente associadas às questões de produção, mas ampliadas à dinâmica de festas e crenças populares, percebemos uma tendência muito grande a um estilo de vida às avessas do sistema capitalista, um modelo capaz de reproduzir os usos do tempo em consonância com a natureza e com as condições culturais criadas por muitos de seus moradores.

Isso fica perceptível num passeio de final de tarde pelas ruas do bairro, quando não é difícil encontrar pessoas jogando baralho ou dominó, meninos empinando pipas ou em peladas, bares que funcionam a qualquer hora do dia - o jogo do bicho - que quando ganho representa dois ou três dias sem trabalho. Enfim, há um repertório de ações que não estão necessariamente associadas à lógica do trabalho, mas às estratégias de sobrevivência no espaço através de ressignificações da vida, sendo uma delas as práticas de lazer.

A heterogeneidade do Guamá produziu lugares e visões de mundo diferentes. Uma primeira visão está relacionada à imagem de bairro violento, identificado com o mundo do crime e com a presença marcante de pessoas com baixa escolaridade; e outra que procura preservar imagens positivas do bairro, identificando alguns lugares do Guamá com manifestações culturais e com a presença de espaços aprazíveis para se viver. Duas matérias jornalísticas servem como exemplo das visões produzidas sobre o Guamá. Na primeira percebe-se uma preocupação em divulgar os trabalhos sociais existentes no bairro como forma de atenuar as imagens negativas passadas sobre o espaço:

Está sendo inaugurada hoje a primeira biblioteca pública de um bairro de Belém. Trata-se da biblioteca comunitária 'Irmã Zarife', que um grupo de trabalho do círculo comunitário do bairro do Guamá conseguiu organizar com muito esforço e apoio de seu populoso bairro (...) os integrantes do grupo comunitário encarregados do trabalho, visam também dar uma nova imagem da juventude do bairro.⁸⁹

⁸⁸ Sobre esse assunto ver: CORBIN, Alain. "História dos Tempos Livres" e "Do lazer culto à classe do lazer". In: CORBIN, Alain (org). *História dos Tempos Livres: O advento do lazer*. Lisboa: Teorema, 2001, pp. 5-18 e pp. 59-90.

⁸⁹ "Biblioteca para melhorar a imagem do Guamá". *A PROVÍNCIA DO PARÁ*, Belém, 12 nov. 1971 p.1 Biblioteca Pública do Pará.

A outra reportagem, do final da década de 1980, procura mostrar o Guamá como um lugar de “tranqüilidade para viver e passear”, identificando-o como um local aprazível para se levar uma vida calma, longe dos perigos presentes em outros lugares da cidade:

O bairro do Guamá tem na Universidade Federal do Pará e no Cemitério de Santa Izabel os seus pontos mais característicos. Os dois lugares inspiram grande paz e tranqüilidade, aspectos destacados pelos moradores que acreditam serem estas as principais qualidades do bairro. Sandra Maria Gomes Monteiro, que reside há 10 anos na passagem Teófilo Condurú, próximo à rua dos Mundurucus, disse que “aqui todo mundo se conhece, é um lugar tranquilo e muito divertido”. Sandra destacou também a facilidade de acesso aos serviços básicos: farmácia, panificadora, ônibus e escolas. A moradora Alzira Porcine Barbosa, que reside na Mundurucus desde que chegou do interior, há 14 anos, contou que a vizinhança é muito boa. Ela elogiou a segurança do local onde mora, dizendo que nunca teve problemas com malandros ou ladrões e considera o bairro tranquilo. Além disso – acrescenta – o Guamá é bem servido de transporte e serviços básico. “Tem ônibus na porta, feira perto e muita freguesia na minha venda”, comentou⁹⁰.

As reportagens sugerem que havia no Guamá pessoas incomodadas com as imagens depreciativas produzidas acerca do bairro. Mostram também a presença de grupos de moradores que não se reconheciam como pertencentes a um bairro violento. Acredita-se que o apelo narrativo de um “Guamá tranquilo” tenha sido uma estratégia discursiva utilizada pela imprensa paraense, principalmente, a partir de meados dos anos sessenta, devido à presença de áreas urbanizadas e valorizadas construídas no bairro, áreas que modificaram sua paisagem. É o caso do conjunto Montepio, criado para atender déficits habitacionais da cidade de Belém. A construção deste residencial, juntamente com a Universidade Federal do Pará, acabou gerando imagens e visões de mundo distintas no bairro. O jornal *O Liberal* apresentava imagens dúbias sobre o bairro. De um lado uma campanha idealizadora, adjetivando a área do Guamá como “tranquila” e de outro a imagem “denúncia”, mostrando problemas graves de infra-estrutura, áreas alagadas periodicamente, lugar de pessoas com pouca ou nenhuma instrução, dando ao bairro as características e a fama de violento. É provável que essas visões tenham contribuído para que alguns moradores se empenhassem em produzir imagens diferenciadas sobre o bairro.

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

⁹⁰ “Gostinho bom de subúrbio ainda presente no Guamá”. *O LIBERAL*, Belém. Jornal dos Bairros em 19 jun. 1990 p. 3

sociais. É o que nos mostra a reportagem de 1999, intitulada “Contradições são expostas na convivência”:

O muro de concreto e os portões de ferro da UFPA são apenas símbolos de uma divisão bem definida e cruel no País das gritantes desigualdades sociais: de um lado a geração de um conhecimento científico; de outro, bem próximo, o contra-censo da falta de acesso de milhares de pessoas a estes mesmos conhecimentos que, teoricamente, são produzidos em favor da melhoria de vida da comunidade.⁹¹

A década de 1980 é marcada pela formação da área de ocupação “Riacho Doce”, área contígua a Universidade Federal do Pará que foi palco de intensas lutas entre os moradores e a polícia, uma vez que os terrenos pertencentes à UFPA foram ocupados por pessoas de baixa renda. As lutas pela fixação no espaço se alongaram até o início da década de 1990, quando a Universidade doou algumas áreas ocupadas. Os moradores do Riacho Doce, representados por líderes comunitários, foram responsáveis por organizar diversas ações de luta, através dos centros comunitários presentes na área, utilizados pela comunidade para realizar serviços aos moradores e servir de fórum legitimador das lutas pelo “direito a moradia na área”.

As expressões e as feições do povo do Guamá mostram que o bairro guarda uma história de muita pulsão. Porém não dá para aferir uma única noção de identidade a partir das representações divulgadas sobre ele. O que podemos afirmar a respeito do bairro do Guamá é que ele se constitui em um espaço onde se desenvolvem visões de mundo que se encontram numa cadeia de relações sociais dinâmicas, interconectadas por vivências diversas, transmitidas por gerações que conviveram compartilhando de experiências comuns no mesmo espaço social. Herdeiro de histórias de discriminação, segregação e luta, mas, ao mesmo tempo, herdeiro de experiências festivas e alegres, o povo do Guamá conseguiu moldar um estilo, bastante ilustrativo, de se representar no todo da grande Belém, que mesmo não sendo único, é um reflexo das expressões de cultura popular de um bairro de periferia de uma grande cidade.

1.3 As facetas Culturais do Guamá

Essa mania guamaense
de levar a vida com amor,
esse jeitinho diferente,
de espantar a tristeza
e esquecer a dor,
eu sei, a vida não é mole.

⁹¹ *O LIBERAL* Belém, Atualidades, 04 jul.1999 p.1.

É ralado viver na periferia,
Mas, deixa a tristeza pra lá,
o Bole-Bole é alegria.⁹²

Assim inicia o samba enredo “Mania Guamaense” que segundo seu autor, Herivelto Martins (Vetinho), melhor “expressa a feição e os anseios da comunidade”⁹³. A letra do samba apresenta um povo de cotidiano sofrido e ao mesmo tempo feliz, um povo que se regozija, mesmo na mais difícil situação de sobrevivência. Essa imagem passada pelo compositor expressa à visão que muitos moradores do bairro do Guamá têm acerca de seu espaço – a imagem de um bairro festivo e cheio de alegria - uma imagem construída à revelia das visões depreciativas produzidas pela imprensa e por parte da opinião pública que não mora no bairro.

A imagem festiva e boêmia do Guamá se deve ao universo cultural nele presente. Procurei fazer uma breve descrição das facetas culturais do bairro, apontando para alguns elementos que contribuíram para a construção da representação de lugar festivo. Claro que essa não é a única representatividade que o bairro apresenta. Outras já foram usadas no passado, como a imagem, supracitada, de “lugar lúgubre” ou a imagem de bairro violento, frequentemente veiculada nas matérias de jornais em diferentes décadas. Certamente essas representações têm respaldo factual: elas são baseadas nos altos índices de violência e uma série de outros problemas de ordem estrutural. No entanto, é importante referendar o caráter alegre e festivo do bairro como um de seus elementos de identificação. Um emblema muito forte que faz seus moradores resistirem aos discursos depreciativos sobre o bairro.

Uma das representações festivas do Guamá se caracteriza pela presença de muitas casas de festa, as sedes de boates, gafeiras e casas de forró, que desde o início do século XX se fixaram naquele local. Algumas delas ganharam fama por se tornarem cenário de arruaças e desentendimentos. Dentre as mais conhecidas no circuito boêmio de Belém, destacavam-se as sedes do “Onze Bandeirinhas”, “Estrela do Norte”, “Ambulante”, “Cabaré dos Bandidos”, “Carroceiros”, “Pingo de Ouro”, “Milionário”, “Grajaú”, “Corinthians” e o “Pouca Telha”, sedes muito frequentadas enquanto existiram⁹⁴. O mapa da página seguinte mostra a localização dessas sedes no bairro.

⁹² MARTINS, Helivelton. *Mania Guamaense*. Samba Enredo do carnaval de 1987 do bloco Carnavalesco Bole-Bole.

⁹³ *O LIBERAL*, *op. cit.*, 1999 p.01.

⁹⁴ Não temos um registro preciso sobre a data de fundação dessas casas, mas algumas estão presentes no repertório de lembranças de infância de alguns entrevistados nascidos no bairro nos anos vinte e trinta. É possível ver o nome dessas casas estampadas em matérias de jornais, principalmente nas décadas de cinquenta e sessenta, o que demonstra ter sido esse um momento de intensa atividade boêmia no bairro.

Mapa 3: Localização das casas de festa, Boates, Gafieiras e Bois Bumbás no bairro.



- 1- Cabaré dos Bandidos
- 2- Onze Bandeirinhas
- 3- Bole-Bole, Rua Pedreirinha
- 4- Arco-Íris
- 5- Boi Bumbá Tira Fama
- 6- Boi Bumbá Malhadinho
- 7- Estrela do Norte
- 8- Grajaú
- 9- Pingo de Ouro
- 10- Corinthians
- 11- Carroceiros
- 12- O Milionário
- 13- Pouca Telha

Fonte produzida a partir do depoimento dos entrevistados.

Dentre as casas de festa supracitadas a única ainda em atividade no bairro é a sede do “Estrela do Norte” (foto 11), localizada na Rua Ezeriel Mônico de Matos, local descrito pelos entrevistados como ponto de “zona do meretrício” no passado, pois existiam várias “estâncias” ou “casas de pensão” nas proximidades da sede. Atualmente são realizados no

“Estrela do Norte” os famosos “bailes da saudade” e as “festas de aparelhagem”, modalidade festiva que atrai centenas de populares nos finais de semana⁹⁵.

FOTO 11: sede do Estrela do Norte.



Foto: José Junior, 2009.

Mestre Fabico, por exemplo, lembra que a sede do “Onze Bandeirinhas” já existia quando chegou ao Guamá ainda com oito anos de idade, aproximadamente no ano de 1937. Ele recorda que o local era bastante frequentado, não só por pessoas que moravam no Guamá, mas por pessoas que vinham de outras partes da cidade.

Não raro as arruaças existentes nesses locais causavam conflitos entre boêmios e moradores que usavam algumas vezes a imprensa para fazer suas denúncias, demonstrando

⁹⁵As festas de aparelhagem juntamente com os “bailes da saudade” são dois estilos de baile muito comuns em sedes e clubes de Belém e cidades próximas. Elas se caracterizam pelo grande aparato tecnológico de equipamentos de som e por atrair centenas de pessoas para seus eventos. Sobre essas festas é interessante ver recente trabalho de: COSTA, Antônio Mauricio Dias. *Festa na Cidade: o Circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém. Arte impressa, 2007; e também do mesmo autor: Bailes da ‘saudade’ e do ‘passado’: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Para. In: *Ponto urb: Revista do núcleo e Antropologia urbana da USP*, ano 2, versão 3.0, julho de 2008.

que nem todos os residentes no Guamá comungavam do estilo de vida boêmio e festivo. É o que sugere uma nota divulgada em *O Imparcial* na seção “Reclamações do Povo”.

Os moradores da Avenida José Bonifácio, bairro do Guamá, escreveram-nos, solicitando providências da parte da polícia, para o abuso de uma meretriz de nome Antonieta, que costuma provocar seus vizinhos e promover desordens naquele bairro⁹⁶.

Era comum a polícia fazer intervenções nesses lugares, para conter os excessos de alguns frequentadores que, constantemente, eram responsáveis por “brigas e quebra-quebra” nas sedes, devido a esses lugares atraírem pessoas consideradas de má índole, como bandidos, jogadores e prostitutas, considerados os principais causadores das arruaças. A presença desses sujeitos sociais nas casas de festa, certamente, contribuiu para uma representatividade marcada pela “visão negativa” das gafieiras aos olhos da opinião pública belenense, que não media esforços em propagandear de forma pejorativa, denunciando através da imprensa, as “desordens” cometidas por alguns frequentadores. Porém, esses lugares também foram constantemente visitados por pessoas da “alta estirpe social”, fazendo dessas casas de lazer, verdadeiros espaços de “circularidade cultural”. A presença de políticos e pessoas influentes nas sedes guamaenses fica evidente quando analisamos algumas matérias veiculadas na imprensa, como por exemplo, a reportagem divulgada em *A Província do Pará*, demonstrando que algumas vezes as intervenções policiais eram interrompidas por questões de ordem política:

Houve realmente a interferência de políticos insatisfeitos. Dentre êstes anotamos o Sr. Percílio Albuquerque, proprietário de várias casas de jogos no Guamá e ainda da boite “11 Bandeirinhas”. Por sua interferência foi transferido do distrito do bairro o Sr. Luiz Alcântara, um dos bons comissários de polícia. Deu margem à transferência a prisão de uma mulher (Onéa Nascimento) acusada de furto de jóias de um cidadão. Percílio Albuquerque tentou soltar a mulher, não sendo atendido já que se tratava de um caso de furto...⁹⁷.

Esta matéria pode ser bastante ilustrativa, para se entender as vinculações que determinados setores da sociedade tinham com esses espaços. A reportagem sugere que o senhor Percílio Albuquerque tinha um fácil trânsito pelos meios políticos. Provavelmente essa influência se dava devido à troca de favores, ou mesmo ao fato de suas casas de jogos e boates

⁹⁶ Notas “Reclamações do Povo”. *O IMPARCIAL*. Belém, 04 jan. 1933. p.4.

⁹⁷ *A PROVINCIA DO PARÁ*. Belém 11 jun. 1960. p.4.

serem frequentadas por personalidades políticas da cidade, uma vez que essas casas também serviam como ponto de encontro entre pessoas públicas e meretrizes⁹⁸.

A produção historiográfica no mostra que as influências culturais entre as chamadas classes populares e aquelas consideradas eruditas ou letradas ocorrem pelo fato da cultura ser dinâmica. Apesar dos espaços boêmios do Guamá estarem identificados com as classes populares, havia neles uma atmosfera atrativa aos demais segmentos sociais. Neles o equilíbrio entre costumes refinados e populares manifestavam-se através do compartilhamento de experiências entre os indivíduos de diferentes estratos, fugindo assim do “ultraconsensualismo” cultural de se pensar cada manifestação pelo viés purista de uma determinada classe social⁹⁹. Nas gafeiras guamaenses estão guardadas histórias de experiências noturnas agitadas. Elas se constituíam como espaços de sociabilidade e divertimento da “gente pobre”, apesar da frequência de outros segmentos sociais supracitados, o que talvez tenha contribuído para condicionar o Guamá a um imaginário de violência e vida desregrada.

Pode-se perceber um pouco desse imaginário presente no universo representativo que o bairro adquiriu na cidade. Um exemplo é o romance literário “Guamares” de Salomão Laredo, no qual o autor constrói todo um enredo do cotidiano do Guamá, atentando para os aspectos do dia-a-dia de dificuldades de seus moradores e, para algumas expressões da vida festiva como condição natural das pessoas da periferia. Uma “malandragem” inerente à natureza de sua situação sócio-econômica é o que nos mostra um trecho da obra:

Começou a tocar cedo no Cabaré que logo se encheu, fazendo inveja aos Carroceiros em plena avenida principal no bairro, freqüentadíssimo nas suas promoções, imbatível nas festanças durante o tempo em que o Cabaré ficou inativo pelas constantes arruaças(...) E as arruaças? Cabaré dos Bandidos não é famoso por arruaça, briga, confusão, gente da pesada? É, mas dentro tudo corre em ordem. Fora, no sereno, com polícia e tudo, ai tinha gente de todo jeito. Mas isso é outra história, o Cabaré dos Bandidos tem seus limites nas paredes, o que acontece fora, é assunto de fora, não atinge a sociedade falou meu!¹⁰⁰.

Apesar do caráter ficcional do romance, ele aproxima-se da ambiência e do estilo de vida dos moradores do Guamá, ao relatar normas e comportamentos experimentados por várias pessoas que frequentavam casas de festa como as citadas na obra literária. O Cabaré

⁹⁸ Refiro-me aqui, não apenas aos “Homens do Povo”, mas também a homens oriundos de estratos sociais abastados.

⁹⁹ Esta é uma questão criticada por Thompsom ao falar da definição do conceito de Cultura e Cultura Popular. Para ele as “inflexões” ultraconsensuais devem ser vistas com certo rigor. Ele afirma que: “Cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa assume forma de um “sistema”. Ver: THOMPSON, E. P. *op. cit.*, 1998, p.17.

¹⁰⁰ LARÊDO, Salomão. *Guamares*. Belém. Cejup, 1989 p.35-43.

dos Bandidos e os Carroceiros foram sedes reais que recebiam grande quantidade de populares que, voluntária ou involuntariamente, acabavam reproduzindo as imagens boêmias recuperadas na ficção. Laredo consegue descrever o ambiente boêmio do Guamá com certa verossimilhança, talvez por ter vivido parte de sua infância e adolescência no bairro da Condor, vizinho ao Guamá, que se destacava por abrigar um grande número de casas de festa nas décadas de cinquenta e sessenta¹⁰¹. O Cabaré dos Bandidos e os Carroceiros eram sedes situadas em área fronteira entre esses dois bairros¹⁰².

Muito se tem falado nas Ciências Sociais sobre o uso da literatura como fonte de pesquisa. Ela serve para definir certos traços da realidade social através da percepção de características, gestos e costumes. Sandra Pesavento afirma que o casamento da História com a Literatura só foi possível graças aos estudos do imaginário que, segundo ela, é uma “atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores” que são vistos também como a representação do abstrato, do “não visto” e do “não experimentado”¹⁰³.

Esse imaginário também se fez presente na memória de pessoas como dona Maria de Nazaré que ouvia falar da rotina dessas casas. Diz ela que “era perigoso, só viviam brigando, tinha negócio de morte”¹⁰⁴. Esses lugares serviam também como prostíbulos, ambiente de “mulheres solteiras”, que residiam nas “casas de pensão” ou nas “estâncias”¹⁰⁵, onde “arranjavam” seu sustento satisfazendo homens que se dirigiam a esses lugares “proibidos para os moradores de moral e bom comportamento da sociedade”. É o que nos sugere depoimento de dona Maria de Nazaré que dizia, referindo-se à boate Estrela do Norte: “nunca fui no Estrela, mesmo porque disque no Estrela não entrava ‘moça’, era só casa de gafeira. Só puteiro”¹⁰⁶.

Casas como a Estrela do Norte, o Onze Bandeirinhas, os Carroceiros e o Milionário, sacralizaram a representação do bairro como local de grandes gafeiras em Belém, que recebiam gente de toda a cidade para participar das badaladas festas das décadas de cinquenta e sessenta e setenta. Na década de oitenta a casa de forró Pouca Telha, assumiu papel de

¹⁰¹ Em uma conversa informal com Laredo, ele nos contou sobre a inspiração que teve ao escrever Guamares. Apesar de ter feito uma pesquisa do cotidiano de vida no bairro no final da década de oitenta, ele traz muitas referências das lembranças e da atmosfera guamaense de sua infância e adolescência.

¹⁰² Ver mapa na página 64.

¹⁰³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Literatura: uma velha e Nova História*. <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>.

¹⁰⁴ Entrevista realizada com Dona Maria de Nazaré em 25 out.1999.

¹⁰⁵ Denominação dada à residência das meretrizes, localizadas normalmente em áreas contíguas as boates e gafeiras.

¹⁰⁶ Dona Maria de Nazaré. Belém, 25 out. 1999.

destaque no bairro, sendo desativada em meados da década de noventa, para dar lugar à Rua São Miguel, que foi aberta para facilitar o acesso ao Pronto Socorro do Guamá.

Várias outras formas de atividades festivas aconteceram no Guamá, que já nas décadas de trinta e quarenta apresentava uma grande quantidade de pessoas circulando pelo bairro. Talvez por esse motivo ocorresse com frequência a consumação de arraiais, realizados em terrenos baldios. Dona Lulu, por exemplo, fez a descrição de um arraial existente próximo a sua casa. Nele aconteciam apresentações de bois bumbás, pássaros e outros cordões típicos da quadra junina. Segundo a entrevistada, esse espaço foi, durante a sua infância e adolescência, o centro de referência de diversão de crianças e adolescentes do bairro, uma espécie de praça, onde se realizavam brincadeiras, jogos e venda de doces.

Não há um registro preciso que nos conduza a inferência de quando surgiram determinadas práticas culturais no bairro. Algumas delas são bem antigas e remontam aos tempos do leprosário. A documentação pesquisada e as entrevistas realizadas nos dão apenas algumas pistas que sugerem a década de 1930 como o momento de florescimento da produção cultural no Guamá, uma vez que as décadas anteriores foram marcadas pelo processo de formação espacial do bairro. As atividades culturais vivenciadas por esses primeiros moradores do bairro foram marcadas por cordões de pássaros e bumbás, ranchedos e folguedos diversos, realizados em festas de terreiro e arraiais. O aparecimento dessas práticas culturais no bairro parece coincidir com o processo de recrudescimento populacional na área próxima ao leprosário, desativado em 1938.

Dentre as produções culturais que emergiram no Guamá por essa época, destacamos a tradição folclórica do boi-bumbá que se realizava por várias partes do bairro, envolvendo número significativo de pessoas e contando com a presença de agremiações que se tornaram famosas no cenário dos bumbás em Belém, com destaque para bois como o “Gaúcho”, o “Flor da Noite”, o “Tufadinho”, o “Caprichoso” e, talvez, os mais emblemáticos no bairro, principalmente entre os anos cinquenta e sessenta, os bois “Malhadinho” e “Tira Fama”. As disputas anuais entre o “Malhadinho”, de seu Almerindo e o “Tira-Fama”, pertencente ao “Mestre Setenta” marcaram as brigas pela posição de melhor boi bumbá do bairro. Esses grupos folclóricos desfilavam pelas ruas do Guamá nos meses de maio, junho e julho, chamando a atenção dos moradores, que das portas e janelas de suas casas, assistiam a sua passagem. Essas manifestações eram dotadas de certa importância no bairro, causando rivalidades que findavam em calorosas discussões nos botecos e esquinas. As discussões não ficaram restritas às torcidas das agremiações: algumas vezes se configuraram em violência física entre os brincantes dos bois contrários. Ao se reportar à rivalidade entre os bois, Mestre

Setenta referendava o caráter violento dos brincantes durante os “encontros” dizendo que “Vinha um boi daqui, outro dacadá. Um dizia para o outro: tu aqui não passa eu quero vê! Se tentar passar! Tu vai morrer. Se não ficassem dois mortos não ficava nada. Era quente, os bois de hoje são democratas¹⁰⁷

Havia certo exagero na fala de Mestre Setenta ao comentar as disputas entre bumbás, principalmente nos anos sessenta. Houve de fato a habitual rinha entre as agremiações que vez por outra se engalfinhavam em confrontos violentos. No entanto, a rivalidade por ele mencionada era remota, talvez reminiscências de sua memória de infância, uma vez que nos anos sessenta os bois não guardavam mais os ares extremamente violentos, característicos das primeiras décadas do século XX. Por essa época a brincadeira já se manifestava de forma branda e com certa disciplina. A política repressiva da polícia e a reconfiguração do folguedo a partir dos anos quarenta atenuaram de forma significativa os confrontos físicos entre integrantes de bois oponentes. Retornaremos a esse tema no segundo capítulo.

As práticas culturais ligadas aos folguedos juninos, aos ranchedos e ao carnaval contribuíram para sedimentar os estilos de diversão no bairro do Guamá, que se manifestavam de forma independente das práticas e costumes presentes em outros espaços da cidade. Como os moradores do bairro dispunham de poucos equipamentos culturais¹⁰⁸, acabavam se valendo de suas tradições e do próprio cotidiano do bairro para criar seu universo lúdico e festivo.

Quando falo em universo lúdico e festivo refiro-me às práticas adotadas por indivíduos que participavam (ou ainda participam), das brincadeiras coletivas que acontecem principalmente no carnaval e na quadra junina. Brincadeiras que transmitem uma extensão dos tempos de criança de seus organizadores e brincantes e chegam à vida adulta representadas como manifestações folclóricas, marcando um elo entre presente e passado, através da manutenção da tradição. É o que chamo aqui de Cultura Popular.

Outro aspecto da vida cultural do Guamá está representado pelas práticas religiosas, marcadas por festas, quermesses ladainhas batuques e procissões em louvor a santos cultuados na tradição do catolicismo popular e nas religiosidades afro-brasileiras. Dentro desse universo cultural, é possível encontrar tradições antigas, algumas já extintas, como a festa para São Lázaro¹⁰⁹, organizada pelos internos do Leprosário, que no dia 17 de dezembro abriam as portas do Lazareto aos familiares, que se congraçavam fazendo orações, promovendo

¹⁰⁷ *O LIBERAL*, Belém 29 jun. 1985 p.18.

¹⁰⁸ Refiro-me aqui à ausência de praças, largos e bibliotecas que eram substituídos por campos de futebol, bosques e pelas expressões de cultura popular.

¹⁰⁹ Essa festa provavelmente foi extinta com o fechamento do Leprosário do Tucunduba em 1938.

brincadeiras e tecendo homenagens ao santo padroeiro dos hansenianos. Talvez essas festas tenham provocado uma ressonância nas décadas seguintes, pois persistia em algumas casas do bairro “o banquete dos cães”, uma espécie de oferenda, na qual devotos de São Lázaro ofertavam carne aos cachorros de rua em homenagem ao santo¹¹⁰.

Outra festa que tem data remota no bairro é a festa do Divino Espírito Santo, realizada no mês de maio na passagem João de Deus, uma das ruas mais antigas do bairro. Essa festa apontava de forma sucinta as heranças culturais presentes no Guamá relacionadas ao catolicismo popular. Seu ritual misturava elementos de diversas culturas, expressando a continuidade de uma tradição que veio com os primeiros moradores. O ritual era assim descrito por uma antiga moradora da área:

Eles enfeitavam o mastro com frutas e folhas e levantavam. Na ponta do mastro tinha uma bandeira com o desenho da coroa do Divino Espírito Santo e de uma pomba. O mastro ficava durante oito dias, depois era derrubado. Cada pessoa que estava presente dava uma machadada e quando o mastro caía, aquele que pegasse a bandeira, ia ser, no próximo ano, presidente do mastro, sendo responsável pelo enfeite e pela procissão.¹¹¹

As diversas crenças populares plasmaram no Guamá o tipo de construção cultural que foi se configurando ao longo do processo de crescimento do bairro, demarcando os espaços e as fronteiras das tradições populares aparentemente submersas em um passado longínquo, mas que resistiram às transformações urbanas e aos incrementos tecnológicos responsáveis pela divulgação de outros atrativos vindos com a cultura de massa. A festa do Divino Espírito Santo perdurou até os finais da década de 1980.

Algumas festas religiosas do Guamá eram comemoradas em templos distintos, sendo festejadas na Igreja Católica, e ao mesmo tempo, nos batuques e terreiros existentes no bairro¹¹². Um exemplo é a “festa de São José”, comemorada no dia 19 de março por devotos que assistiam a missa na Paróquia de São Pedro e São Paulo¹¹³ (foto 12), e por pessoas que acompanhavam a procissão que levava a imagem do santo para o Terreiro de Mina Dois Irmãos (foto 13), localizado na Rua Pedreirinha.

¹¹⁰ Faço aqui uma citação baseada em minhas lembranças de infância. É possível que algumas dessas pessoas que serviam o banquete para os cães tivessem ligação com algum terreiro do bairro.

¹¹¹ Entrevista realizada com Dona Deolinda, Belém em 10 jul. 2000.

¹¹² Em reportagem de *O Liberal* de 1989 se aponta a presença de 15 terreiros no Guamá. É possível que esse número tenha sido maior nas décadas anteriores. Ver: “Em tempos de crise a Umbanda em alta”. *O LIBERAL*, Belém. *Jornal dos Bairros* 27 jun. 1989 p.10

¹¹³ Paróquia fundada em 1952 na Rua Barão do Igarapé Miri, uma extensão da Igreja dos Franciscanos Capuchos que já haviam se fixado na entrada do bairro quando fundaram a Igreja dos Capuchinhos em 1911.

Foto 12: a antiga Paróquia de São Pedro e São Paulo. Hoje esse prédio deu lugar a um novo.



Foto: Hélio Santos, 1999.

Foto 13: sede do terreiro “Dois Irmãos”, localizado na Rua Pedreirinha



Foto: José Junior, 2009.

Dona Maria de Nazaré chegou a participar dessas comemorações. Ela nos sugere que muitos devotos participavam dos dois momentos. A entrevistada lembrava-se de que:

“Dantes” até eu acompanhava, seis, seis e meia da manhã, a gente saía com o andor daqui. Iam as que dançavam batuque todas de branco e cabelo amarrado de pano branco (...) depois iam ‘tudo’ para a Igreja e o Padre rezava a missa, mas a gente não levava o Santo, assistia à missa, depois ia para lá. O Padre não sabia, a gente pegava a banda de música, ia tocando e vinha acompanhando. Agora os Padres não querem mais dizer missa para eles.¹¹⁴

Esse depoimento ajuda a identificar a existência de uma prática religiosa sincrética nas manifestações realizadas no Guamá. Demonstra também a forte presença de uma cultura popular bastante afinada com os elementos simbólicos da miscigenação, misturando manifestações ligadas às “três raças” combinadas por um jogo de convivências urbanas nem sempre tão harmônicas, mas que se integravam dialeticamente no cotidiano do bairro. Esse sincretismo religioso também é relatado por Mãe Lulu ao falar da presença de pessoas da paróquia no terreiro: “até as beatas frequentavam o terreiro em busca de passes” ou atrás de pequenos favores. É provável que essas visitas e a participação de paroquinos nas festas do terreiro acontecessem sem o conhecimento do Pároco.

A festa de São José, ainda existente no Guamá, é realizada por “filhos de santo” do terreiro “Dois Irmãos” (foto 14 e 15), que se revezam a cada ano oferecendo suas casas para receber a imagem do Santo, que chega à residência do anfitrião na véspera da procissão. Na manhã do dia 19 de março a imagem sai em cortejo pelas ruas do bairro até o terreiro, onde é feita uma recepção com fogos e pétalas de rosas. Em seguida, é realizado o toque de tambor com os cumprimentos dos filhos de santo à administradora da casa, que abençoa todos os convidados com passes e defumações. Posteriormente é oferecido um almoço aos convidados. As comemorações seguem à noite com o batuque, prosseguindo pelos dias seguintes até o encerramento, quatro dias após o término das festividades. Além dos festejos de São José, outras festas de santos são realizadas no terreiro “Dois Irmãos” ao longo do ano, cumprindo o calendário religioso. Outras festividades de religiosidade afro-brasileira são comemoradas nos diversos terreiros espalhados pelas ruas e passagens do bairro do Guamá, evidenciando a forte ligação de muitos moradores com essas práticas religiosas.

¹¹⁴ Dona Maria de Nazaré. Belém, 25 out. 1999

Foto 14: procissão de São José se dirigindo para o terreiro “dois Irmãos”.



Foto: José Junior, 2009

Foto 15: devotos de São José tocam tambor para receber a procissão.



Foto: José Junior, 2009.

Apesar da presença de pessoas ligadas ao catolicismo nos cultos afro, há ainda muito preconceito dos membros da Igreja Católica em relação às festividades realizadas no terreiro. Um exemplo está na visita realizada em 2005 pelo Presidente do Pontifício Conselho para o Diálogo Inter-religioso, Dom Michael Fitzgerald, ao terreiro de Mãe Lulu. Ele veio a Belém para fazer visitas de caráter ecumênico a outros templos religiosos, com o objetivo de promover a tolerância entre os diversos cultos. No entanto, Fitzgerald ficou surpreso por não receber apoio dos párocos locais a sua visita. É o que nos mostra a reportagem de O Liberal:

Pela primeira vez no Pará, um representante oficial da Igreja Católica visitou um templo de cultos afro-brasileiros. A visita histórica aconteceu ontem, no “Terreiro de Mina Dois Irmãos”, no Guamá, o mais antigo de Belém, criado há 115 anos. A zeladora da casa, “Mãe Lulu”, recebeu o arcebispo presidente do Pontifício Conselho para o Diálogo Inter-religioso em Roma, o norte-americano Dom Michael Fitzgerald. Por volta das 15h de ontem, ele foi recebido com cantos, tambores e pétalas de flores brancas. Como sinal de reverência e honra, os brasileiros vestidos de branco ergueram o “alá” (uma espécie de toalha) para que o católico, em traje cinza, passasse por baixo, num ritual feito só para pessoas importantes no “culto de mina”. O arcebispo observou a ausência de sacerdotes da Arquidiocese de Belém. “Às vezes é mais fácil um membro de fora vir até vocês do que alguém da Igreja daqui”, comentou, pedindo paciência.¹¹⁵

A falta do representante da Paróquia de São Pedro e São Paulo na cerimônia de visita da autoridade católica ao terreiro demarca o distanciamento entre a Igreja e os cultos afro-brasileiros. Porém, é um distanciamento apenas formal, representado pelo caráter conservador de alguns membros da Igreja Católica, como o pároco que não estava em sintonia com as atitudes de seu superior. É importante referendar que esse distanciamento não era seguido por muitos fiéis, frequentadores dos dois cultos religiosos, como foi mostrado no depoimento de dona Maria de Nazaré. Não raro os integrantes da Igreja por ocasião do contato com os representantes dos terreiros demonstravam um distanciamento apenas aparente¹¹⁶.

Algumas vezes essas manifestações ultrapassavam a sua expressividade religiosa e ganhavam o caráter lúdico de festa e diversão. É o caso da festa de São Pedro e São Paulo, realizada na Paróquia, com comemorações festivas, missas e novenas realizadas no final do mês de junho e, ao mesmo tempo, comemorada na Rua Pedreirinha na casa de Dona Elza. Ali, a festa, que iniciou como uma promessa em 1955, ganhou significado especial para dona Elza e sua família, bem como para os diversos moradores da rua, que se mobilizam para garantir

¹¹⁵ *OLIBERAL*, Belém, Atualidades, 22 ago. 2005 p.1.

¹¹⁶ Dona Lulu nos falou de um episódio de ocorrência recente em que algumas senhoras do grupo de liturgia da Paróquia de São Pedro e São Paulo estiveram no terreiro para pedir mirra e incenso para a celebração da missa, uma vez que a igreja não dispunha desse material. Ao serem perguntadas pela administradora do terreiro se o padre tinha conhecimento da visita do grupo ao terreiro, elas afirmaram que sim. Entrevista realizada com dona Maria Luíza em 03 out. 2008.

um festival de conagraamento entre vizinhos e os demais integrantes da comunidade, como mostra a reportagem de O Liberal:

A festa é bancada através de promoções realizadas durante todo o ano por sua organizadora, com a ajuda de muitos vizinhos, que participam também dos trabalhos de ornamentação da rua: a Pedreirinha fica toda enfeitada com bandeirinhas coloridas de papel de seda e palmeiras. Uma semana antes da festa, começou o trabalho de divulgação, através da afixação de cartazes por vários pontos do bairro...¹¹⁷

As clivagens existentes na vida religiosa do Guamá servem como amostragem das contribuições culturais presentes no bairro, envolto numa diversidade de manifestações religiosas das mais diversas origens, algumas que se perderam no tempo, outras que permanecem e outras que foram inventadas. A grande religiosidade da população guamaense é percebida pelo número de festas realizadas. Há festas para São Sebastião, São Benedito, São Jorge, Santa Maria Gorete, Nossa Senhora de Nazaré, entre outras.

As festas laicas e religiosas existentes no Guamá são, também, um indicio de sua diversidade cultural e da forte relação com as tradições do catolicismo popular ibérico e de cultura afro-indígenas. Muitas dessas festas resistem ao tempo, mas outras se perderam em função do crescimento populacional e das transformações culturais.

Entro agora na vida artística do bairro, representada por uma legião de músicos, intérpretes, atores populares, dançarinos e muitos outros sujeitos sociais que compuseram, e ainda ajudam a compor, o universo lúdico e festivo do local. Como vimos acima, a constituição urbana do Guamá, a partir do início do século XX, possibilitou a concentração de populares na área¹¹⁸. Os documentos coletados e as entrevistas dadas nos permitem pensar que a área de maior movimento do bairro localizava-se na Avenida José Bonifácio (antiga Pedreira do Guamá), nas proximidades do Cemitério de Santa Izabel. Ali se concentravam algumas casas cujos quintais eram usados como “currais de bois”¹¹⁹, utilizados pelos moradores do bairro para os ensaios e apresentações das peças populares protagonizadas por

¹¹⁷ *O LIBERAL*, Belém, Jornal dos bairros: 03 jul. 1990 p.6

¹¹⁸ Antonio Rocha Penteado já falava em “população numerosa e bastante pobre” Ver: PENTEADO, Antônio Rocha *Belém estudo de Geografia urbana*. Belém: Col. Amazônica série José Veríssimo UFPA, 1968 p. 180.

¹¹⁹ A denominação “curral” é uma analogia metafórica utilizada no boi bumbá, ela está relacionada ao espaço de ensaio e preparação das peças do boi.

homens e crianças do sexo masculino¹²⁰. Seguindo a Avenida José Bonifácio em direção ao interior do bairro, tínhamos a sede do Onze Bandeirinhas e logo à frente chegamos a Rua Pedreirinha, único caminho que ligava a cidade à Estrada do Leprosário (hoje Barão do Igarapé Miri). Nessa passagem concentraram-se vários populares que se organizavam em atividades carnavalescas, juninas e outras formas de diversão. Falarei do cotidiano de vida dos moradores dessa rua mais adiante. De início quero apresentar um pouco da expressão festiva do Guamá na perspectiva de alguns de meus entrevistados.

Mestre Fabico, por exemplo, hoje amo do boi “Flor de Todo Ano”, conta que com sete anos de idade, em 1935, iniciou sua vida no teatro do boi bumbá, momento em que foi dançar no “Boi Flor da Noite do finado Izaías, que ficava ali onde é o Mercado Municipal¹²¹”. Sua história de vida transcorreu de forma predominante e efetiva no boi bumbá, embora tenha participado também das atividades ligadas ao carnaval. Sua memória ajuda na descrição dos carnavais de Belém de décadas passadas. Ele conta que as festas carnavalescas eram compostas por vários grupos de folia: os Cordões de Roceiros, “porque vinham da roça”; os Marujos, com a participação hierárquica de seus membros, os Ranchos de carnaval, as matutagens e os Lenhadores. Todos esses grupos representavam as modalidades de carnaval de Belém, muito expressivas em bairros como Jurunas, Pedreira, Umarizal, Matinha e Guamá. Fabico participou do mundo do samba no bairro do Guamá na época da escola de samba Madureira – situada na passagem pedreirinha - “que pertencia a uma senhora de nome Alzira¹²²”. Ele conta que lá se faziam os sambas e se desfilava pelas ruas do Guamá, onde também participou do bloco “Eles e Elas”. Esses grupos eram compostos por ritmistas que tocavam na bateria. Fabico conta que se destacou por sua participação como “puxador¹²³” da Escola de Samba Madureira, sendo convidado para cantar samba em bailes famosos da cidade, como no “baile do Gapó”, tradicional nos anos cinquenta.

A escola de samba Madureira parece ter desenvolvido papel importante na reunião de músicos e sambistas no bairro. Sua bateria era destacada por ter bons ritmistas e participar nos desfiles representando outras escolas de samba. Foi o que aconteceu em 1958, quando do surgimento da escola de samba “Quem São Eles”, nascida de uma cisão da escola de samba “Tá Feio”, que também ajudou a formar os “Boêmios da Campina”. Como a escola de samba “Quem São Eles” não dispunha de um grupo de ritmistas experientes, a direção da escola foi

¹²⁰ Segundo depoimento de Seu Fabico, as mulheres só passaram a participar das peças de boi a partir dos anos cinquenta quando o Amo do boi do Jurunas passou a fazer suas peças com a presença de mulheres.

¹²¹ João Fabiano. Belém, 22 set. 2008.

¹²² *Idem*.

¹²³ Era uma espécie de intérprete do samba. Em algumas ocasiões esses intérpretes eram denominados de crôner.

ao Guamá solicitar à dona Alzira para que a bateria do Madureira participasse do carnaval de 1958 defendendo o enredo de Santos Dumond.¹²⁴

Os músicos e compositores guamaenses costumam enfatizar que o bairro era berço de sambistas. Quando se ouvem os depoimentos de Mestre Fabico, Nazareno Silva e Vético se percebe que há em comum nas suas falas o discurso de que o Guamá sempre teve uma tradição ligada ao samba. Nazareno Silva, por exemplo, lamenta não haver um registro dos sambas antigos, porque “ninguém lembra das músicas daquela época do Madureira, não sei quem era, até agora eu ainda não ouvi o pessoal das antigas cantar um samba do Madureira¹²⁵”. Nazareno Silva, músico, compositor e percussionista do bairro, vem fazendo pesquisas ao longo dos anos acerca de sambas antigos compostos por músicos e boêmios que moravam ou transitavam pelo Guamá. Ele guarda na memória heranças da cultura musical feita no bairro. Um indicativo são os sambas de breque que narram histórias passadas em seu ambiente suburbano e malandro. Nazareno costuma cantar um samba de um “negro morador da Santa Fé¹²⁶” denominado Diogo Alcântara, um exímio compositor de sambas de breque do bairro. O entrevistado lembra-se desse artista cantando:

Cuidado, cuidado, cuidado com os homi
 porque se vacila vai cair no chão
 o homi que ta lá, ta escondido porque
 ele é o rei da artilharia
 é o famoso Serraria
 já encarou todo mundo
 e não tem conversa não
 pois no Guamá ele diz que é machão
 é um homem sensato que é bom no sapato
 da o piqui no samba,
 pagando de bamba com um samba-canção
 é o nego malandro muito enciumado
 com sua negra Bethe que não deixa de lado
 deixa passar a infração
 quando ele quer dinheiro
 ele mete a mão no bolso e diz pro cidadão:
 oh meu querido, mas eu tenho que levar,
 comprar o rango para o Rogerinho!¹²⁷

Diogo Alcântara contava na música a história de um suposto bandido chamado Serraria, morador do bairro do Guamá, que ficou conhecido no mundo da bandidagem por brigar com a polícia e fazer assaltos audaciosos. É interessante analisarmos a ambiência do enredo, pois se trata de um universo suburbano ligado à vida do crime. O samba conta a

¹²⁴ João Fabiano. Belém, *op.cit.*

¹²⁵ Entrevista realizada com Nazareno Silva, Belém, 16 set. 2008

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

história de um “malandro” que vivia na “marginalidade” demarcando bem seu espaço de atuação, o bairro do Guamá. A letra do samba reforça a representatividade do Guamá como local violento, berço de bandidos e criminosos que tinham nas vilas e passagens do bairro sua territorialidade definida. Essas imagens se cristalizaram com o tempo, dando ao bairro parte da representação veiculada hoje em amplas vozes.

Outro exemplo está em um samba atribuído a um coveiro do cemitério de Santa Izabel. Nele também se percebe o ambiente de um Guamá ligado à malandragem, apesar de o enredo explorar um caso passional, mas com detalhes que externam o lado violento vivido pelos personagens:

Mariazinha pare com esse choro
 se não nosso namoro vai chegar ao ponto final
 você fica dizendo que seu cabra é forte
 que briga em todo norte de faca e punhal.
 Ele fica dizendo que vai me pegar no escuro
 me imprensar de encontro ao muro e me jogar na vala
 mas se ele me jogar na vala eu saco da pistola
 se ele vacilar eu o crivarei de bala
 no outro dia o corpo vai pro necrotério
 depois pro cemitério de Santa Izabel
 e eu pro posto do Guamá
 remetido pra Central depois pro São José
 Folha do Norte vai fazer o comentário
 me chamando de otário de vasilha ruim
 você pra me chatear passa a mão de Guamá
 dando adeusinho pra mim¹²⁸.

As narrativas cantadas nos sambas acima descrevem o espaço suburbano do Guamá nas ações do dia a dia, passando a mensagem de situações corriqueiras comuns nos bairros populares. Há, por parte dos autores, certa ostentação à vida marginal quando se referem aos personagens como “o rei da artilharia” e “vasilha ruim”, demonstrando que havia no bairro um universo cultural ligado a criminalidade. Não se tem dados sobre o período de composição desses sambas, mas talvez tenham sido produzidos nas décadas de cinquenta ou sessenta, pois os mesmos apresentam uma construção temática de apologia à malandragem muito comum nos sambas de breque cantados nas versões de Moreira da Silva. Esse músico influenciou muitos sambistas do bairro, transmitindo a ideia do “bom malandro”, cantado nos sambas, apesar de essa não ser a lógica dos personagens citados nas letras dos sambas guamaenses.

O veio sambista de muitos boêmios e músicos do bairro do Guamá deixou um legado de histórias que marcaram o aparecimento de grupos de músicos que cantavam o cotidiano do bairro em noites de serenata. É o caso do “grupo dos cinco”, do qual fez parte Nazareno. O

¹²⁸ *Idem.*

grupo fazia rodas de seresta pelas ruas do Guamá compondo sambas apologéticos aos lugares de vivência dos sambistas do bairro, como mostra o samba em homenagem à Rua São Lázaro:

Eu sou da Lázaro
ere re re re re
doce lar de menestréis
lá lá lá laia laia
meu pedacinho do Guamá
onde moram os bacharéis¹²⁹.

Nazareno Silva era filho de pais oriundos do município de Abaetetuba, que vieram para o bairro do Guamá no início da década de sessenta. Morou durante sua infância e adolescência nas ruas Rui Barbosa, Popular e São Lázaro, ruas que estão localizadas na parte sul do bairro, próximas ao rio Guamá. É interessante analisar a procedência dos moradores dessas ruas, uma vez que grande parte das famílias moradoras dessa região do bairro são oriundas de municípios da região do Baixo Tocantins. Não temos dados para aferir o nível de influência que a cultura desses municípios legou aos moradores dessa parte do Guamá. Porém, é importante acrescentar a relevância da cultura musical, supostamente trazida com os moradores que migraram para o bairro. A mistura das culturas do Baixo Tocantins, Marajó e Rio Guamá com a cultura de moradores vindos de vários estados da região Nordeste do Brasil, também pode ter contribuído para a formação cultural presente no bairro do Guamá.

Nazareno Silva conta que sua formação musical foi inspirada nas músicas cantadas por sua avó e nos sambas, boleros e baiões que “ouvia em muitos programas de rádio da PRC5¹³⁰” durante sua infância; na adolescência, começou a experimentar seu “veio rítmico” tocando instrumentos percussivos. Sua carreira profissional começou no início dos anos oitenta. Ele fala um pouco de sua formação musical dizendo que:

Em 82 a gente tinha um movimento lá na São Lázaro. Tinha o Baiano, o nome dele é Euclides Paes, era um parceiro de música, que me passou muita coisa de como formular música, de como fazer rima de música, (...) nós fizemos um grupo que era “o Grupo dos Cinco”, a gente cantava só nossos sambas (...) a gente fez música para a Popular: “aqui na minha rua a gente bamba, onde a gente canta o samba o bom samba, quando a lua sai do céu/ brilha eternamente o compositor aquele que se envereda vai cantando e vai vivendo a harmonia, vai vivendo sua dor/ eu que sou poeta nessa linha, onde traço minhas rimas nesses versos de amor/ hoje eu canto samba canção, minha vida é emoção...” e por ai vai! Esse foi um dos primeiros sambas que fiz em homenagem à minha rua, que era a Popular¹³¹

Com a produção musical realizada pelo “Grupo dos Cinco” e posteriormente pelos “Guamauaras”, grupo de samba do qual Nazareno Silva também fez parte, o Guamá

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibidem.*

integrava-se ao circuito do Samba de Belém através dos festivais de samba da “União Guamaense” nos finais da década de setenta e início de oitenta, congregando sambistas de todas as partes da cidade.

Os festivais da “União Guamaense” contribuíram para criar um cotidiano de samba ligado ao bairro, até então pouco representado no cenário carnavalesco de Belém, que nessa época era identificado pelos bairros do Jurunas, Pedreira e Umarizal. A revelação de nomes como os de Nazareno Silva e Vetinho foram de extrema importância para a produção carnavalesca do bairro do Guamá a partir da década de oitenta, momento de surgimento da Escola de Samba Arco-Íris e do bloco de empolgação Bole-Bole.

Outro testemunho das rotinas de rodas de samba no bairro é o de Vetinho, quando ele conta que nas décadas de sessenta e setenta, era grande o movimento de sambistas no Guamá. Sua história é um reflexo dos processos de afirmação lúdica do bairro. Sexto filho de dez de um casal que veio do Moju¹³² para Belém na década de cinquenta, Vetinho teve a seu favor todo um ambiente musical. Seu pai era marinheiro e trazia discos de samba do Rio de Janeiro para seu “tio Bebê”, que era crooner de uma orquestra denominada de Massaneta. Esta influência levou Vetinho e seus irmãos mais velhos a fundarem, no início da década de setenta, o bloco carnavalesco “Última Hora”. Com 13 anos, em 1973, Vetinho começou a tocar e a participar de festivais de samba realizados em Belém. Desses festivais surgiu o grupo de samba e choro “Joelho de Grilo”, composto por músicos do bairro que também participavam do bloco, “União Guamaense”. Vetinho e seu grupo tocavam em festas e aniversários, em bares e principalmente no carnaval. Daquelas reuniões de músicos, surgiu o bloco e depois Escola de Samba Arco-Íris. O depoimento de Vetinho é bastante ilustrativo e mostra todas as implicações culturais e políticas da constituição dessa agremiação no bairro do Guamá:

Nós fizemos muita coisa no Guamá, inclusive o Arco-Íris que foi uma criação nossa, uma idéia nossa porque nós ganhamos um samba do União Guamaense, depois saímos do União Guamaense, quando fomos gravar o disco. Naquele tempo o responsável pelo União Guamaense falou: ‘olha está aqui o União Guamaense do Jurunas!’. Eles traziam todo mundo do Jurunas e só tinha eu de guamaense no meio do pessoal. Isso porque eu tocava cavaquinho, se não, nem isso. Não ia ter nenhum e o pessoal chiava muito (...) a gente ficou na cabeça que tinha que fazer um bloco lá do Guamá que fosse nosso. E lá tinha muito, mas nenhum com uma organização para disputar, para ir para a Praça da República (...) e eu tive a idéia de fazer o Arco-Íris, eu e o Charles Brown que era componente do Joelho de Grilo, isso já em 1978, 1979. Nesse tempo o carnaval era grande, era bonito, o carnaval era lá na Praça da República. Então os blocos se juntavam ali pelo Guamá, tudo quanto era lado de Belém, e a fila ficava ali em São Braz, para passar lá na Praça da Republica, bloco de tudo quanto era jeito nas cordas. O pessoal botava cordas e ia dentro (...). Nós

¹³² Município do Pará, localizado na região do baixo Tocantins, distante de Belém cerca de 250 km.

fizemos de improviso um samba, que era a lenda do Marajó e o refrão do Arco-Íris. Essa é a maior prova que nós já tínhamos o Arco-Íris muito antes de aparecer o grandão, Arco-Íris que nós demos o nome depois...¹³³

A trajetória da Escola de Samba Arco-Íris é algo inusitado na história do carnaval belenense. Surgida de uma reunião entre amigos boêmios e sambistas do bairro, foi o expoente simbólico da identidade do Guamá por pouco mais de dez anos. Escola de alta envergadura no início dos anos oitenta, disputou posição de melhor escola de samba de Belém, juntamente com escolas tradicionais como “Rancho Não Posso Me Amofinar” e Quem São Eles. Sua passagem pelo carnaval belenense foi marcada por desfiles caros, luxuosos, e polêmicos. A escola fechou suas portas no início dos anos noventa abrindo espaço para outro movimento que floresceu no bairro, o Bole-Bole.

Para Vetinho, o ambiente festivo presente no Guamá era muito forte, e não era exclusividade de comunidades como a do Jurunas. Sua opinião expressa o ponto de vista de que o Guamá era um “berço de sambistas natos¹³⁴”, porém, desorganizado. Vetinho conta que, no momento de fundação da escola de samba “Arco Íris”, o bairro do Guamá passava por um período de organização da comunidade para as atividades ligadas ao samba, fato que favoreceu a aproximação de músicos e sambistas do bairro e de pessoas que ajudaram a patrocinar a formação da Escola de Samba.

A relação do bairro do Guamá com o mundo do samba se faz atualmente através das escolas de samba Bole-Bole e Tradição Guamaense, além de alguns blocos carnavalescos e casas de pagodes existentes no bairro.

Os lugares de realização das atividades festivas também servem como um referencial para pensarmos a produção cultural do bairro. Um exemplo é a Rua Pedreirinha (foto 16) que para muitos representa “a praça que o guamá não tem¹³⁵”, pois nela acontecem várias atividades culturais que motivaram seus moradores a defenderem a idéia, apresentada como projeto à Câmara Municipal de Belém em 2002, de transformá-la em “Rua Cultural do Guamá”.

¹³³ Entrevista realizada com Helivelton Martins. Belém, 18 set. 2008.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Escutamos essa fala de um morador da rua em uma conversa informal durante a comemoração de aniversário de um grupo de chorinho na quadra da Escola de Samba Bole-Bole. A temática do show tratava do bairro do Guamá.

Foto 16: na entrada da Rua Pedreirinha já se percebe o lado lúdico presente na rua.



Fonte: José Junior, 2009.

Apesar de haver no bairro dezenas de ruas, passagens, vilas e becos, é na Pedreirinha, com seus pouco mais de 400 metros de extensão, que se concentram algumas das agremiações que congregam a comunidade do bairro nas festas de caráter lúdico e religioso. Já mencionamos alguns marcos simbólicos dessa rua, como é o caso da escola de samba “Bole-Bole”, e o terreiro de Mina “Dois Irmãos”. Além dessas sedes, a rua abriga também o bloco de empolgação “Mexe-Mexe”¹³⁶, o boi bumbá “Malhadinho”¹³⁷, O bloco de sujo “Galetolândia”¹³⁸ e uma igreja evangélica da “Assembléia de Deus”¹³⁹.

A diversidade de manifestações existentes na Pedreirinha revela uma sociabilidade que sintetiza a riqueza cultural do bairro do Guamá, assim como pode revelar as várias frações da identidade cultural do povo brasileiro, caracterizado por uma mistura étnica que congrega

¹³⁶ Bloco de empolgação fundado em 1999 por um grupo de moradores que antes se reuniam em um bloco de sujo para brincar o carnaval.

¹³⁷ Foi fundado em 1994 com o Nome de Malhadinho em homenagem a um dos bois bumbás mais antigos do bairro do Guamá.

¹³⁸ Bloco que sai nos dias de carnaval tocando marchinhas antigas.

¹³⁹ Templo evangélico fundado em 1961.

diferentes grupos culturais em um mesmo espaço, aprendendo a conviver com diferenças, às vezes bastante drásticas. A Rua Pedreirinha pode representar um microcosmos dessa diversidade cultural brasileira.

O ecletismo de ações e a representatividade da Pedreirinha como rua de grande expressão cultural parece ser antiga, pois nas várias entrevistas que colhemos, há sempre alguma referência a rua como palco de alguma atividade festiva ou cultural. Nazareno Silva, por exemplo, desenvolve atividades de inclusão social com os garotos da rua, através de oficinas de música e percussão. Sua descrição da rua é a seguinte:

A Pedreirinha eu acho a rua mais cultural do estado. Ali você vê, tem um bloco que toca marchinhas antigas que é o Galetolândia; você tem o Mexe-Mexe que disputa o carnaval, que é um bloco de animação; mais pra lá tem o Malhadinho; tem o Bole-Bole que é uma Escola do grupo especial; tem uma igreja evangélica que é de 1961 e você tem o Terreiro de Umbanda, em atividade, o mais antigo do Estado com 118 anos. É muito cultural. Uma rua que já teve cinema, já teve cassino, então é uma rua histórica, onde estava situada a primeira escola de samba do bairro, que era Madureira¹⁴⁰.

Talvez a Rua Pedreirinha tenha se tornado um centro de referência cultural por ser uma rua de acesso ao interior do Guamá. Antes do processo de urbanização das principais vias do bairro, nos finais dos anos cinquenta, a rua servia de ligação entre a Pedreira do Guamá (atual José Bonifácio) e a Estrada do Tucunduba (atual Barão do Igarapé Miri). Ela era o caminho natural para quem descia do bonde na esquina do Cemitério e caminhava em direção ao leprosário, assim como dava acesso à passagem João de Deus, que levava a uma pedreira existente às margens do Rio Guamá.

Surgindo como local de trânsito de pessoas, a Rua Pedreirinha tornou-se um espaço de sociabilidades, de troca de experiências, de festas e congraçamentos entre os moradores da rua e os diversos transeuntes que passavam e passam diariamente por aquele local. A sociabilidade festiva existente na Pedreirinha não é motivada apenas pela presença das sedes carnavalescas e religiosas. Ela acontece no seu cotidiano, nas reuniões feitas no espaço da rua, que serve como uma extensão da casa para os encontros entre indivíduos das mais diferentes características. A escolha dos pares que se congraçam na rua parece estar ligada à condição de classe ou mesmo à falta de uma rigidez hierárquica, tal qual a existente no espaço da casa. Roberto DaMatta diz que “na rua as relações têm um caráter indelével de escolha ou implicam essa possibilidade”¹⁴¹. São pessoas que se reúnem para tomar cerveja na frente das casas após

¹⁴⁰ Nazareno Silva, *op. cit.* 16 set. 2008.

¹⁴¹ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Por uma sociologia do dilema brasileiro*. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1981. p. 70.

o “jogo de pelada” dos finais de semana; para fazer “um pagode”; para festejar a aprovação de algum vizinho no vestibular; pelo “amigo que ganhou no jogo do bicho”; para jogar baralho no final da tarde; para “falar da vida alheia” tomando tacacá na venda de tabuleiro, em frente a uma casa qualquer da rua, ou seja, por um sem número de manifestações que identificam a rua como espaço de relações sociais fluidas, que em algumas circunstâncias ganha ares lúdicos. Ladeomar Corrêa, conhecido por todos da rua como Branco, exemplifica o universo social presente na Pedreirinha, descrevendo como teve a idéia de fundar, juntamente com outros moradores, um bloco de carnaval:

O Mexe-Mexe surgiu de uma brincadeira, o pessoal aqui gosta muito de carnaval e agente sentiu a necessidade de ter um bloco pra gente mesmo, a intenção nossa não era nem fazer um bloco pra desfilarmos na avenida, mas um bloco que fosse um bloco de sujo que pudesse sair aos domingos e está aí (...) a idéia foi do meu irmão, o Caetano e outras pessoas aqui da rua que eu não me lembro. A gente reuniu na casa do seu Milton, já falecido, inclusive a gente fez uma ata de fundação na hora (...) Então nós desfilamos na rua com instrumentos de lata.¹⁴²

O depoimento de Branco mostra o caráter popular e festivo da rua. A busca de subterfúgios lúdicos talvez tenha sido uma alternativa encontrada pelos moradores da Pedreirinha para driblar situações difíceis do dia-a-dia, como falta de áreas de lazer, dificuldades sociais e demais carências materiais sentidas pela comunidade. É possível que essas questões tenham estimulado a organização dos moradores na promoção de eventos de entretenimento aprazíveis à coletividade. No entanto, nem todos os residentes na rua comungavam do veio festivo. Havia moradores que algumas vezes saíam de suas casas “para reclamar do barulho e da bebedeira feita na rua¹⁴³”. Apesar das resistências, por parte de alguns moradores ao caráter festivo da Pedreirinha, pode-se considerar que as bases de convivência e sociabilidade existentes nela, proporcionaram-lhe uma dinâmica cotidiana identificada com festas, mesmo que essas manifestações nem sempre acontecessem de forma uniforme.

Em síntese, é possível dizer que a expressão cultural do povo guamaense vai além dos discursos produzidos pelas personalidades ligadas aos movimentos culturais do bairro. Ela se manifesta numa cadeia de ações cotidianas articuladas por costumes construídos a partir das várias identidades culturais aparentes desde o momento de constituição da área. As culturas do povo perpassam por rituais, crenças, hábitos e costumes, que não raro, criam vínculos fluidos com culturas distantes no tempo e no espaço, transformando-se através de jogos de

¹⁴² Entrevista realizada com Ladeomar dos Santos Corrêa. Belém, 23 nov. 2005.

¹⁴³ *Idem*.

relações circulares que se interpenetram e dão características diversificadas para cada grupo social.

No bairro do Guamá, as varias facetas culturais presentes em seu cotidiano podem ser representadas por imagens e narrativas, escritas ou orais, que referendam ou refutam a idéia de um lugar feliz. Uma representação colocada a partir de discursos diferentes, que em certa medida contribuem para a construção das várias identidades nele existentes.

Procurei aqui fazer uma breve descrição das referências culturais existentes no bairro do Guamá, pegando como mote principal as ações lúdicas do povo em suas estratégias de sobrevivência. Contudo, é necessário reiterar que apenas algumas nuances dessa cultura popular puderam ser elencadas, visto o mosaico de manifestações que se diluem em um cotidiano demarcado por polifonias expressas em várias representações. O bairro do Guamá com seus 102 mil habitantes representa apenas uma amostragem da cultura popular presente nos bairros de periferia de Belém. Bairros que tiveram um processo de constituição urbana marcado por introduções culturais trazidas por pessoas oriundas de vários lugares diferentes, que com suas experiências, ajudaram a moldar territorialidades identitárias muito heterogêneas na cidade, construindo circunscrições simbólicas marcantes, definidoras de afinidade entre moradores, que no caso específico denominam-se de guamaenses.

Mas se o espaço está sobejamente demarcado por expressões da cultura popular, poderei aqui explorar um tema bastante pertinente ao processo de construção da identidade social do Guamá - o boi bumbá - manifestação antiga realizada nas periferias de Belém, que no caso específico do Guamá, ganhou destaque devido à presença de bois famosos que desfilavam nas ruas atraindo dezenas de pessoas. No próximo capítulo tratar-se-á dessa manifestação a partir da análise de sua estrutura como “auto popular”; sua história na cidade de Belém e sua representatividade no bairro do Guamá.

CAPÍTULO II

O Boi Bumbá

2.1. A “Brincadeira” do Boi

Uma das expressões mais emblemáticas da cultura popular brasileira é o “boi bumbá”, uma comédia satírica que se manifesta em várias partes do país, tanto no meio rural como urbano. Sua prática folclórica é revestida de representações peculiares na expressão e no enredo, que se moldam à realidade de cada região onde acontece¹⁴⁴. Em alguns estados ela está relacionada ao ciclo natalino, de novembro ao dia de reis, em 6 de janeiro¹⁴⁵; na região norte e parte do nordeste vincula-se às festas juninas dedicadas aos santos do mês¹⁴⁶. Essa variação do calendário festivo também é marcada por uma mudança de nomenclatura: são várias as denominações espalhadas pelo Brasil, sendo as mais comuns as de “bumba meu boi” e “boi bumbá¹⁴⁷”. Nas cidades do estado do Pará, é denominado de “boi bumbá”, uma

¹⁴⁴ Existe uma vasta literatura sobre a temática do bumba meu boi e do boi bumbá. Dentre ela destacamos: ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Brasília. INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, nesse trabalho o autor apresenta as várias modalidades de boi existentes no Rio Grande do Norte, Pernambuco, Ceará, Amazonas, Pará e Rio de Janeiro; BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1967, constituindo-se em exaustivo trabalho sobre o boi em Pernambuco; BRANDÃO Theo. *Folguedos natalinos de Alagoas*. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961; FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *O Boi de Máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas*. Belém: EDUFPA, 2007. Trata dessa modalidade de boi no interior do Pará; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *A Política da Capoeiragem: a história social da capoeira e do boi bumbá no Pará republicano (1888-1906)*. Salvador: EDUFBA, 2008. Recente trabalho sobre capoeiras e boi bumbá no contexto da primeira república; LIMA, Carlos. Bumba-meu-Boi. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: ano 10, n. 27, maio-agosto de 1970, p.177-193. Essa obra trata da modalidade no Maranhão; MELO, Oswaldo Ferreira de. *Notas e pesquisas sobre o boi-de-mamão*. Florianópolis: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore. Ano IV. Junho/Setembro, 1953. Esse fala da modalidade de boi em Santa Catarina, MENEZES, Bruno. Boi bumbá (auto popular), que trata do boi bumbá em Belém, já citado; SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004; para uma apreciação mais detalhada, sujere-se a bibliografia analítica com referências completas, publicadas na *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, nº 20, 21 e 22, enumerando 265 títulos.

¹⁴⁵ A “folia de reis” é uma herança das tradições ibéricas que se manifestam no Brasil desde os tempos coloniais e acontece principalmente na região sudeste, no Estado de Goiás e em alguns estados do nordeste. Na região do Rio São Francisco, o folguedo do boi é chamado de “bois de reis” ou “reis de bóio”. Sobre esse assunto ver: CORTÊS, Gustavo Pereira. *Dança, Brasil! Festas de danças Populares*. Belo Horizonte, Ed. Leitura, 2000.

¹⁴⁶ Tratam-se das festas do mês de junho em homenagem a Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal; também são conhecidas como “festas joaninas”, por alusão a São João.

¹⁴⁷ Representando a diversidade existente no cenário cultural brasileiro o termo “boi bumbá” é classificado por Bruno de Menezes como uma variante do “bumba-meu-boi” espalhado por grande parte do país. Dentre as várias

expressão, provavelmente, alusiva ao termo africano *bumba*, “instrumento de percussão, tambor, que pode derivar do quicongo *mbumba*, bater¹⁴⁸”.

Para alguns estudiosos, como Mario de Andrade, Jaime Cortesão, Melo Morais Filho, Luiz da Câmara Cascudo e Adelino Brandão¹⁴⁹, o boi bumbá seria “a mais brasileira das danças dramáticas populares de origem exclusivamente lusitana¹⁵⁰”, apesar das opiniões contrárias de “articulistas” que veem no “boi” uma “legítima expressão da ‘alma’ africana trazida ao Brasil via da escravidão¹⁵¹”. Assim, seu significado no teatro popular sugere uma variedade de contribuições culturais herdadas do processo de formação social brasileiro. Bruno de Menezes considera-o um “auto pastoril de sobrevivências totêmicas”, uma expressão cultural que era por vezes “mesclada do patriarcalismo colonial com a catequese do gentil, o curandeirismo africano, o primitivismo agrícola, a vida chucra nas fazendas de gado, as diversões permitidas nas senzalas¹⁵²”. Uma arte relacionada à representação satírica e jocosa do cotidiano dos elementos presentes na sociedade colonial. Sua genealogia estaria, portanto, ligada aos processos de mestiçagem ocorridos com a colonização, guardando características tanto das representações ibéricas ligadas aos rituais catequéticos cristãos adaptados pelos primeiros povoadores das terras americanas, como pelas aptidões totêmicas dos escravos africanos que, em alguns casos sacralizavam o boi como elemento religioso de adoração¹⁵³.

O boi amazônico trouxe no seu figurino a representação mais aproximada possível da indumentária dos homens dos séculos XVIII e XIX nos trajes de seus personagens, vestidos com bastante requinte, em roupas feitas com panos lustrosos acompanhados de enfeites de miçangas, lantejoulas, penachos, chapéus com fitas e outros apetrechos. O personagem principal da peça, “o boi”, imita o máximo possível o boi verdadeiro e é produzido em armação rígida de madeira em forma de uma carapaça, coberta por um tecido bordado

denominações e formas de representação espalhadas pelo Brasil destacamos: o Boizinho, Boi Espácio, Boi Calemba, Boi de Mamão, Boi de Axixá, Boi de Máscara, Boi Tinga, Boi de Matraca, dentre outras adjetivações. Ver: MENEZES. Op. cit. p. 13-14

¹⁴⁸ LOPES, Ney. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Cultural José Bonifácio, s.d. Apud. SALLES, op. cit. p. 195

¹⁴⁹ Sobre o assunto é importante ver: ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 1987; CORTESÃO, Jaime. *O que o povo canta em Portugal: Trovas, Romances, Orações e Seleção Musical*. 2ª Edição: São Paulo, Ed. Livros Horizonte: 1980; MORAES FILHO, Mello. “*Festas e Tradições Populares no Brasil*”. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 1979; CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 2ª Edição: São Paulo – Martins editora, 1954.

¹⁵⁰ BRANDÃO, Adelino. Bois-bumbás da Amazônia. *Correio paulistano*, São Paulo, 29 ago. 1954.

¹⁵¹ Longe de ser um consenso, esse debate traz à tona a questão da originalidade das matrizes folclóricas brasileiras. Não temos dados precisos, mas é possível que a crítica de Brandão fosse endereçada a folcloristas como Bruno de Menezes, que defendiam a tese da “herança africana do bumbá”. Ver: BRANDÃO. op. cit.

¹⁵² MENEZES, op. cit. p. 23

¹⁵³ O caráter totêmico do boi é atribuído a algumas etnias africanas vindas para o continente americano na condição de cativos, em especial os bantus. Ver MENEZES, op. cit. p. 23.

contendo uma saia, onde fica escondido seu manipulador, o “tripa¹⁵⁴”. Sua cabeça, que em alguns casos é feita do próprio crânio do animal, ostenta o “carão orgulhoso e imponente como figura egípcia dos tempos faraônicos¹⁵⁵”. Enfeitado de veludo, seda, pratas e contas de vidros espedaçados, traz presa aos chifres uma grinalda cheia de fitas e colares com riqueza de detalhes¹⁵⁶ (foto 17). O tripa dá movimento ao boi fazendo malabarismos com passes rústicos imitando a ação de ataque do boi, empinando a cabeça em direção aos espectadores da peça, acompanhado pelos personagens, vaqueiros e índios que se movimentam em passos rápidos. Seu cortejo é composto por dezenas de “brincantes” que exibem o espetáculo na rua, dispensando palco, palanque ou tablado, embora as versões mais recentes já façam uso de apresentações em currais, terreiros, praças, teatros e anfiteatros. Acrescentam-se ao grupo de brincantes os “barriqueiros”, percursionistas munidos de barricadas feitas em madeira e forradas com couro de cobra que dão ritmo ao cortejo batucando e entoando as toadas cantadas pelos participantes.

Foto 17: boi Malhadinho.



Fonte: José Junior, 2009.

¹⁵⁴ Trata-se do personagem que carrega a armação do boi.

¹⁵⁵ BRANDÃO, *Correio paulistano*, op. cit.

¹⁵⁶ LIMA, Rossini Tavares de. *Abc de Folclore*. São Paulo: Recondi, 1958.

Como arte cênica, a peça se manifestou primitivamente em cerimonial especial relacionado às colheitas, transformando-se posteriormente em divertimento coletivo facultado aos escravos. O simbolismo do bumbá não deixou de lograr algumas referências sutis e estilizadas da resistência negra ao processo opressor do branco colonizador¹⁵⁷. O auto popular estaria revestido de pura ironia, pois a dramatização e o desfecho se caracterizariam pelo desafio dos personagens ligados à escravidão, ao branco colonizador, proprietário do boi e da fazenda¹⁵⁸.

Seu enredo é basicamente o mesmo em quase toda a região norte, conta a história de um boi de raça, que é mandado buscar pelo senhor da fazenda para servir como reprodutor do rebanho e, desse modo, ser o boi estimado do fazendeiro. O animal receberia um tratamento muito melhor que aquele dado aos escravos: qualquer mau trato ao boi representaria castigos severos aos cativos e ao vaqueiro e, por isso, a postura de vingança de Pai Francisco ao apanhar o boi preferido do Senhor. Pai Francisco era um preto velho que vivia na área de pastagem do animal. Uma vez que sua esposa Catirina, grávida, sentira o desejo de comer a língua do boi¹⁵⁹, ele desafiava ao “Amo”, que também era capataz da fazenda, ao atirar no boi de estimação do Senhor para retirar-lhe um tassálio. Em algumas encenações o desfecho se dá com a morte do boi num final glorioso e satírico, de êxtase do preto velho que vinga todos os seus antepassados. Menezes atribui esse comportamento às reminiscências nobres presentes na linhagem dos cativos:

...esses personagens africanos seriam superiores, conscientes de sua linhagem, e que, não podendo impor-se pela força, ou violência, conclamando quantos os obedeciam, recorrem às armas dos farsantes?... Por que não vemos nesta atitude a afirmativa de que eles eram **nobres**, para o seu povo, mesmo no terrível exílio;¹⁶⁰

Os significados da comédia guardam aspectos explícitos de uma cultura “cômica popular e pública”, na qual os elementos sociais representados revestem-se de imagens sarcásticas

¹⁵⁷ Muitos dos cativos vindos para as colônias portuguesas eram nobres em suas nações de origem o que os levou a se representarem nas novas terras, na condição de reis, mesmo seguindo a rotina da escravidão. Para Salles, essa é uma questão importante, já que em suas análises ele afirma que a motivação principal para a sátira do boi estaria na luta de classes: “A inspiração religiosa, totêmica (...) rendeu-se à evidência da realidade social onde o negro tinha diante de si aspirações mais concretas: a conquista e a defesa da liberdade”. Ver: SALLES, op. cit. p. 196-197

¹⁵⁸ Dentre os personagens do auto popular do boi bumbá destacamos: O Senhor da fazenda (proprietário rural), sua esposa, a filha do casal, o Amo (feitor da fazenda), o rapaz fiel, os vaqueiros, o Pai Francisco (Preto velho), Mãe Catirina (sua esposa), Cazumbá (compadre de Pai Francisco), Mãe Guimá (esposa de Cazumbá), o índio Tuxaua (Pajé), O Rebolo e os índios. Ver: MENEZES, op. cit. p. 21.

¹⁵⁹ Essa representação recebe algumas variações de acordo com o grupo que desenvolve a peça: em alguns casos o boi é morto com um tiro de espingarda, em outros é apenas ferido, o que alguns “botadores” de boi chamam de ferração, ou seja, o boi não é morto, mas é apenas ferrado. Sobre esse enredo ver MENEZES, Op. cit. p. 27

¹⁶⁰ Grifo do autor. Ver: MENEZES, op. cit. p.25

ridicularizadas pelos personagens em gestos e comportamentos parodiados da vida cotidiana. A ironia dá o tom da mensagem passada ao público como forma de zombaria e vingança do povo oprimido, que no caso específico do boi, estaria relacionado aos negros utilizados como cativos durante a história da escravidão no Brasil. A representação irônica presente no bumbá pode ser comparada às expressões históricas das tradições e ritos carnavalescos medievais e modernos, nos quais reis e nobres eram alvos constantes das representações ridicularizadoras do povo¹⁶¹.

Apesar da representação clássica do boi ser marcada pela matança do animal, a história da peça se desenrolou de forma distinta em lugares e épocas diferentes. Nas periferias de Belém, em especial no bairro do Guamá, encontramos outro enredo em quase todos os bois bumbás pesquisados após a segunda metade do século XX. Com exceção do Boi de Orquestra “Rei do Campo de Odivelas”, que se representa através de outras características e sem dramatização¹⁶², os demais bois bumbás do Guamá não morrem na peça, eles fogem ou são “ferrados”.

A “ferração” é o ritual de encerramento do ciclo dos bumbás e tem como significado simbólico, para os brincantes do auto, a preservação do boi vivo e a consequente continuidade da “brincadeira” pelos anos posteriores. Deixar o boi vivo no final da festa garante a manutenção, para o ano seguinte, do nome do boi, que segundo a “superstição” de seus donos, deve ser o mesmo, preservado através de promessas e juramentos de fidelidade. Caso o ritual

¹⁶¹ Os estudos sobre cultura popular dão significativa importância a essas manifestações. Bakhtin fala das festas e ritos populares ligados ao carnaval como manifestações que afloravam o “aspecto cômico, popular e público consagrado pela tradição”, como formas de mostrar a “dualidade do mundo” através da apresentação de “aspectos não oficiais” da sociedade medieval. As representações carnavalescas confundir-se-iam com a realidade social, tornando-se, nesse sentido, uma segunda vida. Ver: BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 1-50; Thompson por sua vez demonstra esse tema ao falar das *Rough music*, manifestações ligadas à cultura popular inglesa dos séculos XVIII e XIX, caracterizadas pela saída de populares às ruas batucando em latas e panelas em rituais de zombaria e ridicularização de determinadas personalidades públicas e/ou em manifestações de protesto diante de alguma situação negativa vivenciada pelo povo. Essas manifestações também estavam ligadas à tradição. Ver: THOMPSON, E. P. “Rough music”. In: *Costumes em Comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 353-405; no caso Francês, Natalie Zemon Davis fala das práticas de reação popular como manifestações de “desgoverno” através dos *charivari* que serviam para “perpetuar certos valores da comunidade”, assim como para fazer a “crítica da ordem social”. Ver: DAVIS, Natalie Z. “Razões do Desgoverno”. In: *Culturas do Povo: Sociedade e Cultura no início da França Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 87-106.

¹⁶² Também conhecido como boi de Máscaras ou boi dos Cabeções, é típico do Município de São Caetano de Odivelas no nordeste do Pará. Sua performance tem características distintas do boi-bumbá existente no Pará, apresentando brincantes com máscaras, fantasias, garotos vestidos com cabeções (bonecos semelhantes aos do carnaval pernambucano) e dois tripas no boi (boi de quatro pernas). O boi de máscaras não tem dramatização, destacando-se apenas pela orquestra e pela dança de seus brincantes.

folclórico encerre com a matança do boi, ele não pode ser “botado” no ano seguinte com o mesmo nome que dançou no ano anterior¹⁶³.

Na adaptação moderna da comédia o ponto máximo da apresentação se dá quando o boi é ferido. Seu Elias Ribeiro da Silva, o popular Mestre Setenta, contava que no seu boi bumbá - o Tira Fama – “o boi era ferido levemente pelo Nego Chico” que resguardava o boi do ato violento e fatal:

A comédia começa com a interferência de outros personagens, como o Vaqueiro, o Amo, Dona Maria, Dona da Fazenda, o Chefe dos Índios, Mãe Giná, Mãe Catarina, Pai Francisco, Pai Cazumba, O Médico, O Padre, O Pajé. Nego Chico grita que não feriu o boi de propósito. O médico não consegue curar o bumbá que é levado para as mãos do Pajé e este consegue curá-lo (...). É um boi diferente. O boi não morre. É só ferido e acaba bem tratado. O povo canta e dança festejando a salvação do boi¹⁶⁴.

Percebe-se pelo excerto o abrandamento da peça com a manutenção do boi vivo através da representação da ferração, que ainda hoje acontece no final da quadra junina, quando é realizada uma festa, na qual brincantes e convidados “bebem o sangue do boi”, um ritual marcado pela distribuição de vinho e comida aos participantes. No curral do boi “Flor de Todo Ano”, Mestre Fabiano conta que essa festa dispensa divulgação:

Todo ano em agosto eu faço aqui uma festa de encerramento, no último domingo, que é tradição. Quando termina a quadra, perguntam logo:
Quando é a matança?
Ih rapaz, boi não se mata, é ferrado meu boi, é tal dia!
Não precisa anunciar nem por parte, nem anunciar no rádio. É maniçoba de graça, feijoada de graça, compra-se refrigerante para as crianças que brincam no boi. Compro o vinho para dar o sangue do boi quando ferra para os adultos¹⁶⁵.

Grande parte dos bois bumbás existentes no Guamá, não encerram as festas necessariamente no dia 30 de junho quando termina a quadra junina. A brincadeira se estende pelo mês de julho e, algumas vezes, chega até o mês de agosto. O calendário de exhibições se desenha de acordo com o número de convites para apresentação, não existindo uma data definida para o termino da quadra, podendo variar de boi para boi. Devido às transformações sofridas no folguedo, o ritual da ferração vem enfraquecendo nos últimos anos. Hoje a festa acontece de forma tímida nos currais ainda existentes no bairro. Porém, como ritual festivo ela tornou-se uma prática simbólica moderada, ao mostrar o fim da comédia sem o ato violento de morte do boi.

¹⁶³ As promessas eram feitas normalmente no momento de fundação do boi. Alguns donos de boi faziam seus pedidos e juramentos a São João ou a outros santos da quadra; era comum também a evocação das entidades da religiosidade afro, característica recorrente nos bumbás.

¹⁶⁴ Tira Fama não morre. *O JORNAL*. Rio de Janeiro 15 de jul. de 1973

¹⁶⁵ João Fabiano. Belém, 22 set. 2008.

As cantigas também representam parte importante no folguedo. Os bumbás desfilam sob a entoação de músicas que trazem o trecho da comédia do boi, narrando a trama da peça e o imbróglio entre os personagens. A dramatização é toda cantada pelos brincantes que se revezam em coros nos estribilhos e passagens da comédia. No entanto, as toadas podem trazer letras temáticas que falam de um universo variado, tratando de temas que vão desde o imaginário mágico de encantos e visões de elementos do folclore amazônico, até as disputas entre os “contrários” e os respectivos desafios que marcavam a rivalidade entre os garrotes, como nos sugere trecho da toada do boi Tira Fama:

Eu não quero zoadá
Que eu estou na terra alheia
Meu coração é praia
É terra que ninguém passeia
Ê fama ê
Tu quer vê vem aprender
O contrário andava dizendo
Que ia mandar no meu pessoal
Primeiro quem manda é Deus
O segundo eu vou mandar
No quarteirão que eu passar
O maroto tem que respeitar¹⁶⁶

“Contrário” era o nome dado pelos brincantes de boi para seus concorrentes que, normalmente, reagiam às provocações cantando toadas de resposta. Algumas vezes as toadas narravam situações vividas pelos brincantes como, por exemplo, a derrota do concorrente em um concurso. Quando isso acontecia, o tom de ironia apimentava a disputa entre os bois. “Tira Fama” e “Malhadinho”, bois famosos no Guamá entre as décadas de cinquenta e sessenta, ambientaram na temática de boa parte de suas toadas às provocações diretas:

Vem ver, olha vem ver o boi Tira Fama anunciou
vem ver, olha vem ver o boi Tira Fama anunciou
o que aconteceu, o que aconteceu
ocorreu a notícia que o boi do amarelo perdeu¹⁶⁷

“Amarelo” era o apelido dado a Almerindo, dono do boi bumbá “Malhadinho”, maior rival do “Tira Fama”, que, nas duas décadas supracitadas, travaram brigas acirradas, marcadas por toadas provocativas e pelos enfrentamentos diretos nos festivais de boi bumbá realizados no “Bosque Rodrigues Alves”. Os versos das toadas eram simples e narravam sempre o

¹⁶⁶ SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Cadernos de Cultura: O Tira Fama: Elias Ribeiro da Silva*. Belém: SEMEC, 1986. Vol. VII. p.8

¹⁶⁷ João Fabiano Balera. Belém, 04 dez. 2008.

mesmo ambiente de “xavecadas”, no dizer de Mestre Fabico, autor da réplica do boi Malhadinho:

O contrário me jurou, jurou que ia me ganhar
 é mentira do contrário ele vai se enganar
 toma jeito, toma jeito, toma tino pra falar
 toma cuidado com o garrote que ele vai te assombrar¹⁶⁸

Em certas circunstâncias as letras das toadas mostravam o imaginário encantado dos donos de boi. Mestre Fabico, que entre as décadas de trinta a setenta passou por vários bumbás de Belém e do Guamá, inclusive atuando como “Amo” dos tradicionais “Tira Fama” e “Malhadinho”, cansou de “tocar pros outros” e botou no ano de 1985 o seu próprio boi bumbá, o “Flor de Todo Ano”. A inspiração veio da “Cabocla Mariana”, que num “sonho acordado” lhe revelou a necessidade de fundar o seu próprio boi, cujo nome seria o de uma “flor que dá em todas as fazes do ano”. Desde então, Fabico atribui a inspiração para compor as toadas às visitas da Cabocla Mariana:

Gente eu vim do Marajó,
 vim brincar neste boi
 porque dizem que é melhor
 morena bela venha apreciar
 esta beleza pura
 que tenho lá no Guamá
 eu vim ver de perto
 pra olhar de certo
 eu fiquei de pé
 este boi bonito
 nasceu lá na Santa Fé
 este boi bonito
 é o boi de São José
 é de madrugada que ela vem
 é de madrugada que ela traz
 as toadas bonitas
 pro seu Fabico cantar
 as toadas bonitas
 pro seu Fabico cantar.¹⁶⁹

Para seu Fabico, a criatividade na composição das toadas pode ser explicada pela inspiração dada pela Cabocla que, segundo ele, lhe visitava nas madrugadas dando-lhe versos e rimas para composição, além da proteção e “bons guias” nas andanças do bumbá pela cidade. A relação de seu Fabico, e de outros brincantes de boi, com a religiosidade afro é marcada não apenas na inspiração das composições, ela se manifesta também no cotidiano da brincadeira, com orações e passes dados por “pais de santos” nos currais. A forte relação dos

¹⁶⁸ João Fabiano Balera, Belém, 10 out. 2008.

¹⁶⁹ *Idem.*

bumbás com os cultos da religiosidade afro demonstra a aproximação da cultura popular urbana com as reminiscências da ancestralidade negra e escrava no estado, um aspecto da manutenção das tradições e experiências negras presentes no Guamá e demais bairros de periferia de Belém.

Com toadas de autopromoção, de encantamentos, de provocações aos rivais ou simplesmente narrando episódios do cotidiano de seus participantes, os bumbás do Guamá levavam às ruas um estilo de entretenimento que proporcionava alegria, se não a todos os moradores, pelo menos, a uma boa parcela que vivia sob a égide deste tipo de expressão lúdica.

Assim pairava o universo dos grupos que percorriam as ruas de Belém e do Guamá, durante boa parte do século XX, entoando cantigas que traduziam a cultura popular nas suas expressões cotidianas representadas através do teatro de rua que guardava aspectos da ancestralidade dos diversos elementos formadores do *ethos* do homem da Amazônia. Uma brincadeira que, para muitos participantes como Setenta, Almerindo, Bandeira e Fabico, representava uma extensão dos tempos de criança que ganhara significado de vida na fase adulta, através da missão de manter viva a tradição dos bumbás na Amazônia.

A expressão folclórica do bumbá é uma forma de entretenimento popular que ajuda a compreender costumes e aspectos da vida social brasileira, ironizados e carnavalizados por “homens do povo” que dedicam tempo e atenção realizando seus espetáculos nas ruas, praças, currais e teatros, manifestando suas identidades por meio da perpetuação da tradição e de traços ancestrais que resistem às transformações do tempo. Uma expressão da cultura popular brasileira que cresceu juntamente com os subúrbios de cidades como Belém, envoltas em um mosaico de tradições populares oriundas de diversos lugares.

Vejamos agora como se deu esse processo na cidade de Belém, conhecendo um pouco da história do boi bumbá, sua expressão enquanto cultura marginal, as repressões sofridas, as modificações pelas quais passou ao longo do século XX e como ela se manifestou no bairro do Guamá.

2.2. O Bumbá em Belém

A cultura do boi bumbá em Belém do Pará está intimamente relacionada à história da cidade e parece ter origens bem remotas. Ernesto Cruz afirma que as manifestações de batuques e toadas em festas de São João surgiram com os primeiros colonos “que na noite de

santo acenderam as primeiras fogueiras no vale amazônico”¹⁷⁰. Salles, por sua vez, conta que desde 1850 já se fazia menção a um “turbulento Boi Caiado” em notícias de jornais da cidade. Esse boi se manifestava pelos subúrbios juntamente com capoeiras, promovendo arruaças e desordens, sendo por isso constantemente contido pela polícia¹⁷¹.

Os espetáculos de bumbá contavam com a presença predominante de “pessoas do povo”, homens, mulheres e crianças que tinham, nesta manifestação, uma forma de extravasar suas aptidões lúdicas. Uma “brincadeira”, no dizer de seus participantes, que ganhava significados simbólicos muito expressivos entre os meses de maio e agosto. As pessoas que se empenhavam nesse tipo de manifestação dedicavam tempo e atenção, com certa disciplina e rigor, para fazer do espetáculo uma representação pomposa, cheia de luxo e requinte com o intuito de mostrar o valor do “brinquedo” aos concorrentes e aos espectadores.

Durante boa parte do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, o folguedo do boi bumbá esteve ligado à vadiagem e a capoeiragem, traços marcantes de identificação desta manifestação folclórica na cidade de Belém. Identificado como prática cultural menor, o folguedo do boi foi protagonista de brigas acirradas entre os grupos rivais que percorriam as ruas da cidade em apresentações nem sempre tranquilas, pois quando havia os “encontros” entre dois “contrários”, era inevitável a “indefectível briga entre bairros para provar a liderança do grupo local, o favorito, o maior¹⁷²”. A divisão dos grupos em territórios acirrava as rivalidades principalmente porque os espaços de circulação para apresentação determinavam o sucesso dos bois na cidade. Cada boi tinha o seu lugar específico e por isso enfrentava fortes retaliações do boi rival caso invadisse o espaço alheio. Zito Menezes, conhecido escritor de peças para teatro popular, entre os anos trinta e sessenta, falava das contendas entre os bumbás em Belém:

Quando os bumbás se encontravam em via pública, havia escaramuça feia em que muitos recebiam ferimentos graves. Só a presença da cavalaria é que dispersava os contendores. Os mais exaltados iam em cana e os ‘bois’, apreendidos, eram queimados no distrito policial¹⁷³

Motivados pelos “encontros” violentos, os grupos de bumbá se utilizaram da figura do capoeira como elemento de defesa, uma vez que sua presença garantia a segurança dos brincantes. O capoeira satisfazia a necessidade que os bumbás tinham de ter em seus plantéis

¹⁷⁰ CRUZ, Ernesto. “Costumes e tradições – Festas de São João”. In: *Belém: aspectos geo-sociais do Município*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

¹⁷¹ SALLES, Op. Cit. p. 195

¹⁷² RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém, Editora Universitária, 1965, p. 100.

¹⁷³ Progresso chegou fazendo desaparecer a tradição dos “bumbás” e grupos juninos. *A Província do Pará*, Belém, 4 jun. 1967.

homens bem preparados para participar das lutas corporais generalizadas que aconteciam durante os “encontros”, pois existia uma íntima relação entre capoeiras e bois bumbás, um casamento de força bastante característico nos folguedos belenenses. Havia também a relação entre os capoeiras que desfilavam nos bois com a capangagem política na Belém do início do século XX, prática bastante corrente nos primeiros anos de república no Pará¹⁷⁴.

A violência constante no boi bumbá ajuda a compreender presença da capoeiragem nos “brinquedos”. Nesse sentido, os capoeiras assumiam posições estratégicas no auto, ocupando determinadas funções no grupo, inclusive assumindo o papel de “tripa”, o mais vulnerável no momento dos combates por ter que carregar a pesada carcaça do boi. Fica evidente nestas manifestações as reminiscências da cultura escrava, de quando os negros necessitavam defender-se por meio da capoeira.

Considerada “uma vadiação entre amigos”, a capoeira esteve ligada às culturas do negro escravo e do negro liberto após a abolição no estado do Pará. Ela manteve-se como jogo e brincadeira que, em casos de necessidade, foi utilizada por personalidades políticas e pelos brincantes do bumbá como instrumento de defesa e resistência corporal. Há indícios que demonstram ter sido prática frequente na cidade de Belém até princípios dos anos trinta.

Mas não foi apenas a presença dos capoeiras que motivou as rivalidades entre os bumbás no início do século XX. As brigas apresentavam raízes remotas, uma vez que a “motivação da luta”, e a preparação para os confrontos afluíam resquícios ancestrais das guerras intertribais entre aldeias africanas, “lembranças de suas origens étnicas” trazidas para as novas terras com a escravidão e reconfiguradas no cenário urbano, principalmente após a abolição¹⁷⁵.

As constantes brigas e arruaças dos brincantes de boi obrigaram a polícia a operar de forma repressiva, proibindo a saída de bois bumbás nas ruas de Belém. De Campos Ribeiro nos conta que, por volta do ano de 1905, essa proibição foi posta em prática motivada por um conflito ocorrido no interior do boi bumbá “Canário”, resultando na morte de “Golemada”, famoso brincante de boi da cidade¹⁷⁶. Entre os anos de 1905 a 1915, os bumbás ficaram afastados das ruas, se mantendo, provavelmente, em apresentações escondidas pela periferia da cidade. Durante o período a intensa repressão policial desferida aos bumbás rendeu na prisão de brincantes e na incineração dos bois. Ficaram famosas as histórias de bois que foram

¹⁷⁴ Esta relação se devia à necessidade que lideranças políticas como Antônio Lemos, por exemplo, sentiam de ter perto de si capangas bons de luta. Ver LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira, Boi bumbá e Política no Pará Republicano (1889-1906). *Afro-Ásia*. Nº32, 2005, p. 241-269

¹⁷⁵ SALLES, Vicente. *Épocas do teatro o Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994. Tomo II, p.348

¹⁷⁶ RIBEIRO, *op. cit.* p.100.

queimados em plena rua, na frente de seus donos, como nos episódios ocorridos com os bois “Dois de Ouro” e “Pingo de Ouro¹⁷⁷”, e do “venerado Pai do Campo” queimado em frente à Central de Polícia por determinações superiores, fato que rendeu notícias nos jornais da cidade que exploravam a tristeza de “seu Nenê”, dono do famoso boi jurunense¹⁷⁸.

A repressão aos bumbás foi ambientada no contexto de desenvolvimento da economia da borracha na região, atividade extrativa que exerceu forte influência nas políticas de ordenamento social em Belém. As preocupações da intendência em disciplinar as áreas centrais através das “posturas municipais” voltadas para “obras de saneamento, asseio e embelezamento¹⁷⁹” apresentavam um objetivo claro de fazer da cidade um modelo de civilidade que não contemplava as práticas culturais de parte da população pobre, em sua maioria negra. A reorganização do espaço urbano visava a atender o bem estar das elites locais e, ao mesmo tempo, empreender uma política disciplinadora às culturas urbanas consideradas marginais. A derrubada de cortiços no centro da cidade e o consequente afastamento das “classes perigosas¹⁸⁰” para as áreas mais distantes fizeram parte do processo de disciplinarização que incluiu a perseguição a capoeiras e bumbás em Belém nas primeiras décadas do século XX.

Como consequência da proibição aos bumbás, o “cordão de Pássaros” passou a circular pelas ruas da cidade. Ele substituiu o folguedo em apresentações que exerciam certa semelhança com a estética do bumbá, fazendo pequenas alterações na dinâmica de representação da peça, que nesse caso, tornou-se mais estilizada, deixando a dança folclórica com requintes de ópera popular.

Quando voltaram à cena por volta de 1915, os bumbás estavam reorganizados e em maior número, reestabelecendo os “encontros” agora marcados pela “briga entre bairros”. No entanto, os “encontros” se desenharam sob uma nova configuração, surgiram os “Amos tiradores de toadas” que lideravam a brincadeira, conduzindo o cortejo e promovendo a harmonia do espetáculo. Os “amos” eram respeitados “pelo poder de improvisação nos encontros onde a arma de combate era a resposta pronta, a glosa ao mote do contrário¹⁸¹”.

Dentre os locais de maior frequência de bumbás em Belém no início do século XX, destacaram-se os bairros do Jurunas, Cidade Velha, Umarizal e São João do Bruno (atual Telégrafo), onde se encontravam os bois mais famosos, como o “Pai do Campo”, o “Estrela

¹⁷⁷ *Op. cit.* p.100

¹⁷⁸ MENEZES, *op. cit.* p. 32

¹⁷⁹ LEMOS, Antônio José de. Col. De Relatórios dos Intendentes Municipais de Belém dos anos de 1898-1901.

¹⁸⁰ Sobre as chamadas “classes perigosas”, ler: CHALHOUB, Sidney. “Cidade febril”: cortiços e epidemias na Côte Imperial. São Paulo. Cia. das Letras 1996.

¹⁸¹ RIBEIRO, *op. cit.* p. 100

D’Alva”, o “Novo Querido” e o boi “Canário”. Nos bairros mais distantes como Guamá, São Braz e Pedreira a prática começou a florescer ainda na década de dez, tendo nestes lugares a presença dos bois “Malhadinho”, “Gaúcho” e o “Galante”. Estes grupos garantiam as exibições pelos subúrbios, demarcando a territorialidade de cada agremiação, apresentando espetáculos que aconteciam nas ruas, arraiais e terreiros espalhados pela cidade.

A história do boi bumbá em Belém pode ser dividida em duas etapas. Uma primeira que compreende o final do século XIX e início do XX, identificada pela apresentação de um boi de rua satírico, que reproduzia a representação pastoril dos personagens envolvidos com o processo de colonização, uma fase marcada por apresentações ao ar livre e confrontos violentos entre seus participantes; e um segundo momento, marcado pela mudança e consequente adaptação do “boi de rua” para as exibições controladas e “circunscritas” aos “currais” e “terreiros”, geralmente sediados nos “subúrbios”, principalmente a partir dos anos trinta.

A delimitação do espaço de apresentação dos folguedos contribuiu para a reconfiguração estilizada dos bumbás, transformando a peça num “auto popular” encenado em ambientes particulares. A nova modalidade do “boi teatro”, além de alterar o estilo de representação, logrou uma série de modificações na organização do folguedo, uma vez que proporcionou a introdução de melodias, instrumentos, figurino, enredo, além de proporcionar o aparecimento do “dono do boi”, geralmente o organizador, divulgador e provedor da peça, configurando-se na figura central, o líder da brincadeira. Estas mudanças foram consequências diretas do processo de disciplinarização da expressão folclórica na cidade de Belém.

O bumbá, do final do século XIX e das primeiras décadas do XX, era uma manifestação cultural do “mundo da rua” se caracterizando pelos encontros entre os brincantes que se organizavam coletivamente “botando o boi na rua” para as exibições públicas, nem sempre agradáveis às elites da cidade, que a encaravam como uma manifestação cultural de negros, pobres e vadios, deturpadora da ordem social e dos bons costumes¹⁸².

Com as apresentações controladas e vigiadas pela polícia, o lugar por excelência dos bois bumbás, a partir dos anos vinte, passou a ser os “currais” (foto 18), espaços que serviram de sede para o folguedo. Os “currais” adquiriram o *status* de palco das apresentações, um verdadeiro “teatro popular” que atraía os “inflamados torcedores” das agremiações. A figura

¹⁸² Ilmar de Matos apresenta excelente apreciação da história de discriminação das elites brasileiras do Período Imperial mostrando a divisão hierárquica da sociedade dividida em três mundos: “o mundo da casa”, “o mundo do trabalho”, ambos relacionados ao “mundo da ordem”; e “o mundo da rua”, identificado com o “mundo da desordem”, dos costumes frouxos da “vil canalha aspirante”. Ver: MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. 5ª Edição, São Paulo: Editora Hucitec, 2004. p. 134-135

abaixo mostra que estes espaços, dependendo da importância do boi bumbá, eram verdadeiras arenas onde se realizavam as competições.

No Guamá, por exemplo, os currais são citados nos jornais desde a década de 1930. Mestre Fabico fala que eram dezenas deles no bairro, organizados nos quintais dos próprios donos. A fixação do boi no “curral” representou um diferencial significativo na história do folguedo, pois com a disciplinarização, os bois passaram a ter sede própria, um endereço de referência, a casa do dono, não mais se configurando como uma manifestação organizada coletivamente nas ruas, apesar das apresentações e dos desfiles continuarem.

Foto 18: curral do Boi Bumbá Malhadinho com destaque para o enunciado¹⁸³



Fonte: Boi (bumbá) teimoso. *A Província do Pará*, Belém, 4 jun. 1967. Biblioteca do Museu da UFPA: Acervo Vicente Salles.

A discriminação à cultura do bumbá era sentida pela frequência com que a polícia realizava as perseguições ao folguedo. Eram ações violentas que tinham como objetivo

¹⁸³ “Incrustado entre quintais no bairro do Guamá, o parque do ‘Malhadinho’ — um dos últimos — teima em manter a tradição. Brevemente desaparecerá como os outros forçado pelo progresso da cidade que cresce, enquanto as suas tradições definham. Uma réplica do bumbá que ainda sairá este ano, posa para A PROVÍNCIA DO PARÁ, tendo como fundo o seu ‘curral’”

principal acabar com este tipo de manifestação na cidade. Elas foram muito comuns no início do século XX e se estenderam até as décadas de 1930 e 1940, segundo seu Fabico:

Em 1935 a polícia invadiu aqui, pra vir buscar um boi, o boi do Nonato. Na Barão de Mamoré, tinha o boi bumbá da finada Dejanira (...) E tinha um pessoal de 1934, 35, do tempo da guerra, eles foram lá no dia de São João, pegaram o boi dela, derrubaram o vatapá, levaram tudo lá pros lados de Nazaré. Eles estavam localizados no CPOR. Então o comandante no outro dia, mandou chamar ela, mandou entregar o boi, as vasilhas todas lavadas, pagou o prejuízo. O pessoal da polícia foi fazer a mesma coisa [sic], só que tem que eles invadiram, já não foi pra levar o boi, foi pra dar porrada, morreu até gente, mataram até polícia, eu era pequenininho, eu era tuxaua do boi, me meti debaixo de uma mesa¹⁸⁴.

Após as perseguições das primeiras décadas do século XX, houve uma tendência natural de arrefecimento da prática do bumbá em Belém. A repressão policial quase extinguiu a expressão folclórica, que só resistiu devido à persistência de seus “brincantes” que continuaram realizando a comédia nas periferias da cidade.

Com o florescer da década de cinquenta o folguedo começou a viver uma fase de reabilitação, as exhibições começaram a ter um caráter teatral, introduzindo novos personagens e a utilização de cenários específicos, os terreiros, currais e teatros. É possível que o caráter repressivo da polícia, somado à condição de ser o boi um “auto popular”, manifesto principalmente por pessoas da periferia, em sua maioria descendentes de negros e de baixo poder aquisitivo, tenha contribuído para uma mudança na estética do folguedo. Seus organizadores preocupados em ofuscar os aspectos negativos ligados à capoeiragem e às brigas constantes do início do século, começaram a construir outra imagem do “brinquedo”, através da introdução de representações mais leves, menos violentas. A brincadeira do boi foi se disciplinando e passou a adotar um novo estilo de comportamento coletivo, agora identificado com as “manifestações folclóricas”, uma expressão artística de característica popular, mas com suas expressões negativas filtradas.

As mudanças sofridas nos bumbás paraenses desse período, também, estão relacionadas à atenção que o folclore passou a receber, ainda nos anos trinta e quarenta, de estudiosos das expressões culturais manifestas em todas as partes do Brasil. Tais expressões passaram a ser objeto de estudo de folcloristas interessados em catalogar e fazer levantamentos etnográficos das diversas modalidades folclóricas existentes no país. Estes estudiosos interessaram-se pelas tradições folclóricas e pela origem de determinadas danças e peças populares presentes na região norte. Eles tornaram-se importantes agentes da política de manutenção dos folguedos juninos, estabelecendo propostas e caminhos para manter vivas as expressões culturais

¹⁸⁴ João Fabiano Balera, Belém, 04 dez. 2008.

paraenses. Os estudos concentrados na Comissão de Folclore do Pará¹⁸⁵ demonstram bem a preocupação dos intelectuais nela presentes, que já admitiam a necessidade de um envolvimento maior da sociedade para se “preservar os folguedos juninos” em nossa cidade, uma vez que estavam “caindo no desuso” e “extinção”, devido às “interferências modernistas¹⁸⁶” e ao legado violento que a brincadeira do boi bumbá, por exemplo, deixara em décadas anteriores.

Com o I Congresso Brasileiro de Folclore¹⁸⁷ e com as discussões feitas a respeito das práticas culturais realizadas em todo o Brasil, a partir do final da década de quarenta, outro olhar passou a ser lançado sobre os folguedos juninos. As resoluções do encontro previam um maior ajustamento das tradições populares espalhadas pelo país às políticas públicas de preservação e incentivo da cultura popular. Dentre as decisões estabelecidas no I congresso de folclore a carta tirada do evento previa entre outras coisas que:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.
4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do folclore¹⁸⁸.

Assim, os antigos folguedos juninos passaram a ser chamados de “tradições folclóricas”, tornaram-se manifestações emblemáticas da Cultura Popular e da identidade regional, saindo do domínio exclusivo das classes populares e passando, a partir desse momento, a fazer parte, também, da tutela de estudiosos e eruditos.

¹⁸⁵ Entidade fundada em 1948 com o objetivo de trazer para a ordem do dia as discussões concernentes aos estudos das manifestações folclóricas estado do Pará.

¹⁸⁶ MENEZES, op. cit. p.

¹⁸⁷ O I Congresso Brasileiro de Folclore foi realizado no Rio de Janeiro em 1951 e reuniu pesquisadores que estabeleceram princípios e normas para o estudo do folclore brasileiro, com métodos próprios de reconhecimento e valorização do saber e do fazer das comunidades populares e suas características peculiares. Ver: www.vceventos.com.br/folclore2007/apresentacao.html.

¹⁸⁸ Carta do Folclore Brasileiro. *Apud*. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 2007, p. 31.

É neste contexto que se verifica a aproximação entre o poder público e as manifestações folclóricas em Belém, por meio de políticas de subvenção e da promoção de eventos oficiais que congregaram os diversos folguedos existentes na cidade. São criados então os “Festivais” e “Concursos” oficiais de folguedos juninos (foto 19) organizados pelo departamento de Cultura e Turismo do Município de Belém (DETUR), destacando-se os “Festivais de Pássaros e Bois Bumbás” realizados no “Bosque Rodrigues Alves” e no “Teatro São Cristovam”, muito disputados em Belém entre as décadas de 1960 e 1980.

Foto 19: concurso de bumbá no Bosque Rodrigues Alves.



Foto: *A Província do Pará*, 28 mai. 1978.

As condições colocadas para a realização do espetáculo do bumbá interferiram decisivamente na maneira com que seus organizadores moldaram o folguedo a partir de meados do século XX, alterando pequenos entrecchos da peça, substituindo, por exemplo, a “matança do boi” pela “ferração”, que, apesar de possibilitar uma interpretação diferenciada do folguedo, ainda procurou manter traços das expressões tradicionais em representações aproximadas das exibições antigas.

As diversas leituras do bumbá produziram discursos, algumas vezes, auto-promocionais de seus produtores culturais, que clamavam, por exemplo, a “originalidade” do “auto popular”, atribuída aos próprios “botadores” mais antigos. Estes acreditavam que seus bois

eram “folguedos tradicionais” e representavam os antigos “bois de rua” de Belém. Eles faziam questão de explicar que seus bois apresentavam a forma mais autêntica e tradicional do bumbá paraense.

Mestre Setenta costumava dizer que “os bois de hoje são democratas”, explicando que permitiam uma série de “deturpações” ao folguedo¹⁸⁹. As razões para sua declaração estariam nas inovações permitidas pelos produtores culturais mais jovens, que acrescentavam novos elementos à estética do folguedo, alterando assim sua expressão “original”. O termo “democratas” estaria provavelmente relacionado a uma permissividade transgressora da tradição, que alteraria os pressupostos e o propósito do folclore regional. Sua fala denotava certo saudosismo quando lembrava o início de sua vida no bumbá ao citar os bois de outrora:

Cresci apreciando cordão de picota, da pirapema, do papagaio, tantos que existiam naquela época e que hoje não existem mais, tudo isso está morrendo. E tinha os bois, o Pai da Tropa, o Rica Prenda, o Três de Ouro, o Treme Terra, o velho Estrela D’Alva (...) Naquela época, não tinha mulher nos bois, só no Pai do Campo, do Jurunas, que tinha uma mulher. Hoje é diferente.¹⁹⁰

Mestre Setenta demonstrava de forma rígida e exasperada a maneira com que via as transformações nos folguedos juninos estendendo sua crítica a outras expressões folclóricas, modificadas pelas inovações. É o que nos mostra seu depoimento:

Dizem por ai que tudo é folclore e o que eu canso de dizer a todo mundo é que carnaval não é folclore, é uma consequência. A quadrilha também não é, é consequência. A única coisa da Quadra Junina que é folclore pra mim, é boi e pássaro, mas que já está ficando muito modificado. Quando cheguei aqui, (...) tinha muitos bois e não se via o que está se vendo agora, parecendo carnaval. Outra coisa que o pássaro carrega é o balé. Precisa explicar muito bem, que balé é cultura, é teatro, e isso nunca houve em pássaro, de maneira nenhuma. Eu já vi umas meninas sub-nuas, tipo pessoal do Chacrinha. Então querem anarquizar!¹⁹¹.

As declarações de Setenta sugerem a idéia de que ele estabelecia uma espécie de classificação para os tipos de expressão artística da quadra junina que, em sua opinião, eram consideradas folclóricas, atribuindo sentido próprio aos conceitos de “folclore” e “cultura”. Fica evidente no depoimento dos produtores culturais dos bumbás guamaenses a noção de

¹⁸⁹ *O LIBERAL*. Belém, dom. 29 de junho de 1985 1cad. p. 18

¹⁹⁰ “Tira-Fama resiste para manter vivo o folclore”. *A PROVÍNCIA DO PARÁ*, Belém, dom. 21 de junho de 1981 1º cad. p. 11

¹⁹¹ SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Cadernos de Cultura: O Tira Fama: Elias Ribeiro da Silva*. Belém: SEMEC, 1986. Vol. VII. p. 4

“diferença” entre as manifestações consideradas por eles “tradicionais”, e as manifestações deturpadas com introdução de novos elementos culturais.

Mestre Fabico por sua vez, referenda que seu boi “não tem pavulagem” por ser “um boi de rua” que pratica a cultura popular sem o cerimonial e a estrutura que cerca os movimentos recentes de bumbá em Belém. Na sua avaliação o seu boi, “Flor de Todo Ano”, é um boi “popular” que se manifesta sem restrições de público ou lugar. Podemos perceber este discurso presente em uma de suas toadas:

Vim trazer Flor Todo Ano, para o povo apreciar,
 ele é um boi de rua, dança em qualquer lugar,
 ele é um boi de bamba é chamado para o interior,
 brinca em qualquer cidade porque tem muito valor,
 não é boi de Pindaré, nem é boi do Axixá,
 ele não tem Pavulagem, nem é boi de Cameté
 não é boi do Maranhão e nem é boi do Mangangá
 ele é um boi paraense que nasceu lá no Guamá¹⁹²

“Ser diferente” era um dos motes inspiradores das toadas cantadas pelos “amos” de boi do Guamá, que num discurso consensual elegiam-se como os “guardiões” da cultura originária do boi bumbá. A toada acima demonstra certa provocação ao grupo “Arraial do Pavulagem”, que segundo Fabico “é um boi bacana, mas não é igual aos bois tradicionais¹⁹³”. A tradicionalidade defendida por Mestre Fabico estaria assim identificada por determinadas características singulares na estética e na performance de seu boi, que ainda fazia o esforço de manter costumes do passado, ao sair nas ruas em batucada com seu grupo de barriqueiros, apresentando a comédia dramatizada com personagens antigos, mantendo alguns rituais, resistente às inovações culturais sofridas pelo folguedo nas últimas décadas.

Nos últimos trinta anos, a comédia do boi foi ganhando outras interpretações que dinamizaram a cultura popular em Belém. Foi na década de oitenta que novas formas de apresentação da peça misturaram-se às versões antigas, criando algumas alterações na brincadeira. As variações sofridas nos bumbás foram geradoras de significativas mudanças nos sentidos da manifestação folclórica, pois a territorialidade do boi, tradicionalmente identificada com as periferias, estendera-se a outros espaços de atuação no centro da cidade. Teatros e praças passaram a ser utilizados pelos grupos folclóricos, e um público diversificado começou a apreciar a brincadeira do bumbá, que deixou de ser domínio exclusivo das classes populares residentes nos subúrbios e passou a atrair outros segmentos sociais simpáticos ao folclore regional. Um exemplo está nas expressões mais recentes que representam o boi em

¹⁹² João Fabiano Balera, Belém, 04 dez. 2008.

¹⁹³ *Idem.*

estilos e danças misturadas com outras expressões folclóricas, promovendo uma síntese de diversas “brincadeiras” da região. É o caso do “Arraial do Pavulagem¹⁹⁴”, boi que ganhou amplitude na década de 1990, fazendo apresentações semanais, durante a quadra junina na Praça da República, atraindo adeptos de outros segmentos sociais que costumeiramente não brincavam nem apreciavam o folguedo do boi. O estilo de apresentação dos “bois modernos” como o “Pavulagem”, por exemplo, foi construído a partir de pesquisas feitas por seus organizadores levantando dados e características dos diversos folguedos juninos existentes no estado. Seus organizadores têm como objetivo “a valorização e divulgação da música de raiz feita na região amazônica e a constituição de uma relação mais próxima com o público”, formando assim um movimento que atraiu um público maior para os “arrastões” realizados, durante os primeiros anos, no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Hoje esses “arrastões” são feitos com um grande cortejo que se estende pelas ruas do centro de Belém, até chegar à Praça da República onde é realizado um show.

O resultado dessas pesquisas vem trazendo uma mudança de mentalidade na cultura do bumbá possibilitando múltiplas interpretações sobre o folguedo e uma popularização mais ampla, extrapolando os limites espaciais e geográficos dos antigos bumbás de rua.

Os vários significados estéticos geraram modelos bem distintos de representação do folguedo em Belém nos últimos anos, sendo possível encontrar expressões tradicionais e, ao mesmo tempo, formas mistas e estilizadas. As primeiras organizadas por antigos mestres, remanescentes dos bumbás das primeiras décadas do século XX, que resistem às transformações do folguedo, realizando exposições suburbanas nas ruas e festas da periferia durante a quadra junina; e as segundas, manifestas em eventos públicos de maior amplitude, realizados em praças e teatros, contando com a presença de um público bastante diversificado e eclético.

As variações nos estilos do boi bumbá em Belém foram acompanhadas por mudanças nos costumes e na tradição do folguedo que a partir dos anos oitenta ganhou novas configurações. O envolvimento de “populares” na brincadeira foi aos poucos mudando de característica, enfraquecendo a expressão que os bumbás apresentavam nas periferias. Um reflexo desta diminuição pode ser sentido ao se comparar o número de grupos em atividade na cidade em épocas diferentes. Somente o bairro do Guamá, por exemplo, registrou no DETUR, no final da década de 1960, 29 bois bumbás. Atualmente esses números são bem modestos: apenas

¹⁹⁴ O grupo “Arraial do Pavulagem” surgiu em 1987, a partir da iniciativa de um grupo de músicos composto por Ronaldo Silva, Ruy Baldez, Junior Soares e Tony Soares. Em 2003 este grupo tornou-se “Instituto Arraial do Pavulagem” e passou a desenvolver ações de educação cultural na Amazônia, para preservar as tradições populares existentes na região. Ver: www.arraiaaldopavulagem.com.br.

oito bois bumbás guamaenses constam nos registros da FUNBEL¹⁹⁵. Estes números demonstram a inversão do teor e da expressão do “brinquedo” nos últimos anos.

Na tradição do bumbá, em épocas passadas, o número de brincantes no auto variava de acordo com o boi. A fama, a tradição e a localização eram fatores definidores do sucesso da brincadeira e de sua ressonância na cidade. Entre as décadas de trinta e cinquenta, alguns bois famosos como o Pai do Campo, o Estrela D’Alva ou o Malhadinho, chamavam a atenção de grande massa de populares que acompanhavam os cortejos participando ou torcendo pelas agremiações nos certames realizados em festas suburbanas.

Até o início da década de setenta, o folguedo do boi bumbá teve seu público sequioso, atraindo populares que sustentavam a brincadeira com grande eloquência. A tradição foi muito expressiva no Guamá. Em algumas agremiações, a quantidade de brincantes oscilava entre 25 a 70 pessoas, que traziam consigo um contingente de torcedores duas ou três vezes maior. Mestre Setenta chegou a participar com 70 brincantes, limitando essa cifra devido a questões de ordem financeira; Vetinho nos conta que o “boi Malhadinho, quando passava, arrastava para mais de cem pessoas¹⁹⁶”. No entanto, é ainda nos anos setenta que as tradições folclóricas do pássaro e do boi bumbá começam a perder espaço e popularidade na cidade de Belém. As razões que explicam a queda na expressão dos folguedos juninos podem ser relacionadas a três fatores: em primeiro lugar, destaca-se a perda de espaço que o folclore popular sofreu para outros atrativos culturais e de entretenimento; a popularização da televisão, dos terreiros de festas juninas e as aparelhagens podem ser mencionadas como responsáveis pela decadência dos folguedos nas periferias. Em segundo lugar, está a interferência oficial nas práticas culturais, citada linhas acima. Em terceiro, pode-se mencionar o caráter introspectivo dos folguedos juninos, que no seu cotidiano, não estavam necessariamente vinculados às exibições oficiais ou a espetáculos altruístas para um grande público. Os integrantes dos bois bumbás cantavam e dançavam para eles próprios, sem a intenção direta de amplificar suas expressões, preocupando-se apenas com o prazer imediato de realizar a prática cultural.

A cultura do boi bumbá vem se mantendo em Belém, demonstrando o caráter mutável do folguedo ao longo do século XX, mesmo quando reclamado por produtores culturais tradicionalistas que nas suas apreciações românticas exaltavam o mito da “originalidade” e da imutabilidade folclórica. A cultura popular, na sua acepção dinâmica, pode se adaptar de

¹⁹⁵ São eles: Boi Bumbá Curumim Tabatinga, Estrela D’alva, Flor de Todo Ano, Flor do Guamá, Flor da Juventude, Malhadinho, Rei do Campo de Odivelas e Veludinho.

¹⁹⁶ Helivelton Martins. *op. cit.* 18 set. 2008.

acordo com as circunstâncias sociais e o contexto histórico, mantendo costumes e tradições simbólicas ancestrais passadas de geração a geração, ao mesmo tempo em que se adequa às atualizações proporcionadas pela modernidade.

O espaço social do Guamá foi palco e cenário desse tipo de transformação social em Belém ao longo do século XX. Nele foram vivenciadas histórias que ajudam a compreender o envolvimento de parte da comunidade nas tradições do boi bumbá. Vejamos agora um pouco da História dos produtores culturais ligados aos bumbás guamaenses.

2.3. Os “botadores” de boi e seus “brinquedos”.

Meu nome é João Fabiano Balera, produtor cultural, compositor de samba, samba enredo, carimbó, marcha, mas minha especialidade mesmo é boi bumbá. Eu trouxe um dom de cantar boi bumbá. Então em 1937 eu mudei pra Cremação, depois que o Barata mandou tirar minha casa do lugar, pra abrir uma rua, fizeram um boizinho lá, em 1938 eu mudei pro Guamá, fui apreciar o boi bumbá do finado Izaías, boi bumbá Flor da Noite, era ali onde tem o Mercado Municipal (...) toda noite eu ia assistir esse boi, saía dando carta nas casas, nas tabernas, nas baiúcas. A gente deixava e reunia as cartas. Quando era próximo ao ensaio de prova, a gente recolhia aquelas cartas todas com dinheiro dentro ¹⁹⁷.

Assim Mestre Fabico (foto 20) costuma iniciar as entrevistas¹⁹⁸, falando de sua atuação na cultura popular de Belém e de sua inserção no boi bumbá. Uma inserção que remonta aos tempos de criança, de quando o processo de realização da peça dependia da boa vontade dos simpatizantes do folguedo, para que a brincadeira fosse colocada na rua. Sua infância pelos quintais do Guamá foi marcada pela intensa participação no bumbá onde ele aprendeu a brincar como Tuxaua, Catirina, Vaqueiro, Tripa, Índio e Amo do boi, até chegar à condição de puxador, já na juventude. Entre os anos cinquenta e setenta, atuou nos maiores bois do bairro, “Malhadinho” e “Tira Fama”, nos quais ganhou destaque e experiência para fundar seu próprio boi, o “Flor de Todo Ano”, em 1985.

A história de Mestre Fabico parece com a de muitos botadores de boi que atuaram no bairro do Guamá, durante boa parte do século XX. Homens que tiveram uma trajetória de vida intensa dentro do boi bumbá, organizando, refletindo, interagindo e ressignificando sua prática, contando com o apoio das pessoas diretamente envolvidas com a brincadeira e dos estudiosos e especialistas do folclore, que nas suas pesquisas colaboraram na leitura e compreensão desta manifestação na cidade.

¹⁹⁷ João Fabiano Balera, *op. cit.* 22 set. 2008

¹⁹⁸ No conjunto das três entrevistas feitas por mim e no vídeo documentário produzido pelo Instituto de Artes do Pará, Mestre Fabico constrói o mesmo roteiro de apresentação.

Foto 20: João Fabiano Balera, o Mestre Fabico.



Foto: José Junior, 2009.

Os botadores de boi bumbá somaram as experiências vividas na arte de infância com o conhecimento formal adquirido nos diversos contatos culturais obtidos ao longo do tempo, fato que contribuiu para que cada mestre compreendesse e interpretasse sua arte de forma particularizada, atribuindo sentidos próprios aos seus “brinquedos”.

Em sua fala de apresentação, Fabico se identifica como “produtor cultural”, um agente do folclore no bairro, cujo currículo está marcado pela atuação como músico em várias modalidades de expressão artística. Sua forma de apresentação é bastante usual nos meios

artísticos e culturais. Essa maneira de se apresentar demonstra a influência dos conceitos concernentes à produção cultural colocados para os brincantes do bumbá, após estudos e interferências de folcloristas e militantes do teatro. Certamente a denominação “produtor cultural” é uma forma de classificação que vários outros personagens ligados às expressões artísticas utilizam para se identificar, uma denominação que entrou para o vocabulário dos artistas populares, a partir dos constantes contatos que tiveram com eruditos e estudiosos, uma vez que a forma de se apresentar dos mestres de boi bumbá no passado era com as alcunhas de “puxador” ou “botador de boi”, expressões pouco utilizadas na atualidade.

Ao longo de suas histórias, os mestres de bumbá se envolveram com pessoas de origens e formações diversificadas, numa interação dialógica que contemplou diversos aspectos de suas experiências enquanto organizadores de peças e danças tradicionais, fato que resultou numa troca constante de conhecimentos entre os ditos populares - homens do povo envolvidos com festas e eventos lúdicos manifestos numa cadeia de expressões simbólicas ancestrais - e os folcloristas, eruditos que dedicaram atenção aos folguedos juninos e aos estudos do folclore e da cultura popular. Este contato colaborou para o processo de informação entre ambas as partes, fazendo com que o trânsito e o contato entre variadas modalidades de saber ajudassem na classificação e na compreensão dos folguedos juninos.

Cabe aqui mostrar as implicações desta troca cultural, atentando para a recepção que cada grupo de boi bumbá do Guamá obteve nos constantes contatos de seus donos com conceitos e padrões estéticos modernos. Para isso é necessário se fazer a incursão na história de vida dos mestres de boi bumbá nas suas complexas relações sociais.

Volto ao “Mestre Fabico”, talvez um dos últimos remanescentes da velha geração de botadores de bois bumbás de Belém. Sua história desvenda os bastidores do folgado e da cultura popular guamaense. Ao contrário de boa parte dos “puxadores” de boi do bairro, Mestre Fabico é belenense nato, nasceu no próprio bairro do Guamá, em 1928, nas proximidades do Cemitério de Santa Izabel, percorrendo várias ruas até chegar em 1948 à passagem Santa Fé, local de residência e curral de seu boi bumbá. Fabico, como já foi dito, começou muito cedo a vida no boi, aprendendo as primeiras lições ainda com sete anos de idade pelas mãos de “Bandolinho”, homem que atuou como instrutor de crianças e adolescentes interessados na arte de dançar boi bumbá. As oficinas realizadas por Bandolinho em um quintal atrás da sede do Onze Bandeirinhas, onde funcionava um terreiro de batuque, eram feitas com muito rigor e disciplina, os brincantes recebiam cinco lições gratuitas para aprender a dançar e fazer as comédias do boi. Aqueles que não conseguiam aprender nas cinco lições, eram obrigados a pagar pelas aulas dadas, conta Fabico.

Para além de toda uma história ligada ao boi bumbá, Fabico exerceu várias funções ao longo de sua vida: vendeu frutas na feira, foi sapateiro, pedreiro, trabalhou para Prefeitura como “reco-reco” (gari) e depois como servidor público do Departamento Municipal de Estradas e Rodagens (atual SESAN), por onde se aposentou. Sua trajetória de vida não impediu que ele dedicasse tempo e atenção ao mundo artístico e cultural. Dono de um talento nato para composição, Fabico percorreu os vários meios culturais da cidade produzindo sambas, marchas e toadas tocadas principalmente nas épocas de carnaval e quadra junina. Como foi mencionado acima, Mestre Fabico passou a vida tocando em diversos bois bumbás. Mas foi sem dúvida no boi “Malhadinho” que Fabico viveu grandes momentos de consagração, pois, segundo ele, “ajudou a reativar o boi que havia parado por cinco anos” conquistando diversos títulos nos campeonatos da cidade. Atuou também por três anos no maior rival do “Malhadinho”, o boi “Tira Fama” de Mestre Setenta. Cansado de passar “a vida cantando boi para os outros”, resolveu fundar o seu próprio boi bumba, o “Flor de Todo Ano” em junho de 1985.

Dotado de escolaridade básica, seu Fabico aprendeu a compor suas músicas no próprio universo do folguedo junino, escrevendo toadas que falavam do ambiente vivido pelos bumbás. Suas letras e sua performance como “amo” lhe deram destaque no meio folclórico, fazendo com que suas incursões pela vida cultural da cidade lhe rendessem vários contatos com diversas personalidades públicas: artistas, políticos e intelectuais, que não raro interagiram com o Mestre em várias ocasiões, como shows, eventos oficiais, palestras, encontros temáticos, entrevistas, em parcerias de música, na gravação de CDs e na produção de vídeos. Ele socializou seu saber com outros “produtores culturais” do Brasil, participando de diversos encontros e convenções sobre folclore e cultura popular, representando o estado do Pará em eventos nacionais.

Em 2005, Fabico foi agraciado com um vídeo-documentário organizado pelo Instituto de Artes do Pará intitulado “História e Memória de um Amo de Boi Bumbá”. Nesse vídeo Mestre Fabico conta sua história, repetindo o roteiro criado para as constantes entrevistas concedidas aos interessados por sua arte: nele estão presentes detalhes de sua infância, comentários de artistas e intelectuais sobre seu trabalho, suas aventuras no boi bumbá, e suas experiências religiosas. O documentário explora a forte influência da cultura afro-brasileira no cotidiano de Mestre Fabico e dos brincantes do boi bumbá, enfatizando as convicções sincréticas e a paixão do velho mestre pelo folguedo junino. Sobre a produção deste documentário Fabico lembrou:

Eu tenho um DVD que o IAP fez, um documentário que nem eu sabia, quando eu vi, uma hora dessas o carro chegou aí na porta: “Seu Fabico! Ei mestre! Pro senhor ir lá no Bole-Bole!” Cheguei lá tinha gente à beça, tinha um coquetel, tinha um telão, eles passaram, aí é que eu fui saber que eles tinham feito um documentário, que eu fui entrevistado, e eu nem sabia¹⁹⁹.

O documentário filmado no quintal de sua casa, na Passagem Santa Fé, curral do boi, mostra cenas de Mestre Fabico comandando o “Flor de Todo Ano”, e apresenta o Mestre em um ritual de religiosidade afro-brasileira em um terreiro de umbanda do bairro. Sobre a filmagem do ritual ele comenta:

Eles fizeram uma parte da gravação lá no terreiro de dona Bereca, onde aparece eu sentado tomando um passe, ela se incorpora na Mariana. Foi a parte mais bonita que eu achei de toda a minha entrevista em DVD. Essa do trabalho foi pra mim a mais bonita. Quando eu chego para pegar o passe ela incorpora a Mariana. Ela canta (...) eu me levanto, ela me abraça, aí eu danço com ela.²⁰⁰

Este documentário revela o universo mental que circunda o boi bumbá, um ambiente carregado de referências culturais afro-brasileiras, no qual as misturas entre práticas de lazer e manifestações religiosas são mostradas como elementos integradores da lógica do folguedo na cidade. De fato Mestre Fabico é uma expressão desse sincretismo cultural, ele demonstra todo seu apego à religiosidade afro-descendente, ao reforçar que “recebeu o dom de tocar boi bumba” a partir de uma inspiração divina. Ele atribui grande parte de seu talento às inspirações passadas pelas entidades da umbanda, em especial a Cabocla Mariana, segundo ele, sua protetora.

Ao mesmo tempo em que se percebem as convicções deste amo de boi bumbá, com traços característicos de uma cultura que poderia ser chamada de “tradicional” por envolver de forma muito forte aspectos de uma cultura popular que resiste aos ditames do progresso tecnológico, da cultura de massa, do imediatismo, das transformações materiais presentes nas sociedades urbanas; percebem-se também seus afinamentos com as dinâmicas culturais mais abrangentes, de ligação com a cultura globalizada, cosmopolita e urbana. Os contatos com intelectuais, artistas e políticos, de certa forma moldaram seu pensamento, balizando, em determinados aspectos, sua compreensão em relação à prática cultural do boi bumbá. Fato que rendeu a sua autodenominação como “velhinho inteligente”, fazendo dele um cidadão do mundo, em consonância com as linguagens modernas reproduzidas na cidade, mas que ao mesmo tempo preservam as tradições populares, através de seu mais eficiente mecanismo de divulgação cultural, o boi bumbá.

¹⁹⁹ João Fabiano Balera, *op. cit.* 22 set. 2008.

²⁰⁰ *Idem.*

Outro exemplo pode ser verificado com seu Elias Ribeiro da Silva, o Mestre Setenta (fotos 21 e 22), “produtor cultural”²⁰¹ que, assim como Mestre Fabico, dedicou sua vida ao boi-bumbá e durante o tempo em que viveu, apoiou-se na defesa desta manifestação através do discurso de “cultura popular”. Ao observar sua fala, encontramos um riquíssimo acervo de depoimentos a respeito das tradições populares e das manifestações folclóricas em Belém.

Mestre Setenta era uma dessas personalidades excêntricas que causava polêmica quando externava suas opiniões. Teve sua história muitas vezes confundida com a própria história da Cultura Popular em Belém. Segundo relatos da imprensa local, Setenta vivia vangloriando-se de ser o maior representante da cultura popular na cidade. Se não era o maior, pelo menos na arte de “botar o boi no campo” era um dos mais respeitados, pois era dono e amo do famoso “Tira Fama”, boi que administrou entre os anos de 1958 e 1997, quando faleceu.

Piauiense, nascido na cidade da Parnaíba em 1915, migrou com a mãe para Belém, ainda aos seis anos de idade, após a perda prematura do pai. Pouco depois de sua chegada à capital paraense, aos oito anos de idade, seu Setenta perdeu a mãe e continuou sendo criado pelas tias. Seus primeiros contatos com o boi bumbá ocorreram na adolescência, provavelmente em 1930, quando ele aceitou ser “amo do Caprichoso, um boi danado da Rua 14 de abril”²⁰². Mas foi na década de 1950 que Setenta começou a ganhar expressividade na arte do boi bumbá, Quando chegou ao bairro do Guamá, em 1956, aproximou-se de Almerindo, do “Malhadinho”, que lhe convidou para ser amo do boi. Segundo Setenta, Almerindo pediu-lhe para que “suspendesse o boi, pois estavam sem brincantes e todo ano só vivia no chão”²⁰³. Nesse mesmo ano, conheceu Sarapó, antigo brincante de bumbá do Guamá que lhe ensinou a apresentar a comédia de “boi com valsa”. Mestre Setenta e Sarapó brincaram no “Malhadinho” até 1957, quando se envolveram em desavenças com seu dono. A dupla resolveu então montar o próprio boi, que foi doado pela irmã de Sarapó sob as promessas e juramentos “de não deixar o boi cair” No dia 1º de março de 1958, foi fundado o boi “Tira Fama”, que, segundo Setenta, “revolucionou o bairro”²⁰⁴.

²⁰¹ Utilizaremos aqui a nomenclatura “produtor cultural” baseando-nos na forma de tratamento que os próprios organizadores de eventos culturais se denominam. No entanto é importante alertarmos a respeito do debate existente em relação à terminologia “produtor cultural”, uma vez que a produção da cultura se realiza nas diversas atividades humanas. José D’Assunção Barros faz uma classificação metodológica para os âmbitos possíveis de estudo da História Cultural subdividida em práticas, representações, visões de mundo, expressões, sistemas e processos. Ver: BARROS, José D’Assunção. “História Cultural e História das Idéias – Diálogos Historiográficos”. In: GEBRAN, Philomena (org) *Historia Cultural: várias interpretações*. Goiânia E. V. 2006. p. 131-153

²⁰² *O Liberal*, 29 jun. 1985 p.18

²⁰³ *Idem*, P.18

²⁰⁴ *Diário do Pará*, 23 ago. 1988 p.1

Foto 21 e 22: Mestre Setenta posa para foto com “Tira Fama” em exibição no seu curral.



Fonte: *O Liberal*, 16 jun. 1996.



Fonte: *A Província do Pará*, 21 jun. 1992.

O “Tira Fama” conquistou uma sucessão de títulos, logo após sua fundação. Mestre Setenta não ficou isento das rivalidades com outros bois, assim como não se calou para o pouco incentivo dado pelas autoridades. Sua fala carregava um discurso categórico, em que ele se vangloriava de ser um dos poucos com habilidade na arte de produzir Cultura Popular de qualidade em Belém. Sem nenhuma modéstia acrescentava:

Eu sou como açougueiro, sabe esartejar o boi, tirar a chã, o filé. Eu também sei dividir o boi bumbá, eu estudei o boi bumbá, canto o boi dentro do folclore. E tudo o que canto é meu. Não repito canto a cada ano. Tem gente que vem de longe para aprender comigo²⁰⁵.

Setenta era, sem dúvida, divulgador da cultura popular em Belém e não se manteve apenas na tradição de rua. Suas andanças por teatros e terreiros fizeram com que seu conhecimento sobre bumbás fosse aprimorado pela literatura especializada, principalmente sobre o folclore. Durante a década de sessenta, aproximou-se da folclorista paraense Maria Brígido, que deu a ele os pressupostos básicos capazes de fazer com que seu discurso a respeito de cultura popular e folclore, fossem razoavelmente fundamentados²⁰⁶. Em 1986, Setenta teve sua história publicada em um livro sobre folclore editado pela Secretaria de Cultura e Educação (SEMEC). No livro, é possível conhecer um pouco da história do boi “Tira Fama” e, também, como eram as toadas executadas, quando o boi-bumbá apresentava-se ao público²⁰⁷.

Essa base de conhecimento, somada à sua experiência empírica, fez de Mestre Setenta, uma das personalidades mais célebres do boi bumbá no estado do Pará nas últimas décadas do século XX, fato que fazia o mesmo declarar: “Eu estudo, sou letrado. Cada ano que passa, meu boi fica mais bonito. O Tira Fama foi o primeiro a introduzir em suas roupas o vermelho e o amarelo, que são as cores que simbolizam o folclore²⁰⁸”.

Seus depoimentos, cheios de propriedade, rendiam-lhe respeito, pois apesar da escolaridade básica, de ser um “homem do povo”, morador do bairro mais populoso de Belém, Setenta soube se aproveitar do conhecimento formal que recebeu de artistas e intelectuais. Graças a esse conhecimento ele chegou a realizar palestras sobre Cultura Popular e fazer apresentações em outros estados e até mesmo fora do país, divulgando o folclore do boi bumbá em terras distantes. Estas experiências faziam fluir de sua boca depoimentos bem

²⁰⁵ *A Província do Pará*, 21 jun. 1981p.11

²⁰⁶ *Idem*, p.11

²⁰⁷ *A Província do Pará*, 1º caderno, 21 jun. 1992, p.11

²⁰⁸ *Diário do Pará*, 23 jun. 1988 p.1

convictos, como quando dizia: “Eu faço tudo aqui, não chamo ninguém para cantar o meu boi. Por isso sou um folclorista²⁰⁹”.

Mestre Setenta deu muitas vezes declarações polêmicas garantindo ser “o maior cantador de boi, muito intelectual fica louco com minha sabedoria, categoria e inteligência. O meu boi é social, familiar”. E ainda acrescentava “Não bebo, não fumo e exijo respeito²¹⁰”.

A situação de vida e as condições materiais nunca foram tão fáceis para se fazer o folclore. Setenta tinha muitas dificuldades para colocar o boi na rua. Funcionário público da Imprensa Oficial, gastava quase todo o salário na preparação de seu teatro popular, inclusive deixando, algumas vezes, a família em situação financeira difícil. Mas essas questões não representavam obstáculos, junto de sua família e de simpatizantes do boi, realizava promoções e festas para angariar fundos para botar o boi no mês de junho. O patrocínio e as colaborações dos espectadores também contribuíam para que as dívidas contraídas com a compra de peças para a confecção das fantasias fossem sanadas. Todas as dificuldades de ordem material eram subsumidas pelo amor e a dedicação ao folguedo. Respondendo a um repórter que lhe perguntara “por que este esforço de fazer o boi sair?”, Mestre Setenta foi taxativo: “É porque eu amo o folclore, e principalmente a quadra junina. Aqui em Belém, temos dois grandes folclores, a Festa de Nazaré e as festas de São João²¹¹”. Festas consideradas por Setenta como manifestações eminentemente folclóricas.

Em várias de suas declarações, está expressa a classificação entre as manifestações que considerava folclóricas e aqueles que segundo ele não eram folclore. Este tipo de compreensão foi provavelmente moldado pelo teor de interferência que a literatura especializada exerceu em sua vida, uma vez que ele apresentava a classificação entre o que era folclore, cultura popular, teatro ou “auto popular” estabelecendo critérios de diferenciação entre uma manifestação e outra.

Entender os discursos produzidos a partir das ressignificações teóricas que os mestres populares criavam, favorece se pensar a trajetória de vida de Mestre Setenta, inserida em um circuito de “circularidade cultural”, em que o seu discurso, apesar de ter sua base no senso comum, foi aprimorado pelos contatos que desenvolveu durante sua história nas manifestações folclóricas. Suas definições a respeito desses conceitos são de extrema valia para as análises metodológicas aqui mencionadas, principalmente quando declarava: “As pessoas me criticam pelo meu boi sair todo enfeitado. Mas quem tirou o folclore da quadra

²⁰⁹ *A Província do Pará*, 21 ago. 1981 p.11

²¹⁰ *A Província do Pará*, 03 jun. 1984, p.12

²¹¹ *Idem*, p.12

junina foi o carnaval. A primeira escola que desfilou com penas foi a Beija-Flor, sendo seguida pelas demais²¹². Tradicionalista, Mestre Setenta carregou a bandeira da Cultura Popular em Belém até o ano de sua morte em 1997, quando finalmente seu boi “ficou no chão”.

É importante lembrar que o discurso dos agentes produtores da dita “Cultura Popular”, presentes em cidades como Belém - “homens do povo” - que se apropriaram dos conceitos de “cultura”, “cultura popular” e folclore, também procuram formas particulares representar a si e aos seus produtos culturais em significados algumas vezes divergentes dos que lhes são atribuídos. Suas interpretações formam um repertório bastante significativo para as análises acerca do conceito de “Cultura Popular” dentro do imbróglio teórico e metodológico travado no campo das ciências sociais.

Outros botadores de boi bumbá exerceram igual importância no bairro, Almerindo, proprietário do boi bumbá “Malhadinho”; Mestre Bandeira, amo do mesmo boi; Sarapó, brincante que transitou em diversos bois de Belém; além de nomes da nova geração, que representam os bumbás mais recentes do bairro, constituídos em sua maioria na década de 1980. Todos eles fazem parte de um universo de produção lúdica que plasmou no bairro do Guamá o cotidiano de práticas populares tradicionais, que apesar de ter seu ponto máximo durante o mês de junho, exerce condição ímpar na vida de seus produtores, ajudando inclusive a oxigenar manifestações carnavalescas e festas religiosas, principalmente de origem afro-brasileira, verdadeiros elementos de afirmação da identidade local.

Almerindo, Bandeira e Sarapó, assim como os supracitados Fabico e Setenta, pertenceram a uma mesma geração de botadores de boi que, com bastante frequência, interagiram, participando dos mesmos eventos, trocando experiências e alfinetadas, num espírito que conjugava ao mesmo tempo harmonia e concorrência, fazendo do cotidiano desses artistas populares um jogo de ações dialéticas que se encontram para preservar a tradição e a brincadeira do boi no bairro. Apesar de não dispor de documentação suficiente para traçar a biografia dos mestres mais antigos, fiz uma sinopse das histórias de Almerindo e Bandeira a partir dos depoimentos colhidos nas falas dos entrevistados que conviveram com eles.

²¹² *Diário do Pará*, 23 ago. 1988

Segundo os relatos de Nazareno Silva, de Mestre Fabico e das informações presentes no histórico de fundação do atual boi bumbá “Malhadinho”, a primeira formação do grupo foi colocada em 1934 por Mestre Almerindo, que atendendo ao pedido dos filhos, montou um boi bumbá, pois as crianças costumavam brincar com uma caixa de papelão simulando o boi, fato que fez com que Almerindo lançasse um boi mirim todo branco para atender às necessidades de lazer das crianças que moravam na antiga Estrada do Tucunduba, hoje Barão do Igarapé Miri. Devido aos constantes pedidos da comunidade, a brincadeira tornou-se mais séria, motivando Almerindo a colocar um boi maior, sob promessas para São João. Consta nos depoimentos que Almerindo dedicou atenção especial ao boi Malhadinho que se tornou uma espécie de ícone no bairro do Guamá entre as décadas de trinta e sessenta. O excerto abaixo explora esta representação:

Um grande número de admiradores passaram a reverenciar o boi Malhadinho, a atração maior no bairro do Guamá, os pais, sentiam-se orgulhosos de ver seus filhos participarem do boi-bumbá mais famoso da comunidade. O boi Malhadinho começou sua trajetória participando de concursos organizados pela prefeitura, no Bosque Rodrigues Alves, ganhou varias edições, uma multidão saía atrás do Boi Malhadinho a pé, do bairro do Guamá até o Bosque, com o titulo do referido concurso, a festa era uma só, pela Almirante Barroso até chegar ao bairro²¹³.

A popularidade do Malhadinho ganhou amplitude graças aos diversos campeonatos conquistados no Bosque Rodrigues Alves, principalmente na década de Sessenta, quando suplantou grandes rivais como o Novo Querido, o Pai do Campo e o Tira Fama. Eleito várias vezes melhor boi da cidade, o Malhadinho participou em 1962 das gravações do filme “Um dia qualquer” de Libero Luxardo, contracenando com o boi bumbá Novo Querido do bairro do Telégrafo, fato que rendeu destaque para o boi em Belém e no Guamá.

Mestre Almerindo era um homem sisudo, dotado de humor pouco amigável e extremamente exigente em relação à disciplina em seu boi bumbá. Não gostava de brincantes bêbados e arruaceiros. Antes dos ensaios e dos próprios desfiles, Almerindo dava a concessão de dez minutos para que seus mais de 50 brincantes pudessem fumar e tomar suas doses de cachaça, após este tempo ficava extremamente proibido o consumo de bebidas e cigarros para os brincantes do boi, pois no momento da apresentação a conduta indisciplinada não era tolerada, sendo o brincante punido com a expulsão do grupo. Talvez este tipo de conduta de Almerindo tenha estimulado uma das maiores rivalidades que ocorreram entre bumbás do bairro do Guamá, uma vez que Mestre Setenta, um dos muitos amos que passaram pelo

²¹³ Histórico da ata de fundação do boi bumbá Novo Malhadinho, Belém, 01 mai. 1989.

Malhadinho, foi expulso do boi sob a acusação de bebedeira e indisciplina. Ao sair do boi, juntamente com Sarapó. Setenta fundou o Tira Fama na sua própria residência, que ficava localizada na Rua Barão do Igarapé Miri, bem em frente à sede do boi bumbá Malhadinho. Assim, durante vários anos os dois mestres se engalinharam em rivalidades que rendiam xingamentos, acusações de sabotagens e desavenças que em algumas circunstâncias chegaram a ser violentas, lembrando os antigos “encontros” do início do século XX. No final da década de sessenta, Mestre Almerindo foi se afastando lentamente do boi bumbá devido a questões de saúde, vendeu a sede e curral de seu boi para a CAPEMI²¹⁴, encerrando as atividades do boi Malhadinho pouco antes de sua morte, deixando o espaço livre para o boi Tira Fama de Mestre Setenta imperar soberano no bairro. Vinte e nove anos depois o Malhadinho estaria de volta.

Os indícios demonstram que o Malhadinho (fotos 23 e 24) foi um dos grandes nomes do bumbá paraense, durante os anos cinquenta e sessenta, apesar de sua história ter sido marcada por autos e baixos, conta Mestre Fabico. Passaram pelo Malhadinho, grandes nomes do bumbá paraense, Mestre Walter, Mestre Geraldo, os já citados Setenta e Fabico, Mestre Beto e Antonio Bandeira, o Mestre Bandeira, sem dúvida um dos mais importantes amos que atuou no boi. Com ele o Malhadinho conquistou os campeonatos municipais de 1959, 1960 e 1962. Mestre Bandeira, foi responsável juntamente com Almerindo e Fabico por grande parte das toadas cantadas pelo Malhadinho. Funcionário por muitos anos de uma fábrica de gelo, Antonio Bandeira dividia seu tempo entre os bastidores das festas, distribuindo gelo nas gafieiras da cidade, nas festas de carnaval, durante o círio de Nazaré e também na quadra junina. Mas era na arena do boi bumbá que se realizava como amo e compositor das toadas cantadas pelos brincantes nos concursos. Antes de chegar a amo do boi Malhadinho, Bandeira exerceu outros papéis no brinquedo, participando como vaqueiro e fazendeiro, assumindo a investidura de amo em 1957, sucedendo Fabico que saiu do Malhadinho para “puxar” o então estreante Tira Fama. No final da década de oitenta, já convalescido de “derrame”, Bandeira passou grande parte das informações que dispomos hoje sobre o boi Malhadinho através de depoimentos à Nazareno Silva e a Vetinho. Atendendo aos pedidos desses dois produtores culturais, Bandeira cedeu o nome do Malhadinho para que o boi voltasse a ser colocado novamente em 1989, desta vez como um boi mirim.

²¹⁴ Caixa de Pecúlio dos Militares. Hoje essa entidade recebe o nome de Lar Fabiano de Cristo. Ver nota 85.

Foto: 23: Mestre Bandeia e barriqueiros do Malhadinho posam para foto



Fonte: Acervo de José Messiano Ramos.

Foto 24: Malhadinho posa com a faixa de campeão de 1959.



Fonte: Acervo de José Messiano Ramos.

Apesar de ter ficado inativo por duas décadas, as lembranças do boi Malhadinho não foram apagadas da memória de muitos guamaenses que ainda guardam lembranças nostálgicas dos arrastões realizados no bairro. Vetinho, por exemplo, lembra do Malhadinho dando este depoimento:

Eu ficava abismado com as letras de boi que o velho Bandeira fazia, que o velho Almerindo fazia também, depois eles morreram, ficou o Tira-Fama do Setenta. A gente não era muito ligado ao “Tira-Fama”, porque o Setenta era meio brabo. Por incrível que pareça, o pessoal da cultura em Belém começou a elogiar, começou a levantar a cultura popular através do Setenta no Guamá. Mas o grande foi o Almerindo, ninguém foi melhor que o Almerindo no Guamá, que era do Malhadinho, ele era o mais querido. O povo do Guamá gostava do Malhadinho! Ele era campeão quase todo o ano. Eu falo e me arrepio de lembrar do Malhadinho²¹⁵.

De fato, a fala de Vetinho é compatível com a de outros produtores culturais do bairro que se lembram do boi Malhadinho e de seu dono Almerindo como os mais famosos do Guamá, externando em seus depoimentos certa antipatia a mestre Setenta e ao seu Tira Fama, uma antipatia que era reforçada quando Setenta dizia ser o maior botador de boi do bairro, num jogo de correlação de forças que era disputado na base do discurso, ou como diriam os próprios produtores culturais, “se ganhava no grito”. Os dois grupos conviveram disputando diretamente o posto de melhor boi do bairro de 1957 a 1968, quando o Malhadinho foi desativado, mas a rivalidade e as provocações permaneceram pelas décadas seguintes, até 1997 quando o Tira Fama “sai do campo”.

Dois fatores contribuíram para a rivalidade entre os botadores de boi guamaenses. O primeiro se dá pelo fato de o bairro ter sido dividido entre Malhadinho e Tira Fama, dois grupos que concorriam diretamente pelo posto de maior boi do bairro e também da cidade, arrastando fãs e defensores por toda parte. O boi Malhadinho se notabilizou por ter recebido grande número de brincantes de bumbá que vinham de várias partes da cidade para se apresentar no boi, enquanto o boi Tira Fama, se caracterizou por ser “um boi social e familiar²¹⁶” composto em sua maioria por parentes; o segundo motivo foi o fato de o boi Tira Fama ter sido reverenciado pela imprensa paraense como o maior boi bumbá de Belém.

A maior divulgação do boi Tira Fama pode ser compreendido de duas formas, primeiro porque realmente o boi de Setenta “tirou a fama” dos rivais ganhando de forma consecutiva os campeonatos municipais de 1963 a 1970, intercalando, outros títulos, entre campeão e vice durante a década de setenta e oitenta, fato que por si só já explicaria o glamour do Tira Fama

²¹⁵ Helivelton Martins. Belém, 18 set. 2008

²¹⁶ *A PROVINCIA DO PARÁ*, Belém, 03 de jun. 1984. 1º cad. p. 12

na cidade; porém, toda essa popularidade foi facilitada pelo fato de Mestre Setenta ter sido durante muito tempo funcionário da Imprensa Oficial do Estado, trabalhando diretamente na gráfica, posto que proporcionou contatos mais aproximados com setores da imprensa local. Estas questões práticas podem explicar o sem número de reportagens sobre o Tira Fama e sobre Mestre Setenta e o conseqüente ciúme dos adeptos e defensores da imagem nostálgica do boi Malhadinho.

Além dos supracitados Tira Fama, Malhadinho e Flor de Todo Ano, os bois bumbás Flor do Guamá, Flor da Juventude, Estrela D’Alva, Curumim Tabatinga, Veludinho e Rei do Campo de Odivelas garantem a manutenção desta expressão da cultura popular brasileira no bairro do Guamá, resistindo às pressões da cultura de massa, mobilizando a comunidade nos ensaios e apresentações públicas, angariando recursos através dos “livros de ouro” entregues a comerciantes locais e proporcionando certo movimento nos meses de maio e junho. Estes grupos representam os resquícios das tradições populares que sobrevivem, em sua grande maioria, com recursos próprios, garantindo diversão, entretenimento e em alguns casos certo envolvimento social. As características presentes nestes grupos se assemelham aos já citados acima, com exceção do boi bumbá Rei do Campo de Odivelas comandado por Nivaldo Figueiredo.

O boi bumbá Rei do campo de Odivelas na realidade representa outra modalidade de folguedo junino, caracterizado por ser um boi de máscaras, com uma estética totalmente diferente da apresentada pelos bois bumbás belenenses²¹⁷. O Boi de Máscaras ganhou uma expressividade ímpar nos últimos anos no cenário dos grupos folclóricos regionais, estabelecendo posição de destaque em parcerias que lhe renderam certo sucesso²¹⁸. Segundo Nivaldo, o boi de máscaras “é genuinamente paraense, porque, segundo a história o boi surgiu a partir de uma mistura entre o cordão de pássaros, o boi bumbá e o boi de orquestras²¹⁹”, sendo provenientes dessa origem mista, as denominações de boi de orquestra, boi de cabeção ou boi de máscaras. Para Nivaldo, o boi representa de forma muito apropriada a cultura de seu município, São Caetano de Odivelas, no nordeste do estado do Pará.

Nivaldo veio para Belém em 1970 com 11 anos de idade procedente do Município de São Caetano de Odivelas, fixando residência no bairro do Guamá. Passou sua adolescência presenciando as disputas entre os bois bumbas guamaenses, mas sempre com a “inquietação

²¹⁷ Ver nota 153.

²¹⁸ Filiado à Associação dos Botadores de Boi do estado do Pará, o Boi Rei do Campo participou entre os anos de 2004 a 2008 do arrastão na Estação das Docas e participou também em gravação da novela “Filhas da Mãe” da Rede Globo, além de outros eventos, como arrastões com o Arraial do Pavulagem.

²¹⁹ Entrevista concedida por Nivaldo Figueiredo em Belém, 05 mar. 2009.

de perceber que os bois que se apresentavam eram diferentes²²⁰, do boi que viu em sua infância em São Caetano. Por causa dessa inquietação, ele reuniu em 1989 um grupo de conterrâneos para discutirem a criação de um boi similar ao boi de São Caetano. Assim foi fundado o Boi de Máscaras Rei do Campo, no dia 1º de junho de 1990, “pioneiro do folclore odivelence” trazendo para Belém as expressões do Veludinho e do Boi Tinga, bois tradicionais de sua cidade natal.

Por apresentar características diferenciadas dos demais bois existentes no Guamá, o boi de Máscaras não se apresenta nos concursos oficiais, por não ter concorrentes para sua modalidade. No entanto, ele se apresenta em vários outros eventos mostrando as características que lhe dão originalidade.

O movimento do bumbá em Belém e, mais precisamente no Guamá, está intimamente relacionado com os discursos produzidos pelos “mestres” donos de bois e suas trajetórias de vida. Saber de suas histórias, das influências e leituras de mundo que cada um desenvolveu no universo cultural do folguedo, contribui para a elucidação sobre a dimensão desta prática cultural em Belém nas últimas sete décadas, pois muitos deles dedicaram a vida inteira ao “brinquedo”, ensinados, ainda na infância, por seus antecessores e mantidos na vida adulta através de tradições, crenças e pesquisas que ajudaram a manter vivo o folclore na cidade.

²²⁰ *Idem.*

CAPÍTULO III

Práticas Culturais e o Mundo da Política

3.1. Políticas culturais e boi bumbá.

Numa tarde de quarta-feira do dia primeiro de maio de 2002, um cortejo de bois bumbás saiu pelas ruas do Guamá em direção ao novo Espaço Esportivo e Cultural²²¹ que estava sendo inaugurado pela Prefeitura Municipal de Belém, para abrigar um memorial em homenagem ao amo de boi “Mestre Setenta”, um dos bois mais badalados pela imprensa belenense nas últimas três décadas do século XX. O evento, realizado na data de comemoração dos 44 anos de fundação do boi “Tira Fama”, contou com a participação de outros bois bumbás do bairro, grupos folclóricos, cordões de pássaros e bicharadas, quadrilhas juninas, grupos de carimbó, artistas locais e até escolas de samba. Todos reunidos durante o cortejo e “num show de boas vindas ao Grupo Folclórico Boi-Bumbá de Tradição Tira-Fama²²²” realizado no espaço.

A comemoração foi recheada de discursos políticos, a favor da cultura popular, que assinalavam ser aquele momento um divisor de águas na história dos grupos folclóricos de Belém, uma vez que a festa buscava explorar a representatividade simbólica das manifestações artísticas do boi bumbá e dos demais folguedos juninos com suas características tradicionais e peculiaridades e estilos próprios. Na ocasião, o prefeito de Belém Edmilson Rodrigues²²³ fez um discurso referendando a importância e o papel pedagógico dos grupos folclóricos para a cidade e assumiu sua responsabilidade em promover a revitalização da cultura popular através do “Projeto Boi Corteleiro do Novo Milênio: Curral do Boi-Bumbá

²²¹ Este espaço está localizado em uma das principais avenidas do bairro; ele recebeu o nome de “Espaço Esportivo e Cultural Mestre Setenta” e ficou sendo utilizado como sede do DAGUA, além das funções culturais mencionadas acima.

²²² “Tira Fama é homenageado nas ruas do Guamá” *O Liberal*. Belém, 01 mai. 2002, Cartaz, p.1.

²²³ Edmilson Rodrigues do PT (Partido dos Trabalhadores) foi prefeito de Belém de 1997 a 2000, sendo reeleito de 2001 a 2004.

2002. Rumo do Novo Milênio²²⁴”: um projeto que previa construir o “curral” do boi no memorial com recursos do Fundo Nacional de Cultura, através de emenda prevista no Orçamento Geral da União, para congregar os diversos setores de produção cultural ligados aos folguedos juninos, por meio de programas de ação educativa que contemplassem cursos, oficinas de confecção de figurino, de produção de textos, de autos populares, de instrumentos e gravação de CD. Sem dúvida, era uma proposta de mudanças radicais na composição das políticas de incentivo aos grupos juninos, um momento histórico para os “produtores culturais” que teriam, a partir daquele evento, um espaço para realização de seus trabalhos sócio-culturais e apoio institucional, imprescindível para manter as tradições juninas da cidade.

De fato o projeto chegou a ser implantado e funcionou com certa intensidade por algum tempo, alimentando a esperança dos produtores culturais que acreditaram em dias melhores para as tradições populares. O “Espaço Cultural Mestre Setenta” transformou-se no centro de referência dos brincantes de boi, pássaro e quadrilha que, com frequência, recebiam oficinas e palestras sobre diversos temas. Mas todas as expectativas de dias melhores para a cultura popular malograram com a mudança de administração municipal, proporcionando frustração para os produtores culturais guamaenses que viram seus desejos de elevar o folclore paraense, mais uma vez, tolhido por questões de ordem política e partidária.

O panorama das políticas culturais desenvolvidas pelas esferas estadual e municipal dos últimos trinta anos em Belém assemelha-se, em muitas circunstâncias, com ações de cunho assistencialista e clientelista, principalmente no que se refere à aplicação de verbas e a orientação de programas e projetos culturais desenvolvidos para cada segmento de produção artístico e cultural da cidade. As estratégias utilizadas pelas Secretarias de Cultura consistiram em aplicar porcentagens diferenciadas para cada tipo de evento cultural, demonstrando preferências e prioridades elencadas por cada gestão administrativa. Embora não seja o foco principal de análise neste estudo, compreender a orientação das políticas culturais e o orçamento destinado a cada modalidade de expressão cultural torna-se imprescindível para entender o nível de receptividade das políticas culturais nos segmentos ligados ao boi bumbá.

Quando se analisa a homilia dos produtores culturais, seja daqueles que fazem o carnaval, seja daqueles que organizam os folguedos juninos, percebe-se que há um consenso explícito de insatisfação dos mesmos com o poder público, que, segundo a maioria, teria que ser o principal responsável por dinamizar as políticas culturais, contribuindo para valorizar

²²⁴ Este Projeto foi administrado em parceria pelas entidades municipais do DAGUA, SEMEC, CEAL, ARGUA, FUNBEL e Associação Artístico-Cultural Amigos do Boi-Bumbá Alvorada.

traços da identidade local, por meio das diversas tradições folclóricas existentes na cidade. Uma forma de apreciação que reconhece e cobra a posição de responsabilidade do Estado em relação à “Cultura”, mas que, em alguns momentos, deixa transparecer opiniões que beiram ao assistencialismo político, colaborando para criar pontos de vista algumas vezes parciais e tendenciosos.

É o que se vê nos depoimentos emitidos a respeito das políticas culturais realizadas pelas administrações municipais de Belém, opiniões que reforçam ou refutam a tese de que as políticas públicas relacionadas ao campo cultural ainda são insuficientes. Mestre Fabico, por exemplo, referenda que, “no tempo do Edmilson, eu o Alarindo, o Verequete recebíamos um salariozinho, era pouco, mas para quem nunca recebeu nada! Os outros prefeitos nunca deram nada²²⁵”. Seu lamento é compartilhado por outros donos de boi que comungam da mesma opinião em relação à distinta atenção dada à Cultura Popular pelas diferentes administrações municipais.

Em cada época, as administrações públicas da cidade estabeleceram relações de tratamento bem específicos em relação às políticas culturais, comportando-se, algumas vezes, de forma negligente e outras, demonstrando certa preocupação com a causa. No entanto, é importante perceber que as políticas culturais, municipal e estadual, obedecem a determinados critérios de aplicação de percentagens de recursos para a área da cultura. Constatar que é dever do Estado dar condição de acesso aos “produtos culturais” disponíveis à sociedade não denota nenhuma novidade. O novo seria repensar a maneira como a subvenção estatal é aplicada nas diversas modalidades culturais existentes na sociedade. Isto se verifica quando nos reportamos aos diversos projetos culturais realizados por diferentes governos em diferentes épocas. O que se coloca em questão aqui é a forma como cada administração faz o uso dos recursos disponíveis para o campo cultural e como as políticas culturais serão recebidas pelos “produtores culturais”.

É importante ressaltar a receptividade que tais políticas tiveram nos circuitos de produção do boi bumbá, pois a fala, o sentimento e a maneira de interpretar dos produtores culturais elucidam bem o peso e a importância das expressões tradicionais para a cidade ao longo do tempo e a forma com que veem o tratamento dado à Cultura Popular pelos governos municipal e estadual. Mestre Fabico, por exemplo, produz um discurso crítico e legítimo a respeito da insuficiência de subvenção estatal que possibilite a realização do espetáculo da Cultura Popular e reclama do excesso de taxação de impostos sobre ela:

²²⁵ João Fabiano Balera, 02 out. 2008.

A Cultura Popular está indo na marra, não tem o apoio de ninguém. Ainda não falei para esse prefeito, mas o dia que eu encontrar, vou perguntar se ele conhece Cultura Popular. Fui recebido várias vezes pelo Edmilson, fui recebido também pelo Coutinho Jorge, mas por esse prefeito atual, o Duciomar, nunca. Ele nunca tem tempo. E para você ver, a gente gasta dois, três mil reais pra se apresentar, uma vez para a prefeitura. Eles dão mil reais, ai desconta CPMF, INSS, ISS, sobram R\$672,00, quer dizer, que é o que a gente tem hoje pra fazer para uma apresentação. Então, o cara só brinca, muitas vezes porque não tem outra diversão.²²⁶

Fabico faz alusão ao prefeito Duciomar Costa²²⁷, sucessor de Edmilson Rodrigues que, segundo ele, proporcionou um retrocesso à política cultural municipal, acabando com os projetos supracitados, passando a estabelecer outro tipo de relação com os grupos juninos, em sua opinião, menos comprometida com os segmentos ligados à Cultura Popular.

Ao analisar as dezenas de matérias jornalísticas de diferentes décadas, percebe-se que determinados temas abordados mostram as relações conflituosas entre produtores culturais e organismos oficiais de cultura, uma rede de tensionamentos que foi marcada por relações tendenciosas e parciais acerca da convivência entre “produtores culturais” e o Estado. Essas redes de tensionamentos são resultado das ações oficiais que corroboraram para a produção dos discursos produzidos pelos organizadores dos eventos culturais. Mestre Setenta, por exemplo, vinte e oito anos antes de Mestre Fabico, já produzia uma fala semelhante, deixando entender que as reclamações feitas pelos produtores culturais fazem parte de um discurso recorrente que vem acontecendo a muitos anos neste circuito cultural:

A Prefeitura engana a gente com uma bagatela. Este ano, dos gastos que prestei conta, foram 28 mil cruzeiros, isto sem contar as quinquilharias que a gente vai comprando, linha, armarinhos, fitas. Todo este gasto eu faço com a ajuda do povo, e com salário de meu próprio bolso. Este ano, para todo este gasto, a Prefeitura deu 18 mil cruzeiros. Pelo menos agora a Prefeitura até que dá uma certa ajuda, mas teve prefeito que nem olhava para o folclore - e mesmo assim o Tira Fama nunca deixou de sair.²²⁸

Os clamores de Setenta e de Fabico têm um ponto em comum, giram em torno da falta de apoio financeiro dos poderes públicos, reclamam juntamente com os outros donos de boi, da parca subvenção dada pelos órgãos oficiais, que segundo a maioria, não cobre a metade do que é gasto pelos brincantes com roupas e enfeites. É perceptível o posicionamento político desses produtores culturais em relação a diferentes administrações municipais, quando tomam posição defendendo prefeitos “que fizeram alguma coisa pela cultura” ou criticando aqueles que não deram a atenção devida às manifestações tradicionais. O depoimento dos mestres do

²²⁶ João Fabiano Balera, *op. Cit.* 22 set. 2008.

²²⁷ Duciomar Costa do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) foi prefeito de Belém em um primeiro mandato de 2005 a 2008 sendo reeleito e governando até o presente momento.

²²⁸ A *PROVÍNCIA DO PARÁ*, Belém, 21 jun. de 1981, 1º cad. p. 11

bumbá deixa transparecer que em cada administração municipal foi criado um tipo de política que hora agradava, hora desagradava aos movimentos folclóricos, numa avaliação que passa pelo critério financeiro como ponto principal. Talvez alguns desses mestres deversem ter atentado para outras esferas das políticas culturais, tais como criação de eventos, cursos e apoio em projetos de incentivo a cultura. No entanto, pelo que se percebe nas falas, a consciência política deles ficou atrelada às questões de cunho puramente financeiro.

Numa tentativa clara de mostrar a insatisfação pela falta de apoio oficial, os produtores culturais algumas vezes costumam advogar em causa própria, quando assumem a responsabilidade por seus eventos, sem a ajuda financeira das Secretarias de Cultura, reforçando o discurso de auto-sustentação de seus grupos. Evaldo Soares, administrador e estilista do boi bumbá Malhadinho, referenda que o orçamento de seu “brinquedo” gira em torno de dez mil reais conseguidos graças ao apoio da comunidade nas cotizações em trabalhos de arrecadação de dinheiro²²⁹. Nivaldo Figueiredo, coordenador do boi de Máscaras de Odiveiras corrobora o depoimento de Evaldo, dizendo que a sobrevivência de seu grupo também se dá sem apoio institucional, devendo sua manutenção à renda captada com a venda de bijuterias confeccionadas pelos integrantes do boi²³⁰. Pelo discurso de grande parte dos produtores de folguedos juninos, as brincadeiras se mantêm por iniciativa própria dos grupos, contando apenas com a paixão da comunidade que brinca. Em depoimento emocionado, Evaldo Soares ratifica que a força da comunidade é a principal responsável por manter viva a Cultura Popular e acrescenta dizendo:

Eu acho que ela não morre, sabe por quê? Porque existe a força da comunidade. A comunidade é que faz a festa. Nós não esperamos apoio de ninguém. Eu não tenho medo de falar, seja qualquer órgão, SECULT, FUNBEL, não ajudam em nada! Pelo contrario, eles aparecem em cima do trabalho das pessoas que fazem “isso” para colocar o boi bumbá, a quadrilha, o pássaro junino. Dinheiro tem, mas vê se eles soltam... Eu trabalho em carnaval há muito tempo, percebi a fraqueza dos secretários de cultura que existe [sic] aqui no estado, tanto estadual como municipal, e eu não tenho medo de falar desses caras, por que eu acho eles fracos. Eles são manipulados. Se eu sou um secretário de cultura e faço um projeto para o boi receber “isso, isso e isso”, eu chego e não tenho força de fazer, eu sou fraco, ou então eu estou sendo manipulado. Eu estou falando assim num tom de revolta, porque eu conheço, eu já trabalho em carnaval há muitos anos e conheço a história. Quer dizer, se não é a força da gente, a força de todo mundo da comunidade que faz o papel de angariar fundos fazendo bingos, rifas. Se não fosse assim, agente não colocaria o Malhadinho para brincar²³¹.

²²⁹ Entrevista realizada com Evaldo Soares. Belém, 23 jun. 2009.

²³⁰ Nivaldo Figueiredo em Belém, 05 mar. 2009.

²³¹ Evaldo Soares. Belém, 23 jun. 2009.

Embora produza o discurso de um suposto desinteresse pela subvenção pública, quando diz que não espera que o Estado subsidie a manifestação folclórica que administra, fica explícito na fala de Evaldo, que há sim uma expectativa de que o poder público cumpra o papel de criar políticas culturais que venham acompanhadas de incentivo financeiro para a realização da Cultura Popular. Seu depoimento mostra a existência de uma relação de expectativa dos produtores culturais em relação aos incentivos do Estado, que legalmente deveria ser o principal responsável pela preservação das tradições populares.

Helivelton Martins, o Vetinho, vê a questão de forma semelhante. Ele acredita que não existe apoio para as manifestações culturais, embora entenda a cultura como um produto de barganha política, propício para conquistar determinadas vantagens por parte de políticos oportunistas que veem nas tradições populares apenas um instrumento de captação de votos. Ao se reportar às políticas culturais, Vetinho afirma:

Não tem política pública para isso. Eu sei que entra prefeito, sai prefeito, entra governador, sai governador... Junta o pessoal da cultura, faz todo um planejamento: bora fazer! bora reunir! bora dar! Mas quando chega na hora, os partidos, para fazer as parcerias, a primeira coisa que negociam é a “cultura”. Então, nós apostamos naquele candidato, digamos assim. Aconteceu recentemente isso, todo mundo da cultura popular se fechou, nós vamos fazer, colocar o nosso candidato lá em cima. A gente precisa de apoio na Câmara, na Assembleia, sei lá onde, negocia a cultura, quem entra para lá com as nossas reivindicações fica no zero [sic]. Isso vem acontecendo há muitos anos, não é de agora²³².

Vetinho acusa que há um comportamento comum dos produtores culturais em negociar com políticos de diferentes linhas ideológicas, a fim de obter apoio nas questões relacionadas à cultura. Percebe-se em seu depoimento que as manifestações artísticas e folclóricas são negociadas politicamente. Num processo de resistência e tentativa de manutenção das tradições folclóricas, preocupam-se apenas com questões de ordem estrutural, reforçando o que já foi detectado anteriormente, o estabelecimento de relações assistencialistas com candidatos que defendam suas reivindicações nos poderes legislativo e executivo. A avaliação de Vetinho para as políticas públicas é a de que “a Cultura” é colocada para um segundo plano nas metas de governo, assinalando que há um hiato entre o cotidiano das manifestações populares e as políticas culturais. No entanto, este ponto de vista deve ser analisado com certo cuidado, uma vez que as relações políticas de determinados produtores culturais, estavam associadas às vinculações partidárias e a questões históricas de “dependência política”.

Pelo que é colocado nos depoimentos citados acima, fica evidente que os produtores culturais não utilizam um critério ideológico claro, que estabeleça sua linha de ação política

²³² Helivelton Martins. Belém, 18 set. 2008.

para a Cultura, ficando, em sua maioria, à mercê das decisões superestruturais colocadas pelos órgãos de governo, que, por sua vez, não põem o debate cultural na pauta das prioridades políticas.

Em reportagem de 1983, Sidney Piñon - professor e compositor que participava como jurado nos festivais e concursos de bois e pássaros - responsabilizava os concursos oficiais por atrelarem os grupos folclóricos às políticas desenvolvidas pelas Secretarias de Cultura, referendando que o “órgão oficial promove uma forma de manipular a cultura²³³”, através de medidas que limitam as ações dos grupos juninos a eventos circunscritos às programações oficiais. Talvez este tipo de “pressão” dos organismos oficiais tenha proporcionado certa dependência das manifestações culturais às políticas pensadas pelos órgãos oficiais. Porém, é importante salientar que nem todos os grupos participavam dos concursos oficiais, demonstrando que o atrelamento às verbas pode ser relativizado. Às vezes, a relação de “dependência” se fazia pela consciência de alguns “produtores culturais” sobre o direito e garantia de subvenção destinada à área da cultura, independente de qualquer tipo de competição.

Apresentam-se aqui, três questões fundamentais na tensa relação entre os organizadores do boi bumbá e o Estado. Em primeiro lugar é importante reforçar a relação conflituosa entre “produtores culturais” e os organismos oficiais, verificada nas críticas e acusações sobre a insuficiência de políticas culturais eficazes que garantam a manutenção das manifestações folclóricas; em segundo lugar, as relações de dependência de determinados grupos às políticas empregadas pelos organismos de cultura, no que diz respeito às subvenções oficiais; e por último, a relação de autonomia de alguns organizadores que “colocam o boi na rua” mesmo sem qualquer tipo de apoio oficial para as apresentações, exemplo disso está no boi de Máscaras de Odivelas que não recebe nenhum tipo de subvenção oficial.

A partir da década de cinquenta, os poderes públicos passaram a intervir de forma mais efetiva nas manifestações culturais, momento de início dos festivais e concursos de pássaros e bois bumbás em Belém. Mestre Setenta já assinalava que:

Nesta época, os políticos começaram a se meter nos bois, e tinha o Estrela Branca – os políticos começaram a dar roupas para os brincantes do Estrela Branca, e meus brincantes todos foram pra lá. Mas eu não, eu sempre fiz as roupas para os brincantes do meu boi, e quando eu não puder botar o Tira Fama de maneira como ele merece, com todo o luxo, eu tiro o boi do campo²³⁴.

²³³ “A falta de espaços para manter vivas as tradições”. *O LIBERAL*, Belém, 03 jun. 1983, p.32.

²³⁴ *A PROVÍNCIA DOPARÁ*, Belém, 21 jun. 1981, p.11

As reclamações dos produtores culturais se faziam ouvir nos quatro cantos da cidade, sensibilizando os segmentos sociais mais atentos à importância das tradições folclóricas, ecoando os clamores pelas vozes inclusive da imprensa, que em algumas ocasiões se posicionou como porta voz das práticas populares mais antigas. É o que nos mostra a matéria introdutória sobre Mestre Setenta em um jornal da cidade:

Aos trancos e barrancos, vivendo teimosamente do amor de seus organizadores e das mínuas ajudas oficiais, os grupos que fazem as manifestações culturais populares no Pará, sentem a cada ano o abismo que os separa da cultura colonizadora, estragados pela comunicação de massa, que esquece esta forma de participação cultural. É o caso do boi-bumbá, espécie de cordão junino, que fez história no Estado e hoje se vê restrito aos pouquíssimos grupos que teimam em manter a tradição folclórica regional²³⁵.

O discurso da imprensa paraense foi, em grande medida, espelhado na forma com que os próprios produtores culturais viam suas relações com o poder público, admitindo o pouco incentivo oficial e as difíceis condições de se preservar as tradições populares envoltas na falta de estímulo das novas gerações e na desigual concorrência da cultura de massa, que na opinião de muitos, era uma das principais responsáveis pelo arrefecimento dos folguedos juninos. É o que nos mostra matéria abaixo:

Seu Setenta faz questão de exibir com orgulho sua medalha do Mérito “Francisco Caldeira Castelo Branco”, oferecido pela Prefeitura Municipal de Belém-PMB durante as comemorações dos 370 anos de Belém, como homenagem por tudo que já fez pela preservação da cultura paraense.

E não é para menos, pois lutar ombro a ombro com a cultura importada não é tarefa fácil. Os bois, cordões de pássaros, quadrilhas, entre outros, que tanto sucesso faziam, hoje existem em pequena quantidade, os terreiros juninos estão cada vez mais raros e os poucos encontrados tocam exclusivamente música mecânica, de preferência internacional. A nova geração não foi incentivada a gostar dos grupos juninos, e talvez por isso mesmo não lhe dê o devido valor²³⁶.

Visto a partir do olhar dos botadores de boi e da própria imprensa, as tradições folclóricas do bumbá, do pássaro e de outras expressões artísticas estariam agonizantes, resistindo graças à insistência de alguns poucos apaixonados que ainda mantêm estas práticas na cidade. Esta visão soma a falta de compromisso dos órgãos oficiais aos processos de transformações culturais da sociedade que, ao longo dos anos, foram modificando a forma de representação dos folguedos, descaracterizando a estética e as referências tradicionais dos brinquedos.

²³⁵ “Tira-Fama resiste para manter vivo o folclore”. A *PROVÍNCIA DO PARÁ*, Belém, 21 jun. 1981 1º cad. p. 11

²³⁶ “Uma tradição agoniza por falta de estímulo”. A *PROVÍNCIA DO PARÁ*, 14 jun. 1986: 1º cad. p.9

Mas até que ponto estes fatores seriam os principais responsáveis pela suposta decadência das tradições juninas? O discurso da imprensa não considera a questão da natural transformação cultural das tradições folclóricas que, em contato com outras referências culturais, foram se modificando ao longo do tempo. O boi bumbá, o pássaro e outros folguedos juninos, apesar de terem perdido parte da expressividade que apresentavam nas periferias de Belém, se redimensionaram ao longo dos anos, evidenciando o embate entre culturas tradicionais e culturas modernas. As “guerras culturais²³⁷” travadas no campo das tradições populares demonstram que a noção de “culturas próprias” pode ser promovida pelos organismos do Estado, por meio de campanhas unificadoras de determinadas tradições que, ao serem apropriadas pelas políticas culturais, contemplam o universo da tradicionalidade local em formas estilizadas e cosmopolitas.

Quando se analisa a interferência do Estado nas políticas culturais, percebe-se, nas suas diretrizes, a preocupação com a preservação das características culturais como elemento de manutenção da memória, das particularidades regionais, do patrimônio material e imaterial e das manifestações folclóricas, como forma de incentivo aos preceitos de construção da identidade da nação através do campo cultural. É o que nos mostra a seção que trata de cultura na Constituição da República Federativa do Brasil, nos seus artigos 215 e 216:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira²³⁸.

Nesse sentido, é possível pensar as práticas culturais atreladas aos pressupostos de construção da identidade nacional, que pelo menos em tese, favorece a ação do Estado no que tange às políticas de incentivo as tradições folclóricas como elementos chaves de afirmação das medidas intervencionistas nos meios culturais. Renato Ortiz reforça a questão da identidade nacional, referendando que ela precisa de elementos de elaboração simbólica para o processo de formação de um comportamento padrão na sociedade, mas que, ao mesmo tempo, passa por uma plêiade de construções identitárias favorecidas pela diversidade

²³⁷ EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 79-126.

²³⁸ Constituição da República Federativa do Brasil. Título VIII: Da Ordem Social. Capítulo III: Da Educação, da Cultura e do Desporto. Seção II. Da Cultura. Não estão incluídos aí os incisos e parágrafos dos respectivos artigos.

cultural. Ortiz afirma que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos²³⁹”.

É importante ressaltar que os grupos culturais apresentam historicamente uma organização autônoma, baseada nas tradições e no cotidiano de populares que engendraram suas práticas com propósitos de entretenimento e diversão, sem a preocupação explícita de fazer dessas manifestações algo que pudesse ser usado como meio de divulgação cultural, de tradições ou identidade nacional. Somente a partir da segunda metade do século XX, quando se intensificam os debates acerca do folclore e das tradições populares é que passa a haver certa pressão, no sentido de fazer com que o Estado assuma o papel de arregimentador das tradições folclóricas. Uma coação que será sentida nos grupos que, a partir desse momento, passam a estabelecer uma relação de dependência com as políticas pensadas pelo Estado.

Apesar de o cotidiano dos grupos folclóricos ser feito à revelia das políticas públicas pensadas para o campo da Cultura Popular, há neles uma relação de dependência para com o Estado, marcada por redes de tensionamentos constantes, perceptíveis nos discursos dos produtores culturais e nas próprias ações que se fazem de forma atrelada aos programas de produção oficial representados pelos festivais e concursos de folguedos e pelas programações oficiais de festas juninas.

Ainda que as tradições folclóricas apresentem uma frágil noção de organização política, há nelas uma fração que é dada a movimentar os trabalhos de preservação da Cultura Popular por meio de ações sociais que versam sobre a conscientização e a manutenção do folclore regional. É o que discutiremos no tópico a seguir.

3.2. Cultura Popular e Cidadania

Tem menino no boi
 Tem mão de criança no tambor
 Esse boi é malhado de beleza
 Foi Bandeira o criador
 Ê, Guamá, ê, ê Guamá
 Dê licença, meu senhor
 Pra na sua casa entrar
 Eu vou falar de beleza, vou cantar Guamá
 Tambor que treme terra de barrica e maracá
 E quando chega mês de junho é tambor bumbá
 Tambor que treme a terra invadindo a madrugada
 O tambor não pára, o meu boi não pára, meu boi
 Meu boi vai balançar
 E no terreiro do Malhado eu quero ficar do teu lado, amor
 Escondendo o dia

²³⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 8.

Eu não quero que a noite se acabe
 Eu não quero ver romper o dia
 É na barrica, é na barrica
 Você vai sentir um dia
 O treme-treme vem da terra
 Vem da noite, vem do Tripa
 E o meu boi vai bumbá²⁴⁰

A música “Tem menino no boi” revela uma das facetas encontradas no movimentado cultural do bairro do Guamá, a de crianças inseridas em projetos sociais que atuam em atividades de preservação das tradições populares. Estes projetos vêm funcionando, nas últimas décadas, como mecanismo de reação aos indicadores estatísticos de violência, carência de políticas educacionais e de ação social, através de programas de inserção de crianças e jovens da comunidade, contribuindo para engrossar as fileiras dos agentes divulgadores da Cultura Popular no bairro.

Um dos embriões deste estilo de programa de inserção social, por via da arte, está associado ao boi bumbá “Malhadinho²⁴¹” (foto 25), que em 1989 foi “revitalizado” no dizer de Nazareno Silva, por meio de uma série de “Oficinas Infantis de Cultura Popular” realizadas no espaço do Bole-Bole. Seus organizadores mantiveram a proposta original de “levantar o boi²⁴²” como “um boi mirim”, um boi protagonizado apenas por crianças, tal qual a sua primeira versão de 1934. Com essas crianças o boi foi para as ruas do Guamá, levando diversão e entretenimento aos brincantes e espectadores do folguedo junino, que por sua vez, não limitou suas apresentações à quadra junina, estendendo sua agenda a todos os períodos do ano.

A história do Malhadinho associa-se à junção entre a preservação da Cultura Popular do bairro e um programa de ação social para tirar crianças em situação de risco das ruas. Fizeram parte deste trabalho inicial Nazareno Silva, Vetinho, Lourdes Soares, Socorro Soares, dentre outros membros da comunidade, que buscaram recuperar a memória de um dos símbolos mais emblemáticos do bairro em décadas passadas - o boi bumbá. Uma proposta que, inicialmente, começou com visitas aos antigos brincantes de boi do bairro, que se valendo das lembranças do passado, contribuíram com suas memórias, dando dicas sobre as características do folguedo em tempos passados. Ao “pedirem licença” ao antigo amo do boi Antonio Bandeira, para “colocar o Malhadinho na rua” seus organizadores associaram a preocupação com a

²⁴⁰ Extraído do CD Glorioso Soul Benedito. *Ruy Baldez e Toni Soares*. Belém: Outros Brasis - 1995.

²⁴¹ Inicialmente o boi recebeu o nome de “Novo Malhadinho” em homenagem ao antigo boi Malhadinho de Mestre Almerindo, citado no capítulo II.

²⁴² Este termo é usualmente utilizado pelos donos de boi e significa que o boi vai sair durante a quadra e não vai ficar desativado.

preservação das tradições culturais do bairro, aos apelos de falta de opções de lazer e entretenimento de crianças e jovens que brincavam nas ruas.

Foto 25: crianças do Boi Malhadinho.



Foto: José Junior, 2009.

Inicialmente, o projeto de criação do Malhadinho começou com oficinas de instrumentos percussivos, envolvendo dezenas de crianças que moravam nas proximidades, principalmente, meninos e meninas da Rua Pedreirinha, onde o boi montou sua nova sede. Com o desenvolvimento das oficinas, o grupo foi ganhando destaque no bairro e na cidade. Sob a coordenação de Nazareno Silva, o boi Malhadinho, começou a participar dos primeiros “Arrastões de boi bumbá” realizados na Praça da República, no final da década de oitenta.

A visibilidade do trabalho social de seus coordenadores começou a ficar mais abrangente através das parcerias com outros grupos culturais. Em 1993 as crianças do Malhadinho participaram da gravação do primeiro CD do grupo “Arraial do Pavulagem”, inserindo-se, posteriormente, numa sucessão de projetos e eventos de divulgação cultural do boi bumbá.

Foram estabelecidas parcerias que deram fôlego aos organizadores do projeto. O boi Malhadinho ganhou visibilidade nacional ao associar-se a outros programas sociais²⁴³.

O papel social dos projetos coordenados pelos líderes culturais guamaenses foi, em certo sentido, como uma válvula de escape para as dramáticas condições de desajuste social presentes no bairro. O próprio entendimento dos coordenadores denota a relevância social de sua aplicabilidade em uma área periférica como o Guamá. É o que nos mostra o depoimento de Nazareno Silva.

Em 1989, a gente já fazia um trabalho aqui no Guamá, dentro da Pedreirinha. Formamos a “Feira Infantil de Cultura Popular”, para trabalhar a Cultura Popular e mais a parte social com a criançada do bairro. Dessa oficina temos hoje o Délio, que é um grande cavaquinhista, inclusive meu parceiro de música. Enfim, uma turma que a gente conseguiu colocar no caminho. E aí veio o Boi Malhadinho, colocamos na rua. Depois fizemos o Bole-Bole do Futuro.

O trabalho social desenvolvido com as crianças do Guamá reflete a inquietação de alguns líderes culturais com a fragilidade das políticas públicas aplicadas ao bairro. A ação desses homens e mulheres estimulou o engajamento de uma parcela significativa da comunidade com as questões de cunho político e social. A percepção de que há meios eficazes de burlar os problemas estruturais e a aparente ausência do Estado, no que diz respeito às questões sócio-educativas relacionadas à Cultura Popular, empresta fôlego às pessoas que dedicam suas vidas à formação e instrução das habilidades artísticas dos jovens do bairro, para continuar trabalhando em prol destes projetos sociais. Quando Vetinho diz, por exemplo, que o Guamá “é seu berço não reluzente” afirma sua importância como mediador dos processos de aquisição de consciência cidadã afirmando que, “mesmo que mudasse para outro bairro, não deixaria de me dedicar à Cultura Popular no Guamá²⁴⁴”. Uma forma de percepção que denota sua relevância no “processo formador da comunidade”.

Nazareno Silva, por sua vez, atribui o sucesso das ações sociais ao empenho coletivo presente na comunidade. Em especial, dedica certa importância aos moradores que gravitam em torno do Bole-Bole, epicentro dos projetos sociais citados. Sobre o trabalho conjunto da comunidade ele afirma que:

Esse trabalho musical foi crescendo em minha vida, fazendo muita coisa, muita música, participando e já preocupado também com a questão da sociabilidade, com a questão guamaense, da molecada do Guamá. A gente começou a fazer os projetos,

²⁴³ Dentre eles a participação do Show nacional “Palavra” do cantor e compositor, Celso Viafora, com participação de Nilson Chaves; gravou também junto com as crianças do projeto “Barracão dos sonhos” em São Paulo com a música intitulada, “Sangue Bom”; participou do festival de música de Belém, em 1994, com a já citada toada de Ruy Baldez e Toni Soares, “Tem menino no boi”.

²⁴⁴ *O LIBERAL*, Belém, 04 jul 1999 p.01.

recebíamos uma verba do CBIA na época, começamos a fazer oficinas que deram certo, a gente trazia os amigos que trabalhavam com a questão social, fazíamos oficinas de marcenaria, confecção. Construimos os primeiros bancos e mesas do Bole-Bole. Então, a gente fez muita coisa dentro do Bole-Bole, que pra mim, é um foco social, cultural dentro do bairro do Guamá. E a gente vem nesta questão de focalização da cultura e também do social, criando os projetos.

O Bole-Bole (foto 26) pode ser considerado um ponto de referência quando se fala dos movimentos culturais no Guamá. Seus integrantes e organizadores preocupam-se em promover eventos de cunho cultural que atraiam a comunidade e estimulem, principalmente, seus simpatizantes a participarem de ações sociais realizadas pela entidade carnavalesca. O Bole-Bole funciona como centro de convergência de crianças, jovens e adultos envolvidos não apenas com o carnaval, mas com diversas atividades culturais que mantém o espaço ocupado durante o ano todo.

Foto 26: sede do Bole-Bole, na Rua Pedreirinha.



Foto: José Junior, 2009.

O Bole-Bole foi fundado em 1986 na condição de bloco empolgação, uma agremiação carnavalesca que inicialmente teve um papel exclusivamente lúdico. Durante seus primeiros anos o bloco teve como sede a casa de seus diretores. No início da década de noventa sua sede foi transferida para a Rua Pedreirinha, onde passou a ser o espaço privilegiado da organização de eventos culturais e sociais. Em 1995 foi elevado à categoria de escola de samba ao mesmo

tempo em que aumentou o compromisso de seus brincantes com questões sociais relacionadas à comunidade.

Em sua sede realizam-se oficinas de música, reuniões de moradores e atividades sociais e beneficentes de toda ordem, além de ser o ponto de referência para projetos sociais que têm como objetivo retirar crianças em situação de risco das ruas. No Bole-Bole destacaram-se projetos como os “filhos do Xequerê”, que desenvolvia nos garotos e garotas do bairro a habilidade com instrumentos de corda e percussivos, além de trabalhar noções de cidadania e a Escola de Samba “O Bole-Bole do Futuro” que foi fundada, segundo Vetinho, para qualificar as crianças da comunidade e, ao mesmo tempo, preservar os movimentos culturais do bairro. Diz Vetinho:

O Bole-Bole está lá. Nós fizemos pra isso, fizemos pra agregar esse pessoal todo, de Pássaro, de Boi que queira fazer as manifestações por lá. O nosso forte sempre foi carnaval, mas a gente abre o ano inteiro para isso. O que está enfraquecendo é a falta de política, porque cada qual tem sua vida (...) tem muita gente que não quer perder tempo. Faz outras coisas porque isso não dá. Aqui em Belém Cultura Popular não é uma fonte de renda, como é na Bahia, como é em Recife. Ai acontece isso de enfraquecer.²⁴⁵

Para Vetinho o florescimento da Cultura Popular ainda depende de vontade política, uma vez que os projetos de ação social necessitam ser subsidiados por verbas públicas, para manter determinadas práticas culturais. É inegável que para os organizadores de atividades culturais do Guamá a Cultura Popular representa um caminho de busca de cidadania e dignidade de vida. Talvez, por esse motivo, o engajamento político de grande parte dos produtores culturais esteja na tentativa de levar para a população do bairro a mensagem de esperança e de mudança de perspectiva social por via da cultura. É o que fica evidente quando eles propagandeiam em prol das manifestações artísticas como uma forma de fugir dos dramáticos problemas sociais presentes no bairro.

Tradicionalmente o Guamá é identificado por uma miríade de movimentos sócio-culturais que funcionam como canal de discussão e contrapartida da comunidade às políticas executadas pelos poderes institucionalizados. Uma referência das lutas organizadas são os centros comunitários e entidades sociais que floresceram principalmente a partir do final da década de setenta²⁴⁶. Os diversos movimentos sociais presentes no bairro, colocaram na pauta

²⁴⁵ Helivelton Martins. *op. cit.* 18 set. 2008.

²⁴⁶ Neste período surgiram muitos centros comunitários, entidades não governamentais, associações de moradores e CEB no bairro do Guamá. Embora não seja nosso foco de pesquisa, o estudo dos movimentos populares daria um trabalho à parte, pois trata do ambiente de abertura política brasileira após vinte anos de Ditadura Militar (1964-1985), e a consequente articulação de “novos atores sociais na cena política nacional”, surgidos, principalmente, nos bairros de periferia das grandes cidades brasileiras. Sobre esse tema é importante

de reivindicações, pelo direito à cidadania, questões relacionadas à infra-estrutura, saúde, educação e ao exercício de práticas de lazer e entretenimento.

Por via da “cultura”, muitas experiências guamaenses tornaram-se marcantes e possibilitaram o aparecimento de “grupos de resistência” às frágeis ações institucionais presentes no espaço. Outro exemplo emblemático de ação sócio-cultural no bairro está no grupo de jovens militantes do “Espaço Cultural Nossa Biblioteca”, que ao se reunir, nos finais dos anos setenta, traçou o objetivo de construir um espaço que atendesse às demandas do bairro relacionadas à carência de espaços de leitura, educação e entretenimento. O grupo que gravitava nos arredores desta entidade, coordenou diversos trabalhos de educação e cidadania, promovendo cursos e oficinas de teatro, capoeira, dança e, acima de tudo, de formação política. Não foram raros os momentos em que os integrantes da entidade participaram de manifestações e eventos de sensibilização da comunidade, como no “Grito do Guamá”, já tratado neste trabalho; nas dezenas de shows de rock, pop, MPB, folclore e brega, realizados na Rua 25 de junho, inclusive o “show fora Collor”, ocorrido em 1992, contando com grande participação popular; nos trabalhos de preparação de jovens do bairro para o ingresso na Universidade e num sem número de outras ações realizadas por este grupo.

O “Espaço Cultural Nossa Biblioteca” desenvolve o projeto de “ação em rede²⁴⁷”, num trabalho de aglutinação e fortalecimento dos movimentos sócio-culturais do bairro. Os eventos culturais do “fórum na praça” e do movimento de “Resistência Guamazônica” mostram que o caminho de ação política por via da cultura ainda é uma fórmula pensada por alguns moradores do bairro.

Dentre as ações educacionais pensadas por lideranças comunitárias e culturais, o tema da Cultura Popular foi escolhido como relevante para o estímulo à criação das faculdades artísticas e profissionais. Do ponto de vista prático, pode-se considerar que o trabalho com crianças rendeu na formação profissional de muitos jovens, que entraram para o mundo do trabalho como estilistas, carnavalescos, costureiros, músicos, além de outras atividades profissionais, não relacionadas diretamente com o campo do entretenimento e da cultura. Embora este quadro não seja totalmente positivo (segundo Nazareno, “uns deram certo, outros permaneceram no mundo das drogas, da prostituição”), rendeu um salutar resultado a uma parcela significativa da comunidade guamaense que se envolveu diretamente nesses projetos.

ver o valioso trabalho de: SADER, Eder. *Quando Novos Personagens entram em Cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

²⁴⁷ O movimento “Guamá em Rede” é formado pelas entidades CEPEPO, Moaraná e ECNB e tem como objetivo formar parcerias com outras entidades organizadas do bairro para fortalecer os movimentos sociais e criar um canal de discussão com os poderes institucionais.

Os casos de garotos e garotas que não emplacaram nos programas sociais do bairro são um fato. No entanto, a referência de malogro de algumas experiências realizadas com crianças e jovens da comunidade não ofusca a importância dos trabalhos desenvolvidos pelos líderes culturais do bairro do Guamá. Alguns deles permanecem ativos na comunidade, contando com o apoio de pessoas que acreditam em mudanças sociais através da cultura.

Além dos movimentos culturais supracitados, outras formas de ação sócio-culturais aconteceram no Guamá. Foram diversas as atividades manifestas pelos moradores em mutirões e práticas de lazer realizadas no bairro, por meio de atividades culturais, que ocorriam nas próprias ruas.

É corrente entre os moradores da periferia de Belém, a referência ao local de vivência a partir da territorialidade da rua. Os níveis de sociabilidade e identificação se dão por meio do espaço da rua, sendo muito comum a expressão “minha rua²⁴⁸” entre os habitantes dos bairros de periferia. Um sentimento de pertencimento que extravasa os níveis de identidade e as relações de sociabilidade, compadrio e vizinhança. Talvez estas relações de identificação tenham contribuído para as diversas cotizações e ações coletivas entre os moradores nos mutirões e promoções festivas realizadas nas ruas do bairro. As “ruas de lazer” são um exemplo desse tipo de mobilização comunitária. Enquanto aconteciam, representaram um instrumento de ação social muito comum nas periferias de Belém²⁴⁹. Elas realizavam-se por meio de festas organizadas pela própria comunidade. Os objetivos dessas ações eram os mais diversos. Aconteciam promoções festivas para angariar recursos para a melhoria das vias, para a construção de centros comunitários, para angariar fundos para outras festas e promoções ou mesmo para interesses particulares. No entanto, há um ponto fundamental na avaliação dessas “ruas de lazer”, elas se davam, em grande medida, devido à falta de espaços de lazer, fazendo com que os moradores das ruas se organizassem na realização dessas festas.

Realizadas normalmente aos domingos, ou em datas emblemáticas do calendário junino e natalino, as “ruas de lazer” caracterizavam-se como espaços de ações lúdicas onde ocorriam brincadeiras e outras atividades, como gincanas, concursos, bingos, rifas, venda de comidas e bebidas e festa dançante, geralmente conduzida por “aparelhagem de som”, que animava a festa. Na ocasião a rua era fechada para o trânsito de veículos, sendo algumas vezes restrito

²⁴⁸ Sobre esta questão ver: CARDOSO, Ruth. “Prefácio”. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacão: Cultura Popular e Lazer*. 3ª edição. São Paulo, Hucitec/UNESP, 2003. p. 15-16.

²⁴⁹ Sobre esse assunto é importante citar o trabalho de Maurício Costa, que investigou as práticas de lazer dos integrantes de uma Associação de Moradores do Bairro da Terra Firme em Belém, investigando os níveis de sociabilidade entre os mesmos: Ver: COSTA, Antonio Maurício. *Lazer na Ocupação: Um estudo da sociabilidade de integrantes de uma associação de moradores na periferia de Belém em 1997*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal do Pará. Belém. UFPA. 1999.

até mesmo o acesso de pessoas de outras ruas, que entravam mediante o pagamento de ingresso. Algumas vezes a mobilização da comunidade foi utilizada por políticos que se imiscuíam nessas festas comunitárias por meio de patrocínios, oferecendo apoio financeiro em troca de ter seu nome divulgado durante o evento.

Entender essas práticas culturais como mecanismo de ação social significa pensar num conjunto de manifestações realizadas no cotidiano de homens e mulheres que buscavam cobrir as dificuldades do dia a dia através de práticas de lazer, que algumas vezes conjugavam aspectos de luta por melhores condições sociais a uma parcela significativa de moradores do bairro. É possível que os resultados de anos de mobilização cultural ainda não tenham surtido o efeito esperado por seus idealizadores. Mas, pelo conteúdo do trabalho, pela dedicação e envolvimento presente nos organizadores e pela insistência em manter viva a tradição cultural do bairro, pode-se dizer que as práticas políticas da comunidade são o ponto chave, imprescindível para a preservação da Cultura Popular do bairro, da cidade, quiçá do estado.

3.3. A crítica social nas manifestações populares

Passeando pelo universo lúdico dos movimentos culturais do bairro do Guamá, verifica-se o extenso repertório de críticas sociais presentes em suas manifestações. Como foi dito no capítulo II, o tom de ironia e de sarcasmo esteve presente na representação do boi bumbá, tanto na realização da peça, como nas letras de toadas declamadas pelos mestres de boi, que utilizavam o brinquedo como instrumento de reação simbólica a determinadas formas históricas de opressão, sentidas pelos grupos que praticavam o folguedo. Uma forma de reação classista que se desenvolveu, nos diversos segmentos desta manifestação folclórica em Belém.

Realidade semelhante constatou-se no universo dos sambistas existentes no bairro do Guamá. Muitos grupos, engendrados no contexto final da ditadura militar, tomaram a atitude de provocar o “sistema” através de críticas às condições sociais e políticas do país. Alguns desses grupos eram formados por jovens que participavam do universo do samba no bairro. Reuniam-se em rodas feitas nos quintais para compor músicas e marchas de protesto contra os governos militares, ou para fazer qualquer outro tipo de crítica social. É possível que essas manifestações tenham acontecido de forma isolada e sem grandes ressonâncias na cidade, uma vez que, esses movimentos exploravam o lado lúdico como grande difusor de suas críticas sociais, deixando o aspecto da crítica política, de certa forma, ofuscado pelo caráter

carnavalesco das manifestações. Em depoimento, Vetinho conta como eram esses movimentos:

A gente comemorava tudo no Guamá, desde o sete de setembro. O pessoal ia marchar, a gente fazia samba, colocava a banda na rua. Uma vez, fizemos a “contra banda”, para fazer uma crítica ao movimento do sete de setembro. A gente fazia lá mesmo no bairro, e tudo era motivo de farra²⁵⁰.

Essas ações lúdicas, verificadas no cotidiano boêmio e sambista do bairro apontam a presença de uma “cultura cômico-popular-carnavalesca”, manifesta em gestos e atitudes políticas realizadas por jovens, que certamente, apresentavam uma visão crítica e consciente sobre as condições sócio-político-culturais do país. Suas atitudes políticas são reproduzidas por meio das letras de músicas cantadas nas rodas de samba, blocos de empolgação e nas Escolas de Samba. O já citado Bole-Bole (foto 27), agremiação carnavalesca do bairro, é um exemplo dessas manifestações críticas. Nascido de uma cisão da escola de samba Arco-Íris, começou suas atividades congregando um grupo de sambistas preocupados em criar enredos que apresentassem um cunho crítico social forte.

Foto 27: Bole-Bole se preparando para o desfile de carnaval.



Foto: Acervo Herivelton Martins, 2004.

²⁵⁰ Helivelton Martins. *op. cit.* 18 set. 2008.

A intenção manifesta nos organizadores do Bole-Bole era de externar “o desabafo do povo do Guamá, daqueles que vivem na periferia²⁵¹”. Era o que falava um de seus diretores a um jornal da cidade. Com o enredo “Mania Guamaense” o bloco foi campeão em 1987, fazendo alusão ao caráter de luta do povo guamaense diante das adversidades “da vida dura da periferia”. No ano seguinte, o Bole-Bole voltou a ser campeão, desta vez trazendo o enredo “Ritmo Nagô”. Na letra do samba, ficava expressa a sátira à Lei Áurea que, segundo um de seus autores, “não cumpriu sua função social²⁵²”. Este enredo de comemoração ao centenário da abolição da escravatura foi apresentado “na avenida”, com todos os brincantes vestidos de presidiários. Uma alusão à condição do negro brasileiro após a libertação dos escravos.

Em 1989, o tema foi mais uma vez de cunho político: “Apreço não tem preço²⁵³”, que fazia alusão “aos políticos do bairro do Guamá, que fazem muitas promessas ao povo e não cumprem nada”. Parte significativa dos diretores do Bole-Bole mantinha-se reticente quanto à participação de políticos de carreira em suas manifestações lúdicas. Este sentimento parece ter surgido a partir da experiência vivida no Arco-Íris, pois avaliavam a participação de pessoas como Mario Couto, que foi presidente da escola de samba por alguns anos, seguindo, posteriormente, carreira política, como oportunismo. Sua passagem pelo bairro dividiu opiniões a respeito de sua postura em relação à condução extravagante da entidade carnavalesca. Vetinho descreve como foi sua chegada ao Arco-Íris e avalia suas intenções:

Conhecemos o Mario Couto mais ou menos em 1981. Eu era amigo do irmão dele, do Walmir Couto que disse assim pra mim: Olha o meu irmão pode dar uns instrumentos pra gente! E já se entrosou no bloco, que seria o bloco Arco-Íris. O Mario era diretor do DNER. Agente começou a fazer amizade com ele. Quando frequentava Salvaterra, jogávamos futebol no sítio dele. Quando ele viu aquela nossa amizade, quando ele ia ao Guamá ficava impressionado. Ele viu essa movimentação nossa e teve logo a ideia de política. Hoje não é à toa que ele é Senador²⁵⁴.

Para uns, Mario Couto representou um revolucionário nas atividades culturais do bairro, pois ajudou a promover eventos grandiosos e muito onerosos, como nos carnavais dos anos de 1983, 1984 e 1985, quando o desfile do Arco-Íris foi realizado com bastante luxo, cotando com a presença de personalidades trazidas do Rio de Janeiro para desfilar no carnaval em Belém. Para outros, esta ostentação não passou de oportunismo político, pois maquiava a real intenção de Mario Couto no bairro que era fazer da escola espaço de lobby para a ascensão na carreira que seguiu depois.

²⁵¹ *O LIBERAL*, Belém, Jornal dos Bairros, 31 jan. 1989, p.8.

²⁵² *Idem*, p.8.

²⁵³ Tema do samba-enredo da Escola de Samba Bole-Bole do carnaval de 1989.

²⁵⁴ Helivelton Martins. *op. cit.* 18 set. 2008.

Quando Mario Couto chegou ao Guamá para assumir a frente do Arco-Íris, estava ligado ao “Jogo do Bicho”, fato que ajuda a explicar os grandes investimentos feitos no carnaval. Essa trajetória talvez tenha contribuído para sua popularidade no bairro, já que anos depois entrou no mundo da política se elegendo para cargos no legislativo, chegando posteriormente à condição de Senador da República. Apesar das opiniões controversas a respeito da conduta política do carnavalesco, não se pode afirmar de forma contundente que ele tenha atuado no carnaval do bairro apenas com interesses políticos. Talvez as evidências e as opiniões colocadas por sambistas e brincantes do carnaval reforcem esta tese, uma vez que a escola de samba Arco-Íris teve vida curta, encerrando suas atividades no início dos anos noventa e perdendo inclusive suas sedes²⁵⁵.

A partir de suas experiências de vida, os carnavalescos do Bole-Bole apresentavam uma produção engajada, planejada e pensada por pessoas como Vetinho, que representam a voz de parte da grande população guamaense, levando para o carnaval de Belém o clamor e as reivindicações da comunidade.

Muitos desses produtores culturais emergiram das próprias manifestações atuantes no bairro, seja do carnaval, seja dos folguedos juninos. Alguns deles como Vetinho, “Branco”, “Charles Brown”, Hélio Martins, dentre outros, passaram pela universidade recebendo conhecimento formal e acadêmico, fator que contribuiu para uma maior sistematização das ações sociais organizadas em sedes como a do Bole-Bole. A presença de pessoas letradas e intelectuais nas manifestações culturais existentes no Guamá foi marcada pelo engajamento político e pela ação de sensibilização aos grupos sociais menos instruídos numa ação pedagógica de busca pela melhoria das condições de vida da comunidade.

A presença dessas pessoas que receberam educação formal universitária, à frente dos movimentos sociais e culturais do Guamá, evidencia que o papel desses líderes vai para além das questões de caráter puramente lúdico. Talvez o fato de terem mantido contato com o mundo acadêmico, os tenha qualificado e apurado suas capacidades de crítica às políticas públicas, direcionando-os para atuar como organizadores da sociedade e articuladores das ações instrutivas repassadas para a população.

Gramsci apresenta a questão dos intelectuais apontando sua importância como articuladores políticos, que ajudam no processo de organização das ações de luta por melhores condições de vida, “num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor,

²⁵⁵ A escola de samba Arco-Íris tinha duas sedes, uma localizada na Cidade Nova VI, no município de Ananindeua, região metropolitana de Belém; e a sede principal localizada na Avenida Castelo Branco no bairro do Guamá. Ver mapa da página 63.

organizador, ‘persuasor permanente’²⁵⁶, um processo de liderança que se torna dialético na medida em que o resultado é a qualificação popular. Gramsci afirma que os intelectuais são organizadores da sociedade, para ele:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político²⁵⁷

O intelectual seria, nesse sentido, para Gramsci, um organizador da cultura, um membro da comunidade atento para os canais de reivindicação dos problemas sociais. Esta é uma característica de algumas pessoas envolvidos com a cultura popular do bairro Guamá. Todos os projetos sociais apresentados pela numerosa população guamaense, em especial os programas relacionados à cultura, demonstram haver, por parte dos organizadores dos grupos, uma consciência do papel pedagógico das tradições populares como canal de ligação entre passado e presente, por meio da preservação da memória e, como consequência, da identidade de um povo. Os programas arrolados pelos produtores culturais eram (ou são) pensados com a finalidade de levar a instrução, ou mesmo a inclusão social, por via da Cultura Popular, uma forma de ação que ganhou destaque na cidade pelo tipo de receptividade que apresentou nos meios populares.

É importante perceber que, do ponto de vista motivacional, esses produtores culturais identificados com os projetos sociais supracitados, apresentam uma visão de mundo diferente da visão de mundo dos produtores culturais tradicionais, citados no item anterior. Suas incursões por espaços políticos e acadêmicos certamente colaborou para a construção do entendimento que tinham da cultura popular e da própria situação social dos jovens e crianças do bairro. A arguição pelo caminho pedagógico através da Cultura Popular é uma referência específica na história de movimentos sociais feitos em grupos, como os da Pedreirinha ou mesmo do Espaço Cultural Nossa Biblioteca, citado no primeiro capítulo. Suas ações eram desenvolvidas mediante projetos em parcerias com ONGs, entidades sociais, empresas privadas e instituições públicas que, não raro, estamparam suas marcas nas campanhas e projetos de inclusão.

Podemos concluir esta discussão dizendo que o conceito de Cultura Popular é posto a partir de dinâmicas interpretativas que ultrapassam os limites acadêmicos e chegam aos

²⁵⁶ GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p.8

²⁵⁷ *Idem*, p. 3.

espaços de sua realização. A partir do momento em que o conceito de cultura popular é compartilhado por eruditos e pessoas não acadêmicas, detentoras de múltiplas experiências - homens do povo - pessoas que organizam eventos aos quais são atribuídos sentidos específicos, ele ganha dimensões semânticas das mais variadas, podendo ter seus significados próprios de acordo com o grupo que está se apropriando do conceito, grupos que pensam seus significados do ponto de vista científico ou “popular”.

Assim, o debate acerca da Cultura Popular, não se encerra nas análises dos historiadores e de outros Cientistas Sociais, já que o conceito abre margem para diferentes interpretações que ora ganham o *status* de erudição, ora ganham o significado de cultura oriunda dos estratos sociais menos favorecidos. Parece que esse é um dilema que ainda tardará a encontrar a sua solução.

CONCLUSÃO

À luz dos debates teóricos e metodológicos realizados hoje na História Cultural, o estudo das práticas humanas vivenciadas pelos “excluídos da História”, vem acalentando paulatinamente as dúvidas e expectativas daqueles que a anos encontram neste tema um repertório multifacetado de possibilidades de pesquisa, que, aos olhos dos historiadores do presente, fica cada vez mais esfacelado em temas e enfoques, que algumas vezes, extrapolam os limites fronteiriços pensados por colegas do passado. A Cultura Popular como campo de análise das Ciências Sociais, representa hoje um espaço de investigação atraente não só para historiadores, como também para antropólogos, filósofos, linguistas e demais cientistas sociais, que utilizam as mesmas ferramentas metodológicas para demonstrar suas conclusões. Essa diversificação de possibilidades, apesar de gerar calorosas celeumas epistemológicas, não chega a comprometer as frágeis fronteiras das diferentes disciplinas, que de uma forma ou de outra, procuram manter suas linhas ontológicas de sustentação.

Os testemunhos do passado se sustentam com as apreensões do presente, nas lembranças e elucubrações dos guardiões da memória que em rápidos lampejos de Mnemosine tornam esta distância obscura, em algo quase palpável à nossa imaginação. É claro que das doses digeridas de informações dos momentos idos, só podemos apreciar dele um gosto tênue, tal qual o velho vinho ressignificando pelo tempo. Os detalhes que chegam do passado são representados por uma forma aparente, redesenhados pelo historiador, rearranjados na memória dos anciãos, capturados à nossa maneira, com nossas aflições e nosso modo de ver o mundo.

No que diz respeito ao tema aqui tratado, alguns aspectos da vastíssima riqueza cultural circunscrita ao bairro do Guamá em Belém, transcendem as vicissitudes do dia a dia, dando a ele o caráter dialético, de lugar de sofrimentos e ao mesmo tempo de alegrias da “gente do povo”, nas suas aflições naturais da vida cotidiana. Ao se descrever a realidade cultural do bairro, motivou-se pensar as práticas nele manifestas como expressões culturais que, em certo sentido, mantêm características tradicionais que convivem lado a lado com as tendências de transformação dos costumes e hábitos propostos pelas “culturas dominantes”, uma vez que, determinadas manifestações desenvolviam-se, ou ainda desenvolvem-se, à revelia de “padrões culturais” colocados para os “populares” presentes no Guamá.

Sua rotina foi descrita a partir dos detalhes pontuais de seus “costumes em comum”, uma vez que, existem diversas nuances culturais que não puderam ser narradas em uma

simples visão panorâmica. Coube então descrever aspectos da “sociabilidade festiva” do bairro. De sua vida lúdica, plasmada no cotidiano festeiro de boêmios e artistas presentes nas gafieiras e agremiações carnavalescas; representadas pelas tradições folclóricas do boi bumbá e outras práticas; manifestas na religiosidade sincrética de populares que rezavam “o pai nosso” na igreja e “tomavam a benção” nos “terreiros”. Homens e mulheres que se representam subvertendo as mazelas sociais e as limitações diárias, por meio de práticas que justificam apontar este espaço, como lugar de absorção daquilo que se compreende ser “Cultura Popular”.

A “sociabilidade festiva”, presente no espírito de comunidade de muitos de seus moradores, denota o vínculo de ligação da Cultura Popular manifesta no bairro do Guamá, com tradições do passado, sejam negras ou lusitanas, índias ou mestiças que se reencontraram e se *plugaram* no novo espaço escolhido como palco das cenas urbanas aqui mencionadas.

No caso do boi bumbá belenense, as lutas pela afirmação de uma “identidade tradicional”, que teima em se manter, convivendo com formas novas e estilizadas, mostram que as dinâmicas de significação das práticas folclóricas acompanham tendências culturais dispostas na sociedade em diferentes momentos históricos. As referências de contexto, de mercado ou mesmo teórico-acadêmicas, apresentam uma importância vital para se compreender as transformações vividas no interior do folguedo. Nesse sentido, é importante ressaltar que as permanências e rupturas na representação do boi, fazem parte de um complexo sistema de renovações culturais, realizadas ao longo do processo histórico de amadurecimento dos significados e das formas de organização do folguedo na cidade. A projeção desta prática cultural foi acompanhada de novos elementos conceituais e novas formas de postura, dos próprios brincantes.

A natural tentativa de manter as características “originais” do boi bumbá foi acompanhada pela produção de imagens distintas do folguedo, que, de um lado, estava representado pelos “bois tradicionais”, colocados como cópias fiéis dos antigos “bois de rua” de Belém; e de outro, pelos “bois estilizados”, emissários das diversas tradições folclóricas presentes no estado do Pará. Ao se representarem, os atores sociais ligados aos folguedos juninos produziram discursos, muitas vezes, apropriados de um repertório cultural eclético, adquirido com as experiências tradicionais de suas práticas populares, mas também por meio de padrões estéticos e visões de mundo eruditas, ganhas nos “contatos” entre os “botadores de boi” e estudiosos do folclore. Os mestres Setenta e Fabico constituem-se em exemplos desta realidade urbana em constante processo de transformação cultural.

Os ditames variáveis da “idéia de cultura” sinalizam que no contexto pós-moderno há um litígio constante entre aqueles que acreditam haver “guerras culturais” proporcionadas pelo choque natural entre “Culturas” identificadas com comportamentos de alta estirpe, eruditos e universalizantes; e “culturas”, no seu sentido local, periférico e rústico, residente em lugares onde houve interpenetrações e surtos de interferências entre lugares e tempos definidos nos encontros ocasionais²⁵⁸. As experiências vividas pelos “mestres da cultura guamaense” estão recheadas desses aspectos de circularidade cultural.

Histórias brilhantes do cotidiano puderam ser aprofundadas, principalmente com a análise dos tempos idos, através das memórias dos anciãos e das pessoas de “meia idade”. Nas conversas e lembranças dos “homens do povo”, capturaram-se vestígios do passado focados no ambiente de construção social do espaço, na recuperação da história de vida de alguns “mestres da cultura popular” e “líderes culturais” em suas experiências artísticas, de trabalho e religiosas. Suas trajetórias demonstram que o universo festivo foi marcado por relações que transcendiam os limites culturais, chegando algumas vezes, ao mundo da política. O jogo de interesses, expectativas e acordos fez parte do cotidiano dessas personalidades culturais guamaenses.

Extrair da Cultura Popular aspectos político-sociais, não parece ser uma novidade nos trabalhos historiográficos afinados com a História Cultural e com a tradição literária marxista. Muito já foi publicado pelos centros de excelência que privilegiam os debates acerca da “História vinda de baixo”. Os programas de pós-graduação advogam em suas linhas de pesquisa o valor do “povo” nas suas infinitas representações.

Os supracitados grupos culturais presentes em ruas como a Pedreirinha, por exemplo, podem ser elencados como movimentos que vislumbram a cidadania pela arte. Os projetos, oficinas e cursos executados no interior da escola de samba Bole-Bole deixaram marcas do trabalho desempenhado por seus instrutores. A formação de alguns, hoje, músicos do circuito cultural de Belém, responde aos anseios e objetivos pensados no início dos projetos Xequerê e Bole-Bole do Futuro. Como diria Vetinho, o objetivo de “encaminhar esses garotos por via da música” foi relativamente alcançado.

Ao se colocarem na posição de vanguarda das ações sócio-culturais, esses líderes comunitários demonstram que há uma visão crítica presente na operação das práticas culturais realizadas nesses centros culturais. A consciência das questões históricas e políticas do país mostram uma visão que traz à tona, a compreensão do papel de cada produtor cultural

²⁵⁸ Sobre esta temática ver: EAGLETON, op. cit.

envolvido com as manifestações lúdicas do bairro. Manifestações arregimentadoras de pessoas comuns, com pouco grau de instrução formal, mas muito instruídas por suas experiências de vida, pessoas que pegaram carona na voz dos “representantes da comunidade”. Trazer para si o papel político de formador e conscientizador da comunidade foi um emblema que deixou fortes características da existência de práticas políticas nas manifestações lúdicas do bairro.

A experiência analítica bakhitiniana demonstrada como “as culturas do povo”, fermentam as considerações sobre os estilos de luta declarada pelos paladinos da cultura, num mosaico de ações reativas aos caminhos estabelecidos pelo padrão de conduta comportamental e política coordenada pelos poderes institucionalizados. Uma luta que subverte caminhos supostamente traçados por modelos sociais estabelecidos no embate entre Estado x Cidadão, criando formas alternativas de representação e auto-afirmação, que abarcaria o que para muitos analistas seria o cerne da compreensão, no seu sentido lato, do termo Cultura Popular.

Embora todo esse cabedal de pulsões populares, pelo menos na aparência, transcenda uma “resistência política” aos caminhos propostos pelo Estado, não se pode negar que muito do aspecto “popular” presente nas artes e no cotidiano do espaço social estudado são representados apenas pela busca de “identidade”, sem considerar questões de “consciência” ou visão política apurada. Grande parte das manifestações presentes nas “culturas do povo” funciona apenas como canal de reprodução de práticas circunscritas a grupos pontuais, que estabelecem níveis bem específicos de compreensão aos pareceres da noção de politização. Parte do “povo” envolto no seu cotidiano dialético funciona como mero espectador dos espetáculos populares que, muito fazem, servindo de entretenimento e distração de homens e mulheres no regozijo do tempo livre.

E por que não falar do caráter militante da História, que na sua luta constante por afirmação encontra guarida nas cercanias do “popular”, aflorando o interesse por questões antes ausentes dos cânones literários e acadêmicos? E na sua busca por uma utilidade presente, procura colaborar com as sociedades do presente, “trazendo à tona” resquícios de um passado comum, cada vez mais interessante aos olhos dos historiadores. Uma militância política que não esconde a função social de nossa ciência. Uma História que no dizer de Jacques Le Goff “pretende ser uma História escrita por homens livres ou em busca de liberdade, a serviço dos homens em sociedade”²⁵⁹.

²⁵⁹ LE GOFF, Jacques. “*A História nova*”. São Paulo. Martins Fontes, 1994.

É claro que pela dimensão que o bairro apresenta hoje e pelo escasso tempo que nos é franqueado pela Instituição para desenvolver a pesquisa, não é possível fazer um apanhado completo sobre sua realidade cultural. Esta dissertação não pretende esgotar a discussão sobre Cultura Popular no Guamá. Muito ainda merece e deve ser pesquisado. Cabe ao leitor fazer suas interpretações e avaliações para, a partir das conclusões feitas, rediscutir outras possibilidades de interpretação deste tão rico espaço social.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. “Fontes Orais: Histórias dentro da História” In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. Ed. – Brasília: INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Col. Primeiros Passos. 14ª Ed. Brasiliense, 2007.

BAKHITIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Hucitec/UNB, 1997.

_____ “Das orientações do pensamento filosófico e linguístico”. In: **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004, p. 69-89.

BARROS, José D’Assunção. “História Cultural e História das Idéias – Diálogos Historiográficos”. In: GEBRAN, Philomena (org) **Historia Cultural: varias interpretações**. Goiânia: E. V, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLOCH, Marc. **Apologia a História ou o ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Imprensa Universitária, 1967.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. Ed. Quieroz, São Paulo 1987.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso** – Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO Theo. **Folgedos natalinos de Alagoas**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.

BRAUDEL, Fernand. “Os tempos da História”. **Escritos sobre História**. 2ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: UNESP, 1991.

_____ **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

_____ **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1981.

_____ **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

CABRERA, Miguel Angel. **Historia, lenguaje y teoria de la sociedad: experiências e horizontes**. Madrid: Cátedra, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Mexico D.F: Grijalbo, 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion. “Sociedade e Cultura Conceitos Complementares ou Rivals?” In: **Um historiador fala de teoria e metodologia: ensaios**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

CARDOSO, Ruth. “Prefacio”. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer**. 3ª edição. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003. p. 15-16.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

CARY, Nelson. TREICHELWER, Paula A; GROSSBERG, Lawrence. “Estudos Culturais: Uma Introdução”. In: SILVA, T. T. (org.). **Alienígenas na Sala de Aula: Uma introdução aos Estudos Culturais em Educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.

CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. “A beleza do morto”. In: CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papius Editora, 2001. p. 55-84.

CHAVES, Ernani; A. MARIN, Rosa Elizabeth. “Imagens de Belém: Paradoxos de Modernidade e Culturas na Amazônia”. In: XIMENES, T. (org.). **Perspectivas do Desenvolvimento Sustentável: uma contribuição para a Amazônia** 21. Belém: Naea/UFGA, 1997. p.407-428.

CORBIN, Alain. **História dos Tempos livres: O advento do lazer**. Lisboa: Teorema, 2001.

COELHO, Geraldo Mártires. **O Violino de Ingres: Leituras de História Cultural.** Belém: Paka-Tatu, 2005.

COSTA, Antônio Mauricio Dias. Bailes da saudade e do passado: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Para. **Ponto urb:** Revista do núcleo e Antropologia urbana da USP, São Paulo: ano 2, versão 3.0, jul 2008.

_____ **Festa na Cidade:** o Circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém. Arteimpressa, 2007.

_____ **Lazer na Ocupação:** Um estudo da sociabilidade de integrantes de uma associação de moradores na periferia de Belém em 1997. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 1999.

_____ “Uma metrópole na floresta: representações do Urbano na Amazônia”. In: FRÚGOLI JR, Heitor. ANDRADE, Luciana Teixeira. PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). **As cidades e seus agentes:** práticas e representações. Col. Temas Urbanos. Belo Horizonte: Editora PucMinas- Edusp, 2006. p. 150-173.

CORRÊA, Antônio José Lamarão. **O Espaço das Ilusões:** Planos Compreensivos de Planejamento Urbano na Região Metropolitana de Belém. Belém. NAEA/UFPA, 1989.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista de Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

CRUZ, Ernesto. **História de Belém.** Belém: Col. Amazônica, série José Veríssimo. UFPA, 1973.

_____ **Ruas de Belém.** Significado histórico e suas denominações. Belém: CEJUP, 1992.

DaMATTA, Roberto. **A casa e a Rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

_____ **Carnavais, Malandros e Heróis:** Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. 3ª Ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editores, 1981.

DARNTON, Robert. **O Beijo de La Mourette**: Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo**: Sociedade e cultura no início da França moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DIAS JR. José E. S. **Memórias do Bairro do Guamá**. Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História da UFPA, Belém. 2000.

DURKHEIM, Émilie. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Martin Claret, Col. A Obra Prima de Cada Autor, 2004.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma Introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº9, dezembro, 1998. (www.pucrs.br/famecos/carolinafinal.html).

FAÏTA, Daniel. “A Noção de ‘Gênero Discursivo’ em Bakhtin: Uma Mudança Paradigmática” In: BRAIT, Berth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997, p. 159-175.

FERREIRA, Carnmena Fadul. **Levantamento Geográfico da Várzea do Tucunduba** Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Geografia/ USP. São Paulo. 1995.

FIORIN, José Luiz. “Polifonia Textual e Discursiva”. In: BARROS, Diana luz Pessoa de; e FIORIN, José Luiz. FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994, p. 29-36.

GAMA, Fábio de Castro. Cartografias da Modernidade de Belém. In: Governo do Estado do Pará. Secult. **Belém da Saudade**. Belém: 1995.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília; representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWM, Eric. "A outra história: algumas reflexões". In: KRANTZ, Frederick (org.). **A outra história: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____ **Sobre História**. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Estudos Culturais na Academia. In: Seminário **Trocas Culturais na Era da Globalização**, Rio de Janeiro: 1996. (www.ufrj.br/pacc/global.html).

IPHAN. Departamento de Patrimônio Imateria. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. Brasília, 2006.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)**, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da USP, São Paulo, USP. 2006.

LAGO, Jorgete Maria Portal. **A Prática do Boi Bumbá em Belém: Uma breve apresentação**. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/123/81>. Acesso em: 15 ago. 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LAREDO, Salomão. **Guamares**. Belém: Cejup, 1989.

LEAL, Luiz Augusto Pineiro. Capeira, Boi bumbá e Política no Pará Republicano (1889-1906). **Afro-Ásia**. nº32, 2005, p. 241-269.

LEFREBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo. Ática, série princípios, 1989.

LE GOFF, Jacques. **“A História nova”**. São Paulo. Martins Fontes, 1994.

_____.”Memória”. In: **História e Memória**. Ed. UNICAMP. São Paulo 1994.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.

LIMA, Carlos. Bumba-meu-Boi. In: **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: ano 10, n. 27, maio-agosto de 1970.

LOPES, Ney. **Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Cultural José Bonifácio, s.d.

LUCA, Tania, Regina. “Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2006. p. 111-153.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer**. 3ª edição. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonaltas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1978.

MALUF, Marina. **Ruídos da Memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MARX, Karl & FRIDRICHE, Engels. **A ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Claret, 2004.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Martins Claret, 2000.

MELO, Oswaldo Ferreira de. **Notas e pesquisas sobre o boi-de-mamão**. Florianópolis: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore. Ano IV. Junho/Setembro, 1953.

MENEZES, Bruno. **Boi Bumba: Auto popular**. Belém. Editora H. Barra, 1972.

MUSSALIM, Fernanda/BENTES, Ana Cristina (orgs). **Introdução à lingüística:** caminhos e fronteiras, v.2 São Paulo: Cortez, 2001. p. 101-141.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____ **Românticos e Folcloristas:** Cultura popular. São Paulo: Editora Olho D'água, 1992.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História:** Operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém estudo de Geografia urbana.** Belém: Col. Amazônica, série José Veríssimo. UFPA, 1968 v.2.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha e Nova História. **Nuevo mundo:** Revista evolutiva en la Web americanista, nuevomundo.revues.org, jan. 2006.

PETIT, Pere. **Chão de Promessas:** elites políticas e transformação econômica no Estado do Pará pós-1964. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Secretaria Municipal de Coordenação Geral do Planejamento e Gestão. **Anuário Estatístico do Município de Belém,** Belém, 2006.

PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: Uma (In) Disciplina?. **Comunicação e Espaço Público.** Brasília: UnB, anoVI, nº1 e 2, 2003. P.134-141. (<http://www.fac.unb.br>).

RAMOS, José Messiano Trindade. **As memórias do Hospício dos Lázaros do Tucunduba.** Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém, 1997.

REIS José Carlos. **A Escola dos Annales:** Inovação em História. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2000.

RIBEIRO, José Sampaio de Campos. **Gostosa Belém de Outrora.** Belém: Editora Universitária, 1965.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do Bairro do Jurunas: Sociabilidade e Construção de Identidades entre Ribeirinhos em Belém do Pará.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade de Pernambuco. Recife, UFPE, 2006.

RODRIGUES, José Honório. **Teoria da História do Brasil: Introdução Metodológica.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

SADER, Eder. **Quando Novos Personagens entram em Cena: Experiencias e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

_____ **O Negro na Formação da Sociedade Paraense.** Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANDOICA, Elena Hernández e LANGA, Alicia. **Sobre la Historia actual.** Madrid, Abada Editores, 2005.

SARGES. Maria de Nazaré. **Belém Riquezas produzindo a “Belle Epoque” 1870-1912.** Belém: Paka Tatu, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. **Cadernos de Cultura: O Tira Fama: Elias Ribeiro da Silva.** Belém: SEMEC, 1986. Vol. VII

SILVA, Maria das Graças S. N. **O Espaço Ribeirinho.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa.** Tomo I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____ **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

_____ **Senhores e Caçadores: A Origem da Lei Negra.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRINDADE JR, Saint-Clair Cordeiro de. **Produção do Espaço e uso do solo urbano em Belém.** Belém: UFPA/NAEA, 1997.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ/PCU/ETA. **O Espaço acadêmico da UFPA.** Belém, 1979.

VAINFAS, Ronaldo. Da História das Mentalidades à História cultural; **Revista História.** São Paulo v. 15 UNESP/1996.

VIANNA, Arthur. **A Santa Casa de Misericórdia Paraense.** Notícias Históricas (1650-1902). Belém: Col. Lendo o Pará. Secult, 1992.

VILANOVA, Mercedes. A História presente e a história oral. Relações, balanços e perspectivas. **Páginas de História.** Belém: Laboratório de História/UFPA, vol. II - Nº. 2, 1998.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONTES

FONTES ORAIS

Entrevista Concedida por Deolinda, 10 jul. 2000.

Entrevista Concedida por Evaldo Soares, 23 jun. 2009.

Entrevista Concedida por Helivelton Martins, 18 set. 2008.

Entrevista Concedida por João Fabiano Balera, 22 set, 02 out, 10 out. 2008; 17 jun 2009.

Entrevista Concedida por Laudeomar dos Santos Corrêa, 23 nov. 2005.

Entrevista Concedida por Lourdes Soares, 23 jun. 2009.

Entrevista Concedida por Maria de Nazaré, 25 out. 1999.

Entrevista Concedida por Maria Luíza Oliveira (Mãe Lulu), 03 de out.. 2008.

Entrevista Concedida por Nazareno Silva, 16 set. 2008.

Entrevista Concedida por Nivaldo Figueiredo Viegas, 05 mar. 2009.

Entrevista Concedida por Socorro Soares, 23 jun. 2009.

SITES

www.vceventos.com.br/folclore2007/apresentacao.html. Acesso em 03 set. 2008

www.bancodesaude.com.br/guia/hanseniase. Acesso em 09 set. 2008

<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em 08 out. 2008