

A HISTÓRIA DO BOI RESOLVIDO DE GUAJARÁ MIRIM, ENTRE CANTIGAS E OUTRAS FORMAS DE EXPRESSÃO

Paulo Rogério de Souza GARCIA

GARCIA, Paulo Rogério de Souza. **A história do “Boi Resolvido” de Guajará Mirim, entre cantigas e outras formas de expressão.** Projeto de investigação científica, do Curso de Direito – Centro Universitário Fibra, Belém, 2020.

O “Boi Resolvido” é uma manifestação folclórica que mobiliza a Comunidade Remanescente de Quilombo de Guajará-Mirim, no Baixo Acará, Estado do Pará, com seus cantos, suas danças, seus personagens humanos e mitológicos, seguindo a narrativa do auto do boi, que significa uma forma de resistência para manter viva a tradição. As comunidades remanescentes de quilombo enfrentam o desafio de preservar sua cultura. Registrar sua história é uma forma de evitar a perda do patrimônio histórico, cultural e artístico do país. A cultura é considerada como fundamental para o desenvolvimento da personalidade humana desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos e do Cidadão, de 1948. É um direito

expresso na Constituição Federal de 1988 previsto no artigo 215, que abre um leque de possibilidades jurídicas, em especial, à liberdade de expressão e à preservação da história e da cultura, cabendo ao Estado garantir seu pleno exercício, apoiar e incentivar as manifestações culturais. Ainda com relação ao artigo 215, Cunha Filho (2000) suscita que os elementos relacionados à cultura, dentre eles a arte, a história e o conhecimento, devem ser preservados como forma de respeito pela dignidade da pessoa humana. Assim, esta investigação teve por objetivo registrar a história do “Boi Resolvido”, tendo em vista a constatação da falta de registros sobre sua criação, suas narrativas musicais, seus personagens e demais elementos lúdicos como manifestação cultural e direito fundamental. O estudo se insere na linha de pesquisa responsabilidade social e cultural com foco nos direitos humanos. É do tipo qualitativo, com nuances etnográficas. Foi realizado na Comunidade Remanescente de Quilombo (CRQ) de Guajará Mirim, Baixo Acará, município de Acará, no Estado do Pará. A população investigada foram as pessoas envolvidas no “Boi Bumbá” local. Foi feita uma pesquisa bibliográfica, em textos de Cascudo (2012); Salles (1971); Menezes (1993); Silva (2004 *et al.*), em

dados documentais e na internet. Foi feito trabalho de campo por meio de entrevistas e conversas, da observação e da vivência na manifestação folclórica, a convite dos donos do “Boi”. A análise dos dados foi feita, relacionando-os com os aspectos de outras manifestações da cultura popular. Ressalta-se que não houve interferência nos valores ou no modo de vida da comunidade. As questões-problema foram: Qual a história, quais as cantigas e demais formas de expressão do “Boi Resolvido”? Tais questionamentos culminaram com a hipótese: O “Boi Resolvido” se ressentido da falta de registro de sua história, suas cantigas e outras formas de expressão. O vocábulo “folclore” foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms para significar a sabedoria do povo (CASCUDO, 2012, p. 9). Para Câmara Cascudo, o folclore é a cultura do povo, sempre viva, útil, cotidiana e natural, mantida pela mentalidade do homem, mas não determinada pelo material manejado (CASCUDO, op. cit., p. 12). Já se pensou que a indústria mataria o folclore fazendo nascer outro ou que a máquina o asfixiaria (CASCUDO, op. cit., p. 9), mas as “certezas” da modernidade não substituíram a tradição (GIDDENS, 2002, p. 10). O folclore sobrevive por seus elementos e por seus reajustamentos. O que faz uma

manifestação humana ser folclórica é “... o motivo, fato, ato, ação seja antigo na memória do povo” (CASCUDO, *op. cit.*, p. 13), embora “... sejam omissos os nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do episódio no tempo” (*idem*). O reajustamento, processo que permite a renovação do repertório popular para o uso diário como as marchas e os cantos de Carnaval ou os sambas-canções que eram divulgados pelas rádios, televisões e revistas ilustradas, alia o folclore à tecnologia (CASCUDO, *op. cit.*, p. 15). Uma música popular pode se deslocar no espaço, cair no gosto coletivo, sendo repetida, ampliada, modificada, improvisada e ressurgir em inconscientes plágios (*idem*). Os principais folguedos populares no Brasil são o Carnaval, o São João e o Natal, e o auto do boi se dá durante esses dois últimos (CASCUDO, *op. cit.*, p. 19). Câmara Cascudo cita a expressão “boi-bumbá” como uma manifestação dos estados do Maranhão, Pará e Amazonas (*op. cit.*, p. 32), que acontece durante o Natal, com exceção do Pará, que ocorre no São João (*op. cit.*, p. 35). No Amazonas, o “Boi-Bumbá” é folguedo de São João (SANTOS, 2013). É difícil definir o que é o “Auto do Boi” por suas variadas manifestações (“Bumba meu Boi”, “Boi Bumbá”, “Boi de Mamão”, “Boi de Matraca”, “Boi de

Orquestra”). O verbete “bumba meu boi”, por exemplo, sofreu incessantes assimilações de temas e de outros autos, incorporando outras figuras (op. cit., p. 34). Câmara Cascudo destaca a figura da negra Catirina (faladeira, respondona e destabocada), que teria sido inserida no auto por volta de 1910 (idem). A descrição mais próxima do “Auto do Boi” é aquela em que Cascudo fala do alemão Avé-Lallemant, que teria encontrado em Manaus, em 1859, um arcabouço leve e grande de um boi com chifres de verdade que baila seguido de fantasias indígenas, conduzido por um pajé, e que o boi morre com o estrondo do batuque e depois é enterrado para que volte a viver, a fim de se repetir a farsa em outro lugar, cinco ou seis vezes na mesma noite (op. cit., p. 32). Segundo Vicente Salles, o lazer dos escravos no Pará se dava em meados de dezembro, durante 15 a 16 dias de descanso, em quase completa liberdade, período no qual festejavam Benedito e faziam brincadeiras (1971, p. 185). A lúdica e a crença dessas pessoas foram determinadas pela ação dos missionários a fim de extirpar o paganismo e lhe atribuir caráter religioso, até mesmo com as tradições trazidas pelos colonos (SALLES, op. cit., p. 186). Esse lúdico amazônico é dominado pelo africano, cujo jeito é folgazão

em suas representações folclóricas (SALLES, op. cit., p. 188). Até mesmo os senhores de engenho toleravam os folguedos dos escravos, que pareciam tão felizes como crianças (SALLES, op. cit., p. 187). Os escravos ainda associavam seus cantos a seus trabalhos (idem). Os folguedos de cunho religioso foram impostos aos escravos e os negros tinham uma predileção pela viola europeia, mas sem esquecer seus tambores e suas marimbas (SALLES, op. cit., p. 188). Assim, passaram a constituir uma reserva de músicos e cantores (idem). Em Belém, esses folguedos chegaram pelas mãos do Mestre Martinho, nascido em Óbidos, vindo para a capital em 1835 (ibidem). Em 1916, aos 81 anos, continuava à frente dos festejos, no bairro Umarizal, na rua Bernal do Couto, entre as travessas Dom Romualdo Coelho e Dom Romualdo de Seixas (SALLES, op. cit., p. 189). Foi nesse lugar que surgiram os famosos cordões de bumbás, pastorinhas e sambas noturnos em Belém (idem). Com relação aos personagens, Salles fala de figuras mitológicas como o Curupira, de larga transcendência e autoridade nas matas, mas cuja descrição varia nas diferentes paragens da região Norte (op. cit., p. 191). Há ainda o “Boto” e a “Cobra Norato”, além da “Iara”, de influência indígena, o “Saci-

Pererê”, mito ornitomórfico e não antropomórfico, que lembra mais o indígena que o africano (SALLES, op. cit., p 192). Segundo Salles, essa figura, no Pará, é a Matytaperê, acompanhado de uma velha tapuia e na versão de José Veríssimo é a “Matinta-Pereira”, filha do Curupira (idem). Nessa perspectiva, as tradições afroides perderam suas raízes para assumir características indígenas, mas em prol de uma cultura amazônica, sendo a parte lúdica mais africanizada (ibidem). Salles entende que o “Bumba Meu Boi” é conhecido na região amazônica por “Boi Bumbá”, mas que não era um folguedo comum, como os outros, profano-religioso, por isso era permitido e tolerado (op. cit., p. 193). Segundo este autor, o “Boi Bumbá” era um folguedo meio agressivo, pois terminava quase sempre em baderna pela ação de capoeiras e com repressão policial, resultando a proibição de ajuntamento de escravos (idem). Salles finaliza dizendo que essa manifestação acaba se cristalizando no século XIX como um folguedo de escravos, realizado em quadra junina, apoiada em uma vanguarda aguerrida e em grupos de capoeiras (ibidem). Dois momentos marcantes na história dos folguedos no Pará foram os encontros de rua de bois e pássaros e os concursos na quadra junina. Silva conta que nesses

encontros havia troca de provocações e ofensas por meio das toadas chegando às vias de fato com brigas, às vezes, fatais, entre os brincantes moradores de bairros a que pertenciam (SILVA, 2004). No contexto do “Boi de rua”, Bruno de Menezes (1993) o nomeia “Boi tradicional”, que saía em cortejo pela via pública contando a história de um boi que é morto pelo Pai Francisco para satisfazer o desejo da sua esposa grávida Catirina (SILVA, op. cit., p. 38). Esse “Boi tradicional” ou “Boi de rua” passou por modificações devido à constante repressão policial causada pelos encontros violentos entre os bois adversários (MENEZES apud SILVA, op. cit., p. 39). Preocupado com o desaparecimento do “Boi de rua”, Bruno de Menezes se reuniu com os donos dos bois mais antigos, dentre eles o Mestre Drago, para registrar as velhas e as novas toadas (SILVA, idem). Os concursos de bois e pássaros eram festejos juninos que serviam para controlar e vigiar os grupos rivais sob as ordens do delegado de polícia da comarca de Belém, segundo informações contidas no jornal “O Estado do Pará”, de junho de 1938, analisado por Rosa Silva (SILVA, op. cit., p. 40). As apresentações se davam na praça Floriano Peixoto, em Belém, sendo os bois e pássaros classificados pela votação de um júri escolhido,

divididos os bois em “Boi de Comédia” e “Boi de Batuque”, proclamando-se campeão cada qual em sua categoria (SILVA, op. cit., p. 40 -- 41). Outra característica interessante era o controle sobre o público. O concurso era realizado no palco, com hora marcada e, durante a exibição, a plateia era proibida de perturbar a apresentação (SILVA, op. cit., p. 41). A distinção entre bois, pássaros e bichos não é evidente. No dizer de Salles, citado por Silva (op. cit., p. 40), não fica clara a diferença entre cordões de bicho, bois e pássaros, mas o autor explica que era normal um arraial possuir dois grupos para atrair mais público. Seguindo a hipótese de Silva, o “Pássaro junino” é uma evolução dos cordões de bicho vindos do campo para a cidade onde sofreu influência de outras manifestações artísticas (op. cit., p. 42 -- 43). O “Boi Bumbá” teria passado pelo mesmo processo (MENEZES *apud* SILVA, op. cit., p. 43). Silva descreve o “Boi de comédia” como uma peça teatral com características do “Pássaro junino”, pois naquele as toadas são preteridas pelo samba e pelo bolero, com uso de cenário e presença de orquestra, fugindo, em síntese, do enredo tradicional do “Auto do Boi” (SILVA, op. cit., p. 38 -- 39). Na sua pesquisa, não ficou claro se o “Boi tradicional” ou de “Boi de rua” se tornou “Boi de comédia”.

Mesmo considerando essa hipótese, não é conclusivo se esta mudança se deu por força da influência do “Pássaro junino” ou pela intervenção estatal que restringiu sua apresentação pública à quadra junina, ou em razão dos dois fatores. Mas a autora afirma que, na atualidade (primeira década de 2000), o concurso saiu da competência do município e passou para a competência do governo do Estado, com a premiação das categorias “Pássaro” e “Boi”, similar ao do “Boi de Batuque”, cujos jurados eram políticos, intelectuais, militares e artistas, além da apresentação do único “Cordão de Bicho”, “Oncinha” (op. cit., p. 42). Quanto à história do “Boi Resolvido de Guajará Mirim”, suas cantigas e outras formas de expressão, não há registro. No Youtube, descobriram-se vídeos que são partes do documentário “Nós quilombolas da Amazônia”. Esse documentário foi resultado das oficinas de música e audiovisual realizadas nas CRQ’s de Guajará Mirim e Itancoã, que foram contempladas no projeto de mesmo nome, único premiado pela Região Amazônica no “III Ideias Criativas Alusivo ao Dia Nacional da Consciência Negra”, da Fundação Cultural Palmares (G1 PARÁ, 2020). Este documentário está disponível no Youtube, no canal de Wanderson Lobato

(2021), autor do projeto. Em 2020, Lobato seguiu fazendo novas filmagens sobre o “Boi Resolvido”, em nova versão do projeto, durante as apresentações do “Boi” na paróquia de Santa Luzia (Guajará Mirim), na casa da Dona Faustina e no Bosque Rodrigues Alves, em Belém. Durante a pesquisa, teve-se acesso ao “Relatório Socioambiental Resumido” (2018, p. 25) para licenciamento das linhas de transmissão da empresa Equatorial Energia S.A. e, na parte do Estudo do Componente Quilombola, o relatório apenas fala resumidamente do “Boi Resolvido” com base no depoimento de um morador. No Google, encontrou-se um estudo de caso, com o timbre do “Movimiento Regional por la tierra – Brasil”(2020), disponível sob o título “Quilombolas de Guajará Mirim e a luta por seu território”, mas dedica apenas um parágrafo para falar do “Boi Resolvido”. Os primeiros diálogos sobre a história do “Boi Resolvido” com seus integrantes se deram com o casal Faustina e Joelson. Eles são os responsáveis pelo “Boi Resolvido”, atualmente. Ela é a “ama” do “Boi”, conforme ela mesma disse, e ele, cantador e tocador de pandeiro. Faustina contou que o seu pai, Seo Siló, foi quem resgatou o “Boi Resolvido”. Naquela época, quem colocasse uma brincadeira de boi era seu dono, portanto, seu criador. Mas,

segundo ela relatou, antes do “Boi Resolvido” havia o “Boi Pingo de Ouro”. Seo Siló era o coordenador da igreja de Santa Luzia e foi, por volta do ano de 1990, que ele resgatou a brincadeira que estava parada. Conta Faustina que o “Boi Resolvido” era da Tia Luíza, apelido dado pelos moradores, uma senhora de lábios acentuados, natural da comunidade Itancoã. Tia Luíza impunha respeito. Com sua voz grossa, dizia: “Oh cosa, oh cosa, pra onde tu vai?”. Seu nome verdadeiro era Heloísa. Ocorre que a família da Faustina conhecia um senhor que “fazia” “Boi” para quem encomendasse. Mas ele faleceu. O jeito foi emprestar o “Boi” da Tia Luíza. Depois da apresentação, deixaram o “Boi” na casa de farinha e alguém passou e o levou, pois tinha muitas festas nas redondezas naquela noite. Então, foram protelando a entrega na esperança de encontrarem o “Boi” e só devolveram um pandeiro que tinham emprestado junto com o “Boi”. Após a morte da Tia Luíza, que falecera sem saber do ocorrido, as pessoas da comunidade se reuniram para resgatar a brincadeira. Além da família da Faustina, reuniram-se o Dodó, o Naldo e o Luiz. O Seo Ciriaco, outro entrevistado, contou que havia o “Boi Cabuloso do Acará”, criado pelo Seo Sinhuca. Participavam dele o Pixico, o Bento, o Bereco (Catirina) e

o Zé Dirsal (Pai Fransciso). O “Boi Cabuloso” virou “Boi Pingo de Ouro” e quem deu esse nome foi a “meninada”. Quando fizeram o “Boi”, colocaram umas estrelinhas da cor de ouro em seu couro preto, com destaque para uma estrela na testa. O “Boi” precisava de um apelido. Seo Ciriaco contou que o “Dorivar”, ao ver o Boi, disse: “Me admito de vocês ainda não ter dado apelido pra esse Boi, Pingo de Ouro”. Na versão de Seo Ciriaco, o nome dado foi “Pingo de Ouro”, em razão da estrela dourada na testa do Boi. Faustina confirmou que foi mesmo o “Dorivar” quem deu o nome “Pingo de Ouro”. Participavam do “Pingo de Ouro”, Seo Siló, o Pixico, o amo do “Boi”, Seo Ciriaco, o Gazumbá (amante da mãe da Catirina). Seo Ciriaco relata que os brincantes andavam com caipirinha no bolso do paletó, das marcas “Velho Barreiro” ou “Tatuzinho”. Quem tirava as toadas eram o Seo Siló, o Zizi e o Pixico. Depois as toadas passaram a ser tiradas pelo Dodó, pelo Joelson e pela Faustina, segunda geração. Seo Ciriaco explicou que a máscara do Gazumbá era feita com leite de seringa. A forma era feita de barro (argila). Jogava-se no barro o leite da seringa, várias vezes, para este ficar resistente, e assim a forme ia sendo defumada até ficar emborrachada. Na sequência, a forma era quebrada para ficar só a

máscara. Quem fazia esse adereço era o “Dorivar”. Por fim, a máscara era pintada e colocavam-se até dentes (de barro e borracha) e era coberta com pelos de preguiça. A espingarda e o terçado do Gazumbá eram feitos de madeira. Nas apresentações do “Boi Resolvido”, em 2020, no Guajará Mirim, Seo Ciriaco fez uma mostra da máscara, com papelão e fios de corda de sisal. Faustina acrescentou que ocorria de as pessoas brincarem tanto em um “Boi” quanto em outro. Não havia rivalidade nesse contexto até porque as pessoas faziam parte da mesma comunidade. As cantigas e outras formas de expressão do Boi Resolvido. Na primeira entrevista com Faustina, ela se intitulou “guardiã” do “Boi Resolvido”, legado deixado por seu pai, Seo Siló. Ela também é responsável pelo grupo de carimbó da comunidade, chamado “Filhos de Zumbi”. Durante a apresentação do “Boi” havia a participação do “matuto”, que tirava o verso contra outro matuto. O nome “matuto” se deve ao fato de que, enquanto um tirava um verso, o outro ficava matutando o repente em resposta. Quem fazia frente à Faustina era o Dodó, geralmente no período do Carnaval. Faustina disse que seu pai fez muitas cantigas, entre vinte e trinta, e uma vez teria feito uma ao debulhar bacaba. Ela também é autora de algumas, entre

dez e vinte. Ela disse que o “Boi” enfrenta dificuldade financeira, pois é oneroso tocar a brincadeira e se ressentir da falta de incentivo e de apoio cultural. Certa vez o “Boi Resolvido” ficou de se apresentar no Centro Cultural Tancredo Neves (Centur), em Belém. Dodó revelou que antigamente havia a matança do “Boi”, mas agora o que existe é a apresentação do “Boi”. Na primeira forma de expressão, ocorria a disputa entre o “Coronel” e o “Cantador de Boi”. Havia a disputa do “Boi Resolvido” com o “Boi Cabuloso”. É possível que na mudança do “Boi Cabuloso” para o “Pingo de Ouro”, essa rivalidade tenha acabado. O Dodó tinha por função tocar tambor, além de cantor de boi. Explicou que os tambores eram feitos com tronco de abacateiro e graveto de paxiúba, para segurar o couro, geralmente de sucuri, de cameleão ou de veado branco. Relatou que a Faustina ficou no lugar da Laura, mãe do Botoca e irmã dela, que fumaça cachimbo de barro, feito de “tacoari”, um tipo de varinha para amassar o fumo. Participamos de quatro apresentações do “Boi Resolvido” na qualidade de batuqueiro, tocando tambor (tantan), de boa qualidade, que, segundo Joelson, “falava grosso”. Primeiro, a “ama” do “Boi” faz a chegada ao dono da casa cantando: Depois, entoava a seguinte toada e emenda com

outra cantiga. Há uma toada, de autoria do Seo Siló, que a Faustina disse que ele fez porque marcou um ensaio com um amigo, mas esse não compareceu. Em uma das apresentações, o Joelson também faltou, e a Faustina não deixou por menos, cantando a toada do pai dela. Outra toada expressou patriotismo. No decorrer da apresentação, a “ama” do “Boi” chamava para o centro da roda, a cada vez, um dos figurantes: o Boi, o Doutor, o Caçador, o Gazumbá, os índios, os vaqueiros, os batuqueiros e todas os outros. Ao final, havia a cantiga de despedida. Os mais antigos contam que havia outros bois naquelas comunidades: o “Boi Flor da Noite”, da comunidade “Boa Vista”, e o “Boi Caprichoso”, da comunidade de “Itancoã”, que rivalizavam entre si. Fazia parte do “Flor da Noite”, o Seo Ladi (morador da Boa Vista), o Seo Roleta (tripa do boi, morador da comunidade Santa Rosa), o Seo Mapim (doutor, da Boa Vista) e outras pessoas da comunidade. Em conclusão, confirma-se a hipótese de que não há registro da história do “Boi Resolvido” que conte por completo sua trajetória. A pesquisa cumpriu seus objetivos registrando a manifestação cultural narrando sua origem, suas cantigas e suas formas de expressão. É preciso o Estado do Pará manter, com mais esforço, a cultura afro-

amazônica, que é seu patrimônio imaterial, sem se descartar o apoio de outros setores da sociedade. A manifestação se mantém com o esforço da comunidade e, às vezes, com o apoio de projetos culturais. A comunidade resiste para manter vivo o seu folclore face à pressão da indústria cultural e de crenças religiosas, que não valorizam a reminiscência quilombola.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 28 de mai.2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil: Pesquisas e notas**. 3. Ed. São Paulo: Global, 2012.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

EQUATORIAL TRANSMISSORA 7 SPE S.A. **Relatório socioambiental resumido: Componente Quilombola das comunidades do Baixo Acará**. Brasília, Abril de 2018.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

G1 PARÁ. **Projeto lança documentário realizado com quilombolas do Acará**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2015/03/projeto-lanca-documentario-realizado-com-quilombolas-do-acara.html>. Acesso em: 13 de jan.2020.

LOBATO, Wanderson. **Nós Quilombolas da Amazônia Parte 2**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ve_LhY-uavA. Acesso em: 02 de jun.2021.

_____. **Nós Quilombolas da Amazônia Parte 3**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=deJOhG_8U4w. Acesso em: 02 de jun. 2021.

_____. **Nós Quilombolas da Amazônia Parte 4**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TRrpU-k4Ec8>. Acesso em: 02 de jun.2021.

_____. **Nós Quilombolas da Amazônia Parte 5**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=87L8_3nwGSM. Acesso em: 02 de jun.2021.

MENEZES, BRUNO. **Obras completas de Bruno de Menezes**: Folclore. Belém: Secult, 1993 (Série Lendo o Pará,14) v.2.

MOVIMIENTO Regional por la tierra – Brasil. **Estudo do caso**: Quilombolas de Guajará Mirim e a luta por seu território.

Disponível em:

file:///C:/Users/user/Desktop/ARQUIVO%20PAULO/FIBRA/FIBRA_GERAL/PROJETOS%20DE%20INVESTIGA%C3%87%C3%83O%20CIENTIFICA/PROJETO%20DE%20PESQUISA%202020/BIBLIOGRAFIA/comunidade%20guajara%20mirim.pdf.

Acesso em: 14 de jan.2020.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará**: Sob o regime da escravidão. Rio de Janeiro: FGV-UFPA, 1971.

SANTOS, Jonas. **Boi campineiro**: A história do Festival de Parintins que não foi contada. Manaus: Secretaria de Estado de Cultura, 2013.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **A música do pássaro junino Tucano e o cordão de pássaro Tangará em Belém do Pará**. In Trilhas da música. Lia Braga Vieira, e Fernando Iazzetta, organizadores. Belém: EDUFPA, 2004, p. 19-51.