

## **A prática cultural do Boi Bumbá na cidade de Belém: uma representação suburbana**

José do Espírito Santo Dias Junior\*

**Resumo:** Uma das expressões mais emblemáticas da cultura popular brasileira é o Bumba Meu Boi, peça popular de caráter lúdico que se manifesta em várias partes do país. No Estado do Pará é denominado de Boi Bumba, prática que teve vários significados simbólicos ao longo do século XX. A análise dos artigos encontrados nos vários periódicos que circulavam em Belém, na segunda metade do século XX, servirá de suporte para a percepção das mudanças de representação do Bumba que era organizado nas periferias de Belém da época, considerando que havia um cunho político-social muito forte em sua encenação. Analiso quanto há de remanescência da atuação dos negros para sobreviver na sociedade escravocrata brasileira na encenação do bumbá e como esta representação foi sendo moldada pelos agentes sociais que nela estavam inseridos de modo a construir uma identidade cultural coletiva nas periferias da cidade.

**Palavras chaves:** cultura popular, representação, resistência.

**Abstract:** One of the most emblematic expressions of Brazilian popular culture is the Bumba My Boi, playful piece of popular character that manifests itself in various parts of the country. In Pará is called Boi Bumba, a practice that has many symbolic meanings during the twentieth century. The analysis of articles in various journals that found circulating in Belém, in the second half of the twentieth century, will serve as a support for the perception of changes in representation of Bumba that was organized in neighborhoods of Bethlehem at the time, whereas there was a political and social nature very strong in this production. Analyzed how much remnants has of blacks actuation to survive slavery in Brazilian society in the production of Bumbá and how this representation has been shaped by social agents who were inserted in order to build a collective cultural identity in the suburbs of the city.

**Keywords:** popular culture, representation, resistance.

Uma das muitas expressões da cultura popular brasileira é o “boi bumba”, 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 acontece. Em alguns Estados ela está relacionada ao ciclo natalino, de novembro ao dia de reis, em 6 de janeiro; na região norte e parte do nordeste vincula-se as festas juninas dedicadas aos santos do mês. Esta variação do calendário festivo também é marcada pela mudança nomenclatural, são várias as denominações espalhadas pelo Brasil, sendo as mais comuns as de “bumba meu boi” e “boi bumba”. No Estado do Pará é denominado de “boi bumba”, uma expressão provavelmente alusiva ao termo africano *bumba*,

“instrumento de percussão, tambor, que pode derivar do quicongo *mbumba*, bater”. (SALLES, 2004: 193-200)

A cultura do boi bumbá em Belém está intimamente relacionada à história da cidade e parece ter origens 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” (CRUZ, 1944:124-126), Salles por sua vez, conta que desde 1850 já se fazia menção a um “turbulento Boi Caiado” (SALLES, 2004:195) em jornais da cidade. Este boi se manifestava pelos subúrbios juntamente com capoeiras, promovendo arruaças e desordens, sendo por isso constantemente contido pela polícia. Os espetáculos contavam com a presença predominante de pessoas do povo, que tinham nesta manifestação uma forma de extravasar suas aptidões lúdicas e sociais, uma “brincadeira” no dizer de seus participantes, que ganhava significados muito expressivos entre os meses de maio e agosto.

O simbolismo do bumbá não deixou de lograr algumas referências sutís e estilizadas da resistência negra ao processo opressor do branco colonizador. O “auto popular” foi revestido de pura ironia, uma vez que a dramatização e o desfecho da peça se caracterizavam pelo desafio empregado pelos personagens ligados a escravidão, ao branco colonizador, proprietário do boi e da fazenda. Menezes atribui este comportamento as 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 farçantes? Por que não vemos nesta atitude a afirmativa de que eles eram “nobres”, para o seu povo, mesmo no terrível exílio.* (MENEZES, 1972:25)

Os significados da comédia guardam aspectos explícitos de uma cultura “cômica popular e pública” (BAKHTIN, 2008:1-50), na qual os elementos sociais representados revestem-se de imagens sarcásticas 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.

Em Belém a história do bumbá 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 caracterizado pela mudança e

consequente adaptação do “boi de rua” para o “boi de teatro” com exibições controladas e circunscritas aos “currais” e “terreiros”<sup>1</sup>, geralmente sediados nos subúrbios, principalmente a partir dos anos trinta.

Durante boa parte do século XIX até as primeiras décadas do XX a imagem do boi bumbá esteve ligada à vadiagem e a capoeiragem, traços de identificação do folguedo em Belém. Ele protagonizou brigas acirradas entre grupos rivais que percorriam as ruas da cidade em apresentações nem sempre tranquilas, pois quando havia os “encontros” entre dois “contrários”<sup>2</sup> era inevitável a “indefectível briga entre bairros para provar a liderança do grupo local, o favorito, o maior”(RIBEIRO, 1965:100). 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 território demarcado e enfrentava fortes retaliações do boi rival caso invadisse o espaço alheio.

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 policial. (A Província do Pará, 04/06/1967: 04)

Motivados pelos “encontros” violentos os grupos de bumba utilizaram-se da figura do capoeira como elemento de defesa. Ele satisfêz a necessidade que os bumbás tinham de ter em seus plantéis homens bem preparados para participar das lutas corporais generalizadas, pois assumiam posições estratégicas no auto, ocupando inclusive o papel de “tripa”<sup>3</sup>, o mais vulnerável no momento dos combates devido o mesmo ter que carregar a pesada carcaça do boi.

Mas não foi apenas a presença dos capoeiras que motivou as rivalidades entre os bumbas 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 abolição.

---

\* Bacharel e Licenciado Pleno em História; Especialista em Estudos Culturais da Amazônia; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, todos os títulos obtidos pela Universidade Federal do Pará.

<sup>1</sup> Os currais e terreiros eram espaços amplos dedicados às exibições dos bumbás, geralmente localizados em quintais.

<sup>2</sup> São termos usados pelos brincantes do boi bumbá, nos quais os “encontros” designavam o momento de encontro e combate entre os bois rivais, e “contrário” o termo utilizado para identificar o boi rival.

<sup>3</sup> Termo utilizado para denominar o homem que carrega o boi bumbá.

As constantes brigas e arruaças obrigaram a polícia a operar de forma repressiva proibindo a saída dos bumbás nas ruas. 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 cidade. Até 1915 os bumbás ficaram afastados das ruas, se mantendo, provavelmente, em apresentações escondidas pela periferia da cidade. Durante este período a intensa repressão policial rendeu na prisão de muitos brincantes e na incineração dos bois.

A repressão aos bumbas foi ambientada no contexto de desenvolvimento da economia da borracha na região, as preocupações da intendência em disciplinar as áreas centrais através das posturas municipais voltadas para obras de saneamento, asseio e embelezamento procuravam fazer da cidade um modelo de civilidade que não contemplava as práticas culturais de parte da população pobre, em sua maioria negra.

Quando voltaram à cena em 1915, os bumbas estavam reorganizados e em maior número, os encontros foram reestabelecidos sob nova configuração, surgiram os amos tiradores de toadas muito respeitados “pelo poder de improvisação nos encontros onde a arma de combate era a resposta pronta, a glosa ao mote do contrário” (RIBEIRO, 1965:100). Juntamente com os amos surgiu a figura do “dono do boi”, o organizador, divulgador e provedor da peça, o líder da brincadeira que oferecia sua residência como “curral”, lugar por excelência das apresentações, um verdadeiro teatro popular que atraía os inflamados torcedores. Essas mudanças ocorridas como efeito da política repressiva aos bumbás, ganharam outras motivações nas décadas seguintes.

Com o florescer da década de cinquenta o folguedo atravessou novas transformações. As exhibições começaram a mostrar um caráter teatral introduzindo novos personagens, novo figurino 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 pelas “classes perigosas” (CHALHOUB, 1996:20-29), tenha contribuído para uma mudança na estética do “brinquedo”. Seus organizadores preocupados em ofuscar os aspectos negativos ligados à capoeiragem e às brigas constantes do início do século, começaram a passar outra imagem do folguedo. A brincadeira foi se disciplinando e passou a adotar um novo estilo de comportamento coletivo, agora identificado com as manifestações folclóricas.

As mudanças deste período têm relação com a atenção que os estudiosos do folclore passaram a dar às expressões culturais manifestas em todas as partes do Brasil. Assim, os folguedos paraenses passaram a ser objeto de estudo de folcloristas interessados em fazer

pesquisas de campo, coleta de dados, catalogar os estilos, fazer levantamentos etnográficos e buscar o histórico das manifestações. Os estudos concentrados na Comissão de Folclore do Pará 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 as interferências modernistas” (MENEZES, 1972:29) e ao legado violento que a brincadeira do boi bumba deixara em décadas anteriores.

Com o I Congresso Brasileiro de Folclore ocorrido no Rio de Janeiro em 1951 e com as discussões feitas a respeito das práticas culturais realizadas em todo o país, a partir do final da década de quarenta, um outro olhar foi dado aos folguedos juninos, as resoluções do encontro previam um maior ajustamento das tradições populares espalhadas pelo Brasil às políticas públicas de preservação e incentivo da cultura popular.

Os folcloristas interferiam nas manifestações dando sugestões de apresentação, noções de teatro e do próprio conceito de folclore. Os antigos folguedos juninos passaram a ser chamados de “tradições folclóricas”, tornando-se a partir deste momento, manifestações emblemáticas da cultura popular e da identidade regional, saindo do domínio exclusivo das classes populares, passando a fazer parte também da tutela de estudiosos e eruditos.

É neste contexto que se verifica a aproximação do poder público às manifestações folclóricas em Belém através de políticas de subvenção e da promoção de eventos oficiais que congregaram os diversos folguedos existentes na cidade. Foram criados então os “Festivais” e “Concursos” oficiais de folguedos juninos organizados pelo departamento de Cultura e Turismo do Município de Belém (Detur), muito disputados entre as décadas de 1960 e 1980. A intervenção do poder público alterou a forma como os produtores culturais organizavam suas “brincadeiras”, pois a partir do momento em que os órgãos oficiais passaram a interferir diretamente, distribuindo verbas, definindo o calendário das apresentações e condicionando as exposições aos eventos oficiais, os folguedos ficaram de certa forma atrelados às políticas culturais desenvolvidas pelo Estado, tornando-se manifestações populares dependentes das políticas oficiais. Era comum nos jornais da cidade reclamações dos produtores culturais a respeito das poucas verbas dedicadas à cultura popular, o depoimento de Mestre Setenta<sup>4</sup> elucida bem esta dependência:

---

<sup>4</sup> Elias Ribeiro da Silva (1915-1997): Produtor cultural, dono e amo do boi “Tira Fama”.

*A prefeitura engana a gente com uma bagatela. Este ano, dos gastos que prestei (...) foram 28 mil cruzeiros, isto sem contar as quinquilharias que a gente vai comprando sem contar, 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. (A PROVINCIA DO PARÁ, 21/06/1981: 01).*

Este condicionamento institucional apesar de interferir na preparação dos folguedos e criar certa dependência não encerrou o caráter espontâneo e autônomo dos brincantes dos bumbas que continuaram fazendo suas promoções e cotizações para “botar o boi na rua”, como nos conta Mestre Setenta:

*Nos primeiros anos de saída do bumba, seus componentes estavam mais motivados. Compravam até suas próprias vestimentas. Nos dois últimos anos, as coisas mudaram completamente por inúmeras razões. E agora ninguém sai num boi bumba se o seu proprietário não der toda a indumentária. E vestir 49 e 70 ou mais pessoas em nossos dias não é brincadeira, não. Não fosse a ajuda de particulares e de algumas entidades há muito que a figura do boi bumba já teria desaparecido em Belém. (O JORNAL, 15/07/1973: 03)*

As condições colocadas para a realização do espetáculo do bumba, interferiram decisivamente na maneira com que seus organizadores moldaram o folguedo a partir de meados do século, alterando pequenos trechos 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 semelhantes às exibições antigas.

As diversas leituras do bumba produziram discursos, algumas vezes auto sugestivos 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”.

Mestre Setenta costumava dizer que “os bois de hoje são democratas” (O LIBERAL, 29/06/85:18) explicando que permitiam uma série de deturpações ao folguedo. As razões para sua declaração estariam nas inovações permitidas pelos produtores culturais mais jovens que acrescentavam novos elementos a 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. Com essas declarações Mestre Setenta demonstrava de forma rígida e exasperada a maneira como 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! (SEMEC, 1986:4)*

Suas declarações sugerem que havia uma distinção entre algumas expressão artística da quadra junina que, na sua opinião, eram consideradas folclóricas, por identificarem-se com aspectos tradicionais; e outras identificadas com o conceito de cultura, por permitirem certas variações. As classificações dadas por Mestre Setenta para os tipos de manifestações demonstram que ele atribuía sentidos aos conceitos de “folclore” e “cultura”, que na sua cabeça apresentavam significados distintos. Talvez esta compreensão tenha sido reflexo dos contatos entre Setenta e estudiosos do folclore em Belém.

Foi natural em meados do século XX os debates acerca do estatuto dos estudos do folclore e da cultura popular como campos de investigação similares, apesar das divergências apontadas por uma ou outra corrente que duvidavam de determinados aspectos normativos e de sistematização. Para alguns o folclore estaria relacionado aos saberes populares enquanto a cultura popular estaria ligada aos conceitos acadêmicos. Embora essas conceituações possam ter variações e definições mais complexas destacadas nas pesquisas de antropólogos, literatos, linguistas, historiadores, etc., elas se plasmaram a revelia dos canones eruditos quando ganharam sentidos próprios na compreensão dos produtores culturais dos folguedos juninos em Belém. Resultado da “circularidade cultural” (GINZBURG, 2006: 11-30) manifesta nas expressões folclóricas.

Mestre Fabico<sup>5</sup> por sua vez, referenda que seu boi “não tem pavulagem” por ser “um boi de rua” (BALERA, 29/09/2008) que pratica a cultura popular sem o cerimonial e a estrutura que cerca os movimentos recentes de bumba 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,*

---

<sup>5</sup> João Fabiano Balera: Produtor cultural, amo e dono de boi bumba “Flor de Todo Ano”.

*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 Guamá.*(BALERA,17/10/2008)

Ser diferente era um dos motes inspiradores das toadas cantadas pelos amos de boi em Belém, 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 Mestre Fabico “é um boi bacana, mas não é igual aos bois tradicionais” (BALERA,29/09/2008). A tradicionalidade estaria 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 resistentes 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. As variações sofridas foram geradoras de significativas mudanças nos sentidos da manifestação folclórica, pois a territorialidade do boi, tradicionalmente identificada com as periferias, estendeu-se a outros espaços de atuação no centro da cidade, teatros e praças passaram a ser utilizados pelos grupos folclóricos, onde um público diversificado começou a apreciar a brincadeira do bumba, que deixou de ser domínio exclusivo das classes populares residentes nos subúrbios passando a atrair outros segmentos sociais. Um exemplo está nas expressões mais recentes que representam o boi em estilos e danças misturados a outras expressões folclóricas, promovendo uma síntese de diversas “brincadeiras” da região. É o caso do boi “Arraial do Pavulagem”, 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.

Os vários significados estéticos geraram modelos bem distintos de representação do folguedo em Belém nos últimos anos, sendo possível encontrar-se expressões tradicionais e, ao mesmo tempo, formas mistas e estilizadas. As primeiras organizadas por antigos mestres, remanescentes dos bumbas 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.



Apesar de certa clivagem existente nos bumbás o locus de circulação dos diferentes estilos de boi se espalha por espaços comuns. Os eventos oficiais organizados pela Prefeitura Municipal e pelo Governo do Estado constituem-se em lugares de convergência entre as várias tradições folclóricas, pois grande parte dos folguedos juninos do Pará apresenta-se nos concursos e festas oficiais, proporcionando a reunião dos “folguedos tradicionais” com as expressões “estilizadas”, possibilitando a troca de experiências e de saberes desta antiga expressão popular.

É ancorada nessas variações de estilos e representações que 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 adaptar-se de 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 as atualizações proporcionadas pela modernidade, num processo dialético de múltiplas facetas que reforçam a amplitude das experiências compartilhadas pelos indivíduos em determinado espaço e tempo.

Para concluir é importante considerar que há um número significativo de depoimentos e matérias de jornais disponíveis para pesquisas na área de folclore, música, teatro e cultura popular em geral, no acervo Vicente Salles, no Museu da Universidade Federal do Pará em Belém; na Biblioteca Pública do Estado do Pará; no Centro Cultural Mestre Setenta; além das entrevistas disponíveis no Museu da Arte e do Som do Centro Cultural Tancredo Neves em Belém. Todos de bom conteúdo para a construção e análises de pesquisas na área da História Cultural.

## **Bibliografia**

- BAKHITIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília, Hucitec/UNB, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 2007
- CRUZ, Ernesto. “Costumes e tradições – Festas de São João”. In: *Belém: aspectos geo-sociais do Município*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- CHALHOUB, Sidney, *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo – Companhia das Letras, 2006.
- MENEZES, Bruno. *Boi Bumba: Auto popular*. Belém. Editora H. Barra, 1972.
- RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém, Editora Universitária, 1965
- SALLES, Vicente. *O Negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Cadernos de cultura: O Tira Fama, Elias Ribeiro da Silva (Seu Setenta)*. Belém, 1986.