



Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Sociais –  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia  
Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento

**Dossiê Final**

**Processo de Instrução Técnica do  
Inventário de Reconhecimento do  
Complexo Cultural do Boi-Bumbá do  
Médio Amazonas e Parintins**

**Abril, 2018**

## Sumário

Ficha técnica.....	03
Introdução.....	05
PARTE I – Identificação.....	31
Capítulo I: O Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins.....	32
Capítulo II: O Sítio do Médio e Baixo Amazonas.....	74
Capítulo III: Formação Histórica do Contexto Amazônico....	79
Capítulo IV: Contextualização histórica do folguedo na Amazônia.....	87
Parte II – O Bem cultural como objeto de registro.....	123
Capítulo V: Do brinquedo, de Pai para Filho: expressões e formas de viver e de ser.....	124
Os três formatos de um mesmo brincar na dança do tempo.....	139
No duelo simbólico do Festival de Parintins: identidades, memórias e mercados.....	160
a) O apelo identitário.....	175
b) Caracterização do gênero toada e seus processos de transformação.....	179
c) O festival-espetáculo.....	192
d) As galeras: acionando o enlevo coletivo.....	203
e) Festa transamazônica fluvial.....	213
As faces da festa na paisagem parintinense.....	221
Capítulo VI: Dos saberes de uma Celebração Amazônica.....	235
Recomendações de Salvaguarda.....	269
Referências Bibliográficas.....	279

MINISTÉRIO DA CULTURA  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

PRESIDENTE DA REPÚBLICA  
Michel Temer

MINISTRO DA CULTURA  
Sérgio Sá Leitão

PRESIDENTE DO IPHAN  
Kátia Bogéa

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO  
Marcos José Silva Rêgo

DIRETOR DO PATRIMÔNIO IMATERIAL  
Hermano Fabrício Oliveira Guanais e Queiroz

COORDENADORA GERAL DE IDENTIFICAÇÃO E REGISTRO  
Deyvesson Israel Alves Gusmão

COORDENADORA DE REGISTRO  
Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda

COORDENADORA GERAL DE SALVAGUARDA  
Rívia Ryker Bandeira de Alencar

SUPERINTENDENTE DO IPHAN NO AMAZONAS  
Karla Bitar

Instrução Técnica e Elaboração do Dossiê para Registro do Complexo Cultural do  
Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins

Coordenação Geral  
Edson Silva de Farias

Consultoria  
Memória Arquitetura Ltda  
DBG LTDA

Pesquisa Histórica  
Edson Farias  
Marcos Henrique do Amaral  
Saulo Nepomuceno Furtado de Araújo  
Memória Arquitetura Ltda  
DBG LTDA

Pesquisa e texto  
Edson Farias  
Juliana Veloso Sá  
Marcos Henrique do Amaral  
Matheus da Costa Lavinsky  
Saulo Nepomuceno Furtado de Araújo  
Wilson Rogério Penteadó Júnior  
Memória Arquitetura Ltda  
DBG LTDA

Revisão, edição e texto final  
Edson Farias

Fotografias  
Rogério Luiz Silva de Oliveira

Agradecimentos  
Waldo Mafra Carneiro Monteiro (Barrô)  
Hiléia do Nascimento Palmeira  
Juliana Velloso Sá  
Marcos Henrique do Amaral  
Matheus da Costa Levinsky  
Rogério Luiz Silva de Oliveira  
Saulo Nepomuceno Furtado de Araújo  
Wilson Rogério Penteadó Júnior

## Introdução

Definição (sucinta) do objeto do registro;  
 Contextualização do trabalho: como/quando/onde a pesquisa foi realizada. Dificuldades encontradas;  
 Apresentação da equipe de pesquisa;  
 Metodologia utilizada.  
 Resultados/informação sobre o material produzido: o que será encontrado no dossiê.

O reconhecimento dos bens culturais imateriais como patrimônio a ser preservado pelo Estado e pela sociedade está previsto no artigo 216 da Constituição Federal Brasileira. Com a promulgação do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu-se o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, conjuntamente foi estabelecido o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), executado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). Os bens imateriais são caracterizados:

(...) pelas práticas e domínios da vida social apropriados por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Contribuem, dessa forma, para promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Os bens culturais imateriais passíveis de registro pelo Iphan são aqueles que detém continuidade histórica, possuem relevância para a memória nacional e fazem parte das referências culturais de grupos formadores da sociedade brasileira. As inscrições desses bens nos Livros de Registro atende ao que determina o Decreto 3.551.

De acordo com o Decreto nº 3551 da República Federativa do Brasil que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, os patrimônios contemplados podem ser inscritos nos cinco seguintes livros:

- I – Livro de Registro dos **Saberes**, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- II – Livro de Registro das **Celebrações**, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III – Livro de Registro das **Formas de Expressão**, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV – Livro de Registro dos **Lugares**, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Por sua vez, para o *Manual do INRC* a categoria “Celebrações” sintetiza os seguintes significados:

Nesta categoria incluem-se os principais ritos e festividades associados à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade, envolvendo práticas complexas com suas regras específicas de distribuição de papéis, a preparação e o consumo de comidas, bebidas, a produção de um vestuário específico, a ornamentação de determinados lugares, o uso de objetos especiais, a execução de música, orações, danças, etc. São atividades que participam fortemente da produção de sentidos específicos de lugar e de território.

Em linhas bem-gerais, o Complexo Cultural do Boi-Bumbá consiste numa expressão lúdico-artística cujas cerimônias se estendem pelo sítio geocultural delimitado entre as sub-regiões do Médio e Baixo Rio Amazonas, no Estado do Amazonas, em celebração dos santos católicos Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal, constituindo-se no ápice das festividades do ciclo junino na Amazônia.

Gênero de teatro popular, o auto do Boi-Bumbá envolve cantos, percussão, cantos e danças nos três formatos de apresentação que assume – Boi de Terreiro, Boi de Rua, Boi de Palco/Arena. Neles, a adoção de elementos plástico-visuais variados também promove encenações dramatúrgicas referidas à narrativa de morte e ressurreição do boi. Se repuser diretrizes rituais entrelaçando o sagrado ao mundano, a brincadeira modula os mesmos protocolos na medida em que suas práticas interligam múltiplas dimensões da vida sociocultural local/regional. Com isso, nas imagens que resultam do concerto entre os seus brincantes, tendo por núcleo a figura do boi de pano, imaginários longevos de ameríndios, europeus e africanos, além dos referidos ao Nordeste brasileiro, se fazem contemporâneos de redes de significados inscritas nos cotidianos mais atuais transfigurados nas representações próprias ao folguedo. Afinal, este último atravessa e se deixa cruzar por estratificações de classe, etnicorraciais, de gênero e orientação sexual. Da mesma maneira, percorre faixas etárias distintas e comparece tanto nas socialidades rurais quanto urbanas. Em igual compasso, alia práticas artesanais a

soluções tecnológicas, tornando próximas comunidades ribeirinhas a circuitos cosmopolitas de circulação e consumo de bens culturais. Diante desta miríade que a constitui, justifica-se o emprego da ideia de “complexo” para sintetizar tão tamanha e diversa proporção de elementos entretidos nessa expressão cultural amazonense.

Como forma de expressão lúdico-artística na qual estão reunidas dimensões cênicas, plástico-coreográficas e melódico-percussivas, o Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins congrega, na sua natureza de folguedo, saberes, ofícios e modos de fazer que delimitam um domínio de práticas que os transubstanciam em diversão e celebração, incluídas no ciclo dos festejos juninos, do calendário católico, em louvor a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. O objeto focalizado neste dossiê, portanto, é essa forma de expressão, que aqui a definiremos como a forma-boi, tendo por singularidade a figura do habitante autóctone da região – o indígena, representado tanto no agrupamento das “tribos” quanto no personagem “Pajé”. Esta forma-boi adquire formatos diferenciados na extensão da Mesorregião Amazônica do Médio Amazonas, em particular nas sub-regiões geopolíticas VIII (área do Médio Amazonas, abarcando os municípios de Itacoatiara, Itapiranga, Maués, Nova Olinda do Norte, Presidente Figueiredo, Silves e Urucurituba) e IX (área do Baixo Amazonas, estendida entre as cidades de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Nhamundá, Parintins, São Sebastião do Uatumã e Urucará.). Ambas as sub-regiões integradas à divisão administrativa do Estado do Amazonas.

Vale dizer que uma e outra sub-região administrativa do Estado do Amazonas estão, para os fins previstos à realização do dossiê, acomodadas numa mesma bacia ou região geocultural e histórica chamada de Médio Amazonas e Parintins. O emprego da denominação bacia ou região geocultural se refere à proposição de que, entretidos mediante dinâmicas sócio-históricas, componentes geomorfológicos e culturais delineiam a paisagem de uma área, figurando sua especificidade espacial enquanto ecossistema sociohumano e ambiental articulado aos de outras regiões. Em se tratando do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, a moldura composta pela planície recoberta pela floresta, recortada pelos braços do Rio Amazonas, abriga a dinâmica sócio-

histórica em que a conquista europeia e as vicissitudes da colonização, mais tarde acomodadas aos movimentos de integração à sociedade nacional, fizeram-se sobre as terras no confronto e em meio aos domínios dos modos de vida do povo indígena Sateré-Mawé. O folguedo do Boi-Bumbá, ao que parece, compreende uma manifestação da cultura cabocla tecida no compasso dessas vicissitudes ainda em desdobramento.

O complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins está entretido na trama em que a figura do boi ocupa posição central em folguedos, canções, cantigas, literatura de cordel e outras formações lúdico-artísticas populares<sup>1</sup>. Em termos propriamente do gênero dos folguedos populares<sup>2</sup>, as manifestações do Boi-Bumbá nos estados do Amazonas e do Pará se inscrevem num conjunto do qual fazem parte também outras variantes manifestas no conjunto da sociedade nacional, à maneira do Bumba-meu-Boi, Boi-Calembra, Boi-de-Ita, Boi-de-Mamão, Boi-de-Reis, Boi-na-Vara, Boi-Santo, entre outras (CASCUDO, 2000, p.70-73).

O folguedo do Boi-bumbá amazonense retoma, ao mesmo tempo em que ressignifica, os esquemas totêmicos pelos quais a divinização da figura do boi sinaliza na direção de recorrências de cultos e modos de organização social com ênfase no parentesco; ritualizações observadas às margens do Mediterrâneo entre a África, a Ásia Menor e a Europa, bem antes da cristandade. Vertido à expressão da cultura popular no Brasil<sup>3</sup>, o Boi-Bumbá reúne o sacro, o bufo e o satírico do

---

<sup>1</sup> Aqui retomamos a categorização formulada em outra oportunidade para tratar das festas populares no Brasil. Na ocasião, ao falar de formações lúdico-artísticas, referíamos “às cerimônias da cristandade ou das práticas lúdicas ibéricas vinculadas a manifestações cênico-coreográficas, transportadas à América pelo colonizador português, as quais aqui se entrecruzaram aos teores dos acervos simbólicos afro-ameríndios com suas ênfases oral-gestuais (...), muitas das celebrações festivas foram mais tarde incorporadas ao patrimônio folclórico da nação brasileira.” (FARIAS, 2011, p.14)

<sup>2</sup> De acordo com Câmara Cascudo (2000, p.241-242), os folguedos populares reúnem as seguintes características: “1) Letra (quadra, sextilhas, oitavas ou outro tipo de versos); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral).”

<sup>3</sup> Embora saibamos das controvérsias que o atravessam, tensionando-o (KUPPER, 1988; GONZALES, 1990; DE CARVALHO, 2004), o conceito de cultura popular é aqui o adotado sob dupla justificativa. De um lado, atentando ao fato de que se trata de um símbolo já consolidado na orientação de condutas e nas trocas públicas de sentido. De outro, no instante em que compõe o sistema classificatório na sociedade nacional brasileira, ao mesmo tempo, permite distinções categoriais com teor semântico e valorativo próprios, permitindo imputações de significado



autossacramental barroco nos seus protocolos dramatúrgicos e coreográficos à itinerância musical própria da folia portuguesa (CASCUDO, 2000, p. 29-30 e 242-244). Parte das estratégias de catequese jesuítica dos nativos americanos empregadas pelas missões da Companhia de Jesus (NEVES, 1978, p. 23-98), durante o século XVI, mesmo que laicizados, os Bumbás guardam, na sua atual figuração profana, os efeitos cênicos obtidos a partir da confluência nos cantos e coreografias entre personagens greco-latinos, já redefinidos pelo cristianismo, e entidades dos povos indígenas, para fins de pedagogia lúdica na ressocialização cristã do gentio. Constam, igualmente, a percussão e personagens evidenciando a presença africana.

Nesse sentido, o emprego da categoria de expressão lúdico-artística para conceituar o Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins diz respeito a cursos regulares de condutas orientados pelo sentido diversional e estético das práticas, mas em estágios intergeracionais. O interesse de investigação, análise e interpretação se voltou para as formas socioculturais dispostas na contrapartida de processos emoldurados por convenções impingidas pelas organizações sociais, mas sabendo estarem estas mesmas sujeitas às rotações históricas ao serem igualmente objetivações de relações sociohumanas ambientadas em territorialidades nas quais, igualmente, são tecidas teias de significados, às quais informam os rumos tomados pelas condutas de pessoas e grupos (WILLIAMS, 2014, p.25).

Mais recentemente, na abordagem estruturalista proposta ao tema e variantes do mito, no que toca o ciclo de morte e ressurreição nos folguedos populares que reverenciam a figura do boi, Maria Laura Viveiros de Castro e Cavalcanti (2006, p.69-104) coloca em suspensão a centralidade ocupada pelo mito da “morte e da ressurreição” como o núcleo central desse auto. Ao ver da autora, o cruzamento do interesse pelos elementos folclóricos e da cultura popular com a questão nacional no Brasil teve papel determinante na eleição dessa centralidade ritual-dramatúrgica, na passagem do século XIX para o XX. Segunda a antropóloga, decorrência da atuação erudita, em especial, a interpelação feita

---

geradores de diferenciações e aproximações com outros símbolos e práticas significantes, em meio a situações de lutas e consensos entre grupos sociohumanos (CAVALCANTI, 2001, p. 04-08).

pelo poeta, etnógrafo e pensador Mario de Andrade, ainda na primeira metade do século passado, fomentou-se um modelo de cunho evolucionista na apreensão que reconhece no bumba-meu-boi um ícone incontestado da mestiça cultura brasileira. No livro *Danças Dramáticas Brasileiras* (DE ANDRADE, 1982), o autor aposta que o trançado “nebuloso dos bailados populares” nordestinos, entretidos ao enredo fundado sobre o culto totêmico, conteria elementos primordiais acomodados na mentalidade dos segmentos populares, portanto seriam as bases à aferição da autenticidade da cultura e identidade nacionais.

Não nos interessa entrar aqui no mérito da interpretação da antropóloga, ao duplicar a figura do boi para bifurcar o folguedo, num só lance ressaltado a imemorialidade e a abertura para deslizamentos de sentidos, ambas se dando entre a atemporalidade da narrativa e o tempo presente do rito. Para os objetivos deste dossiê, o que nos parece mais significativo é o cuidado a ser tomado para evitar assumir um foco, desconsiderando as historicidades em que se entrelaçam dinâmicas e conformações de padrões nas feições adquiridas pela brincadeira do Boi-Bumbá. A observação se faz crucial ao se considerar as ecologias e os itinerários interculturais próprios ao sítio do bem a ser reconhecido como patrimônio cultural do Brasil. Quando se considera a área geopolítica e geocultural abarcando grupos socioculturais alocados nos municípios amazonenses de Parintins, Maués, Itacoatiara, Nova Olinda, Barrerinha, Boa Vista de Ramos e Itapiranga, além da capital do Estado, Manaus (DBG, 2014, p.06), cabe não esquecer o quanto as interdependências sociohumanas regionais são inalienáveis do perfil do complexo do Boi-Bumbá do Amazonas.

Isto quer dizer que os desafios postos ao mapeamento e inventário estiveram catalisados pela observância da imanência da unidade eco e geocultural do folguedo popular do Boi-Bumbá na diversidade expressiva em que, nas fronteiras do mesmo sítio, ganham relevo modalidades distintas da brincadeira, às quais contracenam com agenciamentos e bases organizacionais que divergem entre si. Desse modo, o autoespetáculo do Festival Folclórico do Boi-Bumbá, no Bumbódromo de Parintins, está sincronizado aos Bois de Terreiros e de Rua e

contracenam igualmente com os Bois-Mirins e Bois em Miniatura<sup>4</sup> (DBG, 2014, p.04). E, ao mesmo tempo, suas bordas são compostas por outras manifestações que guardam afinidades históricas, ecológicas e socioculturais com a cena do boi, no amplo cosmos ribeirinho amazônico. Com isto, tensionam-se limites, ainda na região mesoamazônica, com a festa do Guaraná, em Maués; igualmente, com a competição lúdica envolvendo Cardinal e Acará-Disco, na cidade de Barcelos. Extrapolando os limites do Estado do Amazonas, mas aninhados na vizinhança, os brinquedos do Boto Tucuxi e Boto Cor de Rosa na festa do Sairé de Alter-do-Chão, no Pará. Subindo na direção do Alto Rio Negro, o Festival realizado na disputa entre Tucanos, Barés e Dessanas, em São Gabriel da Cachoeira e, também, o Festival das Cirandas, em Manacapuru, no mesmo Estado do Amazonas (DBG, 2014, p.03). Neste sentido, coube apreender como vivências, imaginações, significados e representações estão implicadas nas práticas socioculturais, em mútuo engendramento com os componentes ecoambientais e os condicionantes sócio-históricos (HAESBAERT, 2009, p.393-419). E, deste modo, examinar a tessitura das figurações do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins (SHR, 2008, p.33-57).

---

<sup>4</sup> De acordo com os documentos relativos às abordagens anteriores nesta pesquisa e, ainda, em razão dos resultados da nossa aproximação empírica do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, entendemos, respectivamente, Boi-Mirim/Garrote, Boi de Caixa, Boi em Miniatura variações de um dos três formatos (Boi de Terreiro, Boi de Rua e Boi de Palco/Arena).

Diante desta amplitude eco e geocultural se impôs fundamental levar em conta as variações morfológicas assumidas pela brincadeira; ou seja, mesmo que o fundo dramático se mantenha em torno da morte e ressurreição do boi, modificam-se aspectos protocolares dos rituais relativos às sessões em que se organizam espaço-temporalmente à narrativa (“Rito de chegada do boi”, “Rito de evolução do boi”, “Rito de despedida do boi” e “Festejo de matança do boi”). Alteram-se, portanto, as convenções tácitas que guardam os entendimentos sobre a brincadeira. Ao mesmo tempo são alteradas as posições-papeis na realização do drama. Com isso, personagens são incluídos e outros desaparecem ou são redefinidos nas suas respectivas aparições na encenação festiva, como os doutores “Trovão”, “Cachaça” e “Cura Bem” (DBG, 2014, p.40). Nesse mesmo sentido, tornou-se motivo de especial interesse a inserção da figura do nativo amazônico. É de particular relevo a presença do “Pajé” e das “tribos” (DBG, 2014, p.41). Daí porque, neste dossiê, optou-se por acompanhar as transformações formais do folguedo, passando por três diferentes formatos<sup>5</sup> – reiterando, Boi de Terreiro, Boi de Rua e Boi de Palco/Arena, em suas correlações com as histórias locais/regionais.

---

## Os caminhos do reconhecimento/identificação

O início do processo para reconhecimento das manifestações do Boi-bumbá no Estado do Amazonas como patrimônio cultural do Brasil remonta ao ano de 2002, a partir da solicitação formal da Secretaria de Cultura do Estado do

---

<sup>5</sup> Fôssemos comparar os formatos do Complexo Cultural do Bumbá amazonense aos sotaques de Boi no Maranhão poder-se-ia notar o fato de ambos compreenderem particularidades expressivas. Em se tratando dos modos de brincar maranhenses, os grupos de Bumba-meu-boi “constituem um vasto e complexo conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas e simbólicas. O folguedo se desenvolve sob inúmeras variantes, apresentando diversos ritmos, danças, instrumentos, músicas, personagens, dramas e indumentárias. Há uma variedade de estilos para celebrar a brincadeira, sendo essa uma particularidade Bumba-boi maranhense. Surgem por diferentes motivos e em diversos lugares e, conseqüentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa.” (IPHAN, 2011, p. 100). Variações sensíveis se mostram entre os sotaques Matraca, Sotaque de Zabumba, Sotaque de Orquestra, Sotaque da Baixada, Sotaque de Costa-de-Mão. No que toca aos formatos amazônicos, há variações não respondem a condicionantes geossociais, porque estarão agrupadas sob um mesmo formato bumbás situados localizados em diferentes áreas da região do Meio Norte e Parintins. Ao mesmo tempo, teremos oportunidade tratar a respeito, os formatos se entrecruzam.

Amazonas SEC/AM para o “Registro do Festival Folclórico de Parintins dos Bois-bumbás Garantido e Caprichoso”. Desde início, os dois aspectos seguintes complicaram a ação de reconhecimento: embate em torno da construção/delimitação do bem cultural a ser registrado, bem como sua abrangência territorial.

Para além desses interstícios, e a partir de novo requerimento para a instauração do processo de Registro feito pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas em 2009, a Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial deferiu por fim a demanda, definindo a seguinte denominação para o processo de Registro: Complexo Cultural dos Bois-Bumbás no Médio e Parintins, Estado do Amazonas.

Ao longo da trajetória realizada a partir da demanda de reconhecimento, foram realizadas três contratações, por parte do IPHAN, através de processo licitatório, com o objetivo de desenvolver pesquisas para instaurar o processo de Registro desse bem cultural, utilizando a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. Entre outubro de 2011 e dezembro de 2012, foi realizado o Levantamento Preliminar – primeira fase do INRC –, e entre 2013 e 2015, foi parcialmente realizada a segunda fase – a Identificação<sup>6</sup>. Neste mesmo íterim, deu-se a contratação de outra empresa para organização de reuniões de difusão do inventário e registro do Complexo Cultural dos Bois-Bumbás, realizadas nos municípios de Parintins, Manaus, Itacoatiara e Maués.

O conjunto dessas pesquisas e atividades, realizadas entre 2011 e 2015, foi desenvolvido nos municípios de Barreirinhas, Boa vista do Ramos, Itacoatiara, Itapiranga, Manaus, Maués, Nova Olinda do Norte e Parintins, mobilizando diversos grupos de Boi-bumbá e agentes dessas cidades ligadas a essa manifestação. Cabe ressaltar o acompanhamento das atividades e pesquisas tanto por servidores da Superintendência do IPHAN no Amazonas quanto por técnicas do Departamento de Patrimônio Imaterial da sede do IPHAN, em Brasília.

A partir da situação acima referenciada, das discussões entre IPHAN-AM e DPI/IPHAN sobre os rumos da pesquisa em agosto de 2015, para concluir o

---

<sup>6</sup>De ambas as etapas redundaram os respectivos relatórios técnicos entregues ao DPI-IPHAN pelas empresas Memória Arquitetura Ltda e DBG LTDA, como produto do mapeamento das formas expressivas do Boi-Bumbá, no sítio do Baixo (Médio) Amazonas.

Processo de Instrução para Registro do Complexo Cultural dos Bois-Bumbás no Médio Amazonas e Parintins, foi estabelecida a intenção de firmar Termo de Execução Descentralizada – TED – com uma instituição federal de ensino para dar continuidade ao certame. Neste instante se contratou os serviços da equipe vinculada ao Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento da Universidade de Brasília (CMD/UnB). A opção se deveu ao fato de o CMD/UnB ter, entre seus integrantes, pesquisadores com experiência na área de culturas populares e na realização de pesquisas de festejos e formas de expressão do Amazonas, que a credenciaram no desenvolvimento dessa pesquisa. Inclusive, a realização da pesquisa que subsidiará o Processo de Instrução para Registro do Complexo Cultural dos Bois-Bumbás no Médio Amazonas e Parintins cumprirá importante papel na instalação do Laboratório de Expressões Artísticas e Diversidade Cultural, vinculado CMD, sediado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da UnB. Isto na medida em que permitirá a montagem de um banco de dados (textos, fotografias, registros sonoros e audioimagens) sobre a cultura popular amazonense.

A equipe do CMD esteve composta pelo coordenador e por seis auxiliares de pesquisa, mais o técnico em fotografia e audiovisual.

O coordenador, Edson Farias, é pesquisador do CNPq, com doutorado em Ciências Sociais (Unicamp – 2001). Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade do Estadual da Bahia (UESB). Lidera o CMD, além de ser editor titular da revista *Arquivos do CMD*. Suas pesquisas giram em torno do problema das culturas populares nas condições sócio-históricas da estrutura urbano-industrial e de serviços. Publicou os livros *Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*; *Faces Contemporâneas das Culturas Populares*; *O Mesmo e o Diverso: olhares sobre cultura, memória e desenvolvimento*; *Práticas Culturais nas Redes e Fluxos da Sociedade de Consumidores*; *Memória, Discurso e Sociedade*; *Retas que Prosseguem em Curvas: tensões no contexto metropolitano brasiliense*.

Já Rogério Luiz de Oliveira (Fotografia e Audiovisual) é graduado em Comunicação Social pela UESB (2007). É doutor e mestre em Memória: linguagem

e sociedade, também pela UESB. Sua linha de pesquisa são os estudos filosóficos sobre imagem, memória e cinema. Professor assistente do curso de Cinema e Audiovisual da UESB e Colaborador do Programa Janela Indiscreta Cine-Video/UESB. Faz direção de fotografia de trabalhos audiovisuais e ministra oficinas de iniciação à fotografia para crianças e adolescentes. Autor do Documentário Zé Silva: uma fotobiografia. É sócio da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC, como professor de cinematografia.

Juliana Veloso Sá (Auxiliar de Pesquisa – dimensão cênica e coreográfica) é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (2014), da Universidade de Brasília. Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela mesma instituição (2009), ela atuou como assistente de pesquisa pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) no projeto *Acompanhamentos e Análise de Políticas de Cultura* (2014-2015). Organizadora dos livros *A Indústria como Palco – o teatro socioeducativo do SESI* (2012), juntamente com Francis Wilker de Carvalho, e *Zona de Contágio* (2012), ao lado de Robson Fernando Castro Pinto. Ministrou as disciplinas Sociologia da Arte e Arte, Sociedade e Cultura na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2009-2011).

Wilson Rogério Penteado Júnior (Auxiliar de Pesquisa) é mestre em Antropologia Social pela Unicamp (2004), com a dissertação *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)*. Ganhador do Prêmio Silvio Romero (2006), em sua 47a. edição, ao obter, com sua dissertação de mestrado, a 1a. colocação no Concurso Nacional de Pesquisas sobre Cultura Popular, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN e Ministério da Cultura / MinC. Doutor em Antropologia Social também pela UNICAMP (2010), com a tese: *Uma Trilha ao Intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade*. Autor do livro *Jongueiros do Tamandaré: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo* (2010), publicado pela Editora Annablume e FAPESP. É Professor de Antropologia, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.

Marcos Henrique da Silva Amaral (Pesquisador colaborador) é doutorando em Sociologia na Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Sociologia, também pela Universidade de Brasília (UnB), onde empreendeu a pesquisa *A Simplicidade*

de um Rei: Trânsitos de Roberto Carlos em Meio à Cultura Popular de Massa (2012).

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da UnB, Saulo Nepomuceno Furtado de Araújo é autor do livro *Entre garotos e suas equipes: consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena black brasiliense*. Suas pesquisas se concentram no tema das estéticas e dos mercados culturais de periferias no Brasil.

Matheus da Costa Lavinsky (Pesquisador colaborador) é mestrando em Sociologia pela Universidade de Brasília. Desenvolve pesquisa sobre a produção e o consumo de cerveja no Brasil. É graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC.

Ao todo, a equipe do CMD realizou três viagens de campo, respectivamente, ao longo de 2016, nos seguintes períodos: abril e maio; junho; agosto e setembro. Sendo a primeira tão somente orientada para o conhecimento do roteiro e a aproximação com agentes locais, além do estabelecimento do contato direto com os/as membros da Superintendência do IPHAN Amazonas envolvidos com o processo em questão. Em última instância, o propósito da pesquisa foi obter informações no sentido de prover a logística necessária à realização das pesquisas de campo. A segunda viagem, tendo por destino a cidade de Parintins, exatamente, iniciou o trabalho de campo durante os dias antecedentes, mas se estendendo ao período do Festival Folclórico na cidade e se prolongou até uma semana depois. Já na terceira viagem, a equipe percorreu três locais: Maués, uma vez mais Parintins e Itacoatiara.

A decisão por parte da equipe do CMD de concentrar o trabalho de campo nessas três cidades obedeceu, em parte, às indicações decorrentes dos levantamentos feitos pelas equipes que conduziram antes o processo de reconhecimento. Em especial, o trabalho realizado pela DBG de Vasconcelos LTDA evidenciou a propagação do modelo parintinense de Boi-Bumbá de Palco/Arena para as demais cidades das regiões do Médio e Baixo Amazonas. Ao mesmo tempo, os levantamentos tornaram notória a presença simultânea dos dois outros formatos assumidos pela brincadeira – Boi de Terreiro e Boi de Rua. Se cada um dos formatos catalisa memórias e, também, indica modos atuais e específicos de



organizar as condições socioculturais necessárias à continuidade do folguedo, caberia rastrear exemplares desses formatos. Não havia dúvidas sobre ir a Parintins, porque o duelo simbólico entre o Caprichoso e o Garantido no Bumbódromo se impusera como matriz do Boi de Palco/Arena. O desfecho do rastreamento se deu, de um lado, em Maués, na Comunidade Nossa Senhora do Pedreiro, onde se encontrou exemplar representativo do Boi de Terreiro – o Bumbá Teimosinho; de outro, o Boi Mirim Tira Teima, sediado no bairro São Jose, em Itacoatiara, deixou a equipe do CMD diante do Boi de Rua.

Com as impressões deixadas pelas três últimas viagens de campo, uma dificuldade logo nos tomou de assalto: qual seria a melhor alternativa para concretizar em um mesmo conjunto narrativo e analítico, em termos de aproximação e abordagem, manifestações diferenciadas entre si e dispersas num território tão amplo? E contendo, ainda, bases sociomorfológicas igualmente discrepantes, no tocante às estratificações classistas, etnicorracial, etário-geracional, mesmo de gênero e até de orientação sexual. Por certo, traços tal discrepantes referidos ao problema em torno da complexidade inerente ao próprio bem impactaram a abordagem metodológica priorizada na pesquisa. Ou seja: qual seria o melhor modelo de descrição e análise frente essa característica do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins? Iremos comentar esse aspecto mais adiante, ainda nesta introdução.

Por outro lado, como já aludido, as mesmas idas a campo destacou, no diagnóstico do estado atual do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, o amplo protagonismo do formato de Boi de Palco/Arena, no que toca aos planos estéticos e organizacionais, exercido pelo Festival Folclórico parintinense. E, com isso, uma evidente tendência à periferização dos outros dois formatos, embora estes não deixem de estarem presentes. Desse modo, três preocupações principais sobressaíram, às quais estão abaixo relacionadas:

- a) A centralidade obtida por uma das modalidades da brincadeira – vimos o formato de Boi de Palco/Arena que surge e se afirma no caudal do Festival Folclórico de Parintins. Então, tem-se um problema de escala no que concerne à disparidade de proporções de meios empregados entre as distintas partes constitutivas do Complexo. Diante disso, qual seria o modo adequado para

concatenar as diferentes modalidades num mesmo quadro de sincronias se uma das partes se destaca, mesmo gerando o sombreamento das demais? Notamos que essa modalidade, no que concerne aos seus modos de organização social e divisão do trabalho, mesmo que de maneira tensa e conflitante, alia monetarização das atividades e recrutamento técnico-burocrático próprio à associação racional-legal, sem diluir a tônica no parentesco e nos comensalismos;

- b) À luz desse mesma simultaneidade, que resposta oferecer ao problema do condicionante temporal diante da constância com que traços de continuidade e efeitos de ruptura se apresentam contíguos nas situações em que se aninham as expressões do Boi-Bumbá amazônico?
- c) No computo dessas assimetrias, enfim, como se referir a um mesmo fato cultural e igual medida conhecer, expor e analisar suas referências socioculturais?

A proposta de mapear e inventariar o complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins enfrentou de saída, vimos acima, um desafio no tocante à construção de um modelo discursivo apto a expor de maneira sintética tanto a empiricidade que lhe referencia quanto apontar os condicionantes internos a esse referencial. Por sua vez, algo assim deixou entrever a multifacialidade histórico-empírica em que dinâmicas e padrões socioculturais distintos concorrem entre si no delineamento geocultural do bem. Tornou-se nevrálgico adotar um eixo lógico-narrativo com potencialidade para respeitar a multiformidade, sem abrir mão de aferir e nomear a sincronia existente entre a multiplicidade desses mesmos elementos.

Sob esse ponto de vista, antes de nos antecipar no recurso a uma categoria de síntese para definir a amplitude múltipla dos elementos entrelaçados sob a denominação Boi-Bumbá, priorizou-se o bem da perspectiva de uma matéria complexa. Embora um tanto óbvia, fez-se a seguinte pergunta: o que torna o Boi-Bumbá da Amazônia um complexo?

Tendo por finalidade o delineamento antes referido, foram tomados por fonte (e como insumo) alguns dos resultados do mapeamento da mesma matéria, realizado entre 2007 e 2014, apresentados ao DPI/IPHAN – acima mencionados. Segundo o objetivo de estabelecer as linhas gerais do desenho do empreendimento executado, inicialmente, discutiu-se como a complexidade informa a perspectiva

e os objetivos perseguidos, também se traduzindo tanto nos procedimentos adotados ao longo do mapeamento quanto nas ferramentas analíticas mobilizadas na produção textual em que se sintetizou a empiria qualificada na pesquisa de campo.

A ideia mesma de complexo é ampla e igualmente diversa na extensão das semânticas que a significa. Em suas linhas bem-gerais, a palavra corresponde àquilo capaz de “abarcando vários elementos ou aspectos distintos cujas múltiplas formas possuem relações de interdependência”. Assim, optou-se por conceber a complexidade como a estruturação ou concepção constituída por grande quantidade de componentes articulados ou concatenados que operam como um todo. No instante em que foi adotada também como uma perspectiva analítica, a ideia de complexidade atenta aos dois seguintes princípios lógicos:

- a) Considerar o funcionamento das unidades mais parciais e de início isoladas, segundo a finalidade de observar as maneiras pelas quais as unidades interativas mais complexas se dispõem funcionalmente, consolidando-se como “modalidades de integração” (ELIAS, 1988, p.286) abrangentes – no caso, como os três diferentes formatos do folguedo são articulados e recíprocos na montagem do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins;
- b) Inserir essas modalidades de integração no escopo de dinâmicas sócio-históricas em que são definidos planos de integração entrosados. Aqui, algo assim significa reconstruir a formação do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins em observância das dinâmicas nas quais a região amazônica vem dando contornos das estruturas sociais colonial, nacional e transnacional.

A realização da pesquisa, por sua vez, desdobrou-se em quatro momentos:

- a) Em um primeiro momento realizamos uma abordagem compreensiva, envolvendo o cruzamento de aspectos psíquicos, interativos, institucionais e ecoambientais. Para isso, a pesquisa visou o entrecruzamento da sensibilidade corporal, percepções/representações e memórias na conformação das práticas e experiências que vivificam a brincadeira do boi-bumbá amazônico. As técnicas adotadas mesclaram entrevistas de profundidade semiestruturadas e observação participante, além do registro áudio e audiovisual;
- b) Na sequência, informadas já pelo conjunto de conhecimentos provenientes da primeira fase da pesquisa, executamos a meta de

fazer a cartografia das encenações do Boi-Bumbá. À realização das etnografias que subsidiarão estas cartografias levaram em consideração a confluência entre as dimensões rituais e performáticas das apresentações à observação das componentes estéticas dispostas no folguedo (ou seja, os planos coreográfico e musical-rítmico). O recurso ao registro audiovisual foi prioritário nessa etapa;

- c) A última fase envolveu um trabalho em franco diálogo com as historiografias social e cultural. O recurso à pesquisa documental e à consulta a fontes secundárias bibliográficas estiveram a serviço da tarefa de montar uma sociogênese, entendida a partir do tipo de observação e comparação das mútuas implicações entre os acontecimentos e suas vicissitudes. Reciprocidade esta que, embora revelasse as especificidades espaço-temporais, também permitiu apreender as linhas de força que atravessam essas mesmas especificidades. Assim, permitiu propor o funcionamento de uma dinâmica sócio-histórica realizada em estágios distintos de desenvolvimento. Tal revolvimento esteve voltado às implicações da brincadeira do folguedo popular do Boi-Bumbá com a história sociocultural local e regional, levando em conta os enlaces com os poderes e processos locais, regionais e nacionais, mais também da interferência da igreja católica e das linhas de força econômicas.

### Um pacto totêmico?

*Sentei junto pé da roseira/  
Lembrei minha infância, fogueira e balão/  
Lembrei do meu pai, meu amigo,  
Esperando ansioso, o meu Boi Garantido.*

Enquanto gênero literário, o dossiê detém especificidades no tocante à confluência entre suas convenções próprias e os objetivos aos quais se presta. Em um primeiro momento, entende-se o dossiê como uma modalidade de narrativa, porque empreende uma exposição de fatos. Fazendo eco com essa definição, no decurso da exposição, entretém-se num enredo episódios, temporalidades, lugares, personagens, motivações, modos e consequências, cujo encadeamento se divide em apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho. No que toca ao gênero dossiê, contudo, a narrativa porta a peculiaridade de introduzir no seu desdobramento a aplicação de um esquema analítico e este último contém a imperiosidade de se observar um quadro de ferramentas conceituais. O que se

nomeia de esquema analítico é um conjunto de critérios que prescreve os procedimentos de decomposição de um complexo, segundo a finalidade de exame cognitivo das propriedades que o compõem. Enfim, do ponto de vista metodológico, o dilema inerente à realização literária do dossiê condiz com a adequação mútua entre as atividades de diluir o alvo e, no anverso, restitui-lo discursivamente numa correlação tão abrangente quanto convincente. Ora, o ponto nevrálgico diz respeito à eleição de um eixo sobre o qual o leito narrativo deverá deslizar.

No percurso das três viagens de campo realizadas pela equipe do CMD/UnB (mencionadas na introdução), muitos dos relatos deixaram patente se tratar o Boi-Bumbá, antes, de um brinquedo que se converte numa brincadeira, mas sempre inscrito num encadeamento de parentesco patrilinear.

De maneira recorrente, nos depoimentos ouvidos e registrados, sobretudo homens de diferentes faixas etárias retomavam lembranças da infância. Aqueles oriundos de famílias melhor abonadas, lembravam que o pai pagava para o “Boi” se apresentar na frente de casa, nos dias do ciclo junino. Já os de origem mais humilde faziam menção à inventividade de criança, quando na meninice se juntavam com amigos e criavam seu próprio “Boi”. De acordo com a narrativa de fundação do Boi-Bumbá Garantido parintinense, por exemplo, diante da doença do menino Lindolfo Monteverde, sua mãe se comprometeu com São João, em promessa, ajudar o “Boi” caso seu filho melhorasse. Mais tarde, já adulto, ele fundou o Garantido. O mesmo compromisso familiar também se estabelece entre filha e pai. Algo visto no seio da família do Mestre Iracito, na Comunidade Nossa Senhora do Pedreiro, em Maués. Ali, a filha primogênita declarou sua lealdade com a tradição do Bumbá devido à lealdade para com o pai.

Num primeiro instante, é como se estivesse confirmado algo já observado pela bibliografia especializada – e aludido acima – sobre o folguedo do Boi-Bumbá, a saber, a presença do esquema totêmico fundado na organização social do parentesco. Se, no curso da mesma trajetória de viagens, notamos que o “culto” totêmico parece simbolizar o pacto no qual filho e pai se comprometem mediante

o totem do boi de pano e, com isso, a lei simbólica do parentesco<sup>7</sup> se pereniza; porém, em lugar da transformação do sangue em interdito – à maneira da interdição do incesto –, tem-se a sua metamorfose em brinquedo e este desliza do lúdico ao imaginário e, daí, ao artístico. Mais ainda. O laço lúdico<sup>8</sup> ultrapassa, sem a abandonar, a díade pai e filho, tornando-se núcleo identitário tanto das localidades quanto daquela região geocultural. Uma cena nos parece ilustrativa a respeito. Caminhando pelas ruas de Parintins, durante o período do Festival Folclórico, vimos ambulantes em triciclos vendendo bois em miniatura, do mesmo tipo que – no Píer da cidade – pessoas os carregavam como lembranças da festa, quando do retorno às suas localidades de origem. Mas em lugar de representação de algo tornado objeto de culto, aquele artefato parecia mais um brinquedo, com o qual se joga no tempo e com o tempo. De modo análogo, portanto, aos(às) brincantes do boi-bumbá, já que realizam o folguedo em circunstâncias específicas, mas investidos(as) do saber/fazer geracionalmente transmitido.

No tratamento que conferiu ao totemismo, coube ao antropólogo Claude Lévi-Strauss<sup>9</sup> acentuar o relevo representativo e comunicacional dessa norma. Seguindo os seus rastros, pode-se concluir que, no transcurso intergeracional da

---

<sup>7</sup> Desde Ferguson McLennan (1998), ainda no século XIX, crescendo-se os relatos etnográficos de missionários e etnólogos, passando por James Frazer (1982) e Emile Durkheim (1989), estes últimos no início do século XX, o totemismo ficou caracterizado como o culto religioso fundado na crença do parentesco entre grupos humanos (clãs) e certas espécies naturais dotadas do *status* de divino. Ao mesmo tempo, enquanto brasão do grupo de parentesco, o “totem” significa o enlace entre as posições do grupo e o pacto de sangue, o que forma e determina normativamente o comportamento dos seus membros, em particular no que toca aos matrimônios. Marcado pela interdição própria à sua condição de objeto sagrado, cercam o totem narrativas míticas que determinam não só o impedimento dos homens casarem e copularem com quaisquer das mulheres do seu clã, também definem em quais dos clãs aqueles poderão encontrar mulheres para contrair núpcias.

<sup>8</sup> De acordo Huizinga (1971), essa palavra é formada a partir do substantivo latino *ludus*, léxico do qual deriva o significado “jogo”, transferido seletivamente ao conceito moderno de lúdico, para se referir às práticas em que a brincadeira e a diversão correspondem fins em si mesmos. No recurso que aqui fazemos à noção de lúdico, o que será melhor explicado no capítulo VI, importa em especial a possibilidade de estabelecer a relação entre os verbos “brincar” e “fantasiar”, ambos passíveis de se sintetizarem na ideia de “fazer de conta que”. Ou seja, a atitude projetiva de se lançar para além do mundo sensível imediato, alcançar lugares em que são arquitetados mundos ilusórios e, com isto, aproximar o brincar da arte.

<sup>9</sup> Baseado na interpretação freudiana em *Totem e Tabu* para a interdição do incesto, mas a luz da literatura socioantropológica sobre o totemismo, Lévi-Strauss (1976) argumenta que a interdição prevista pelo código totêmico funciona como um fator coletivo que estrutura simbolicamente as relações entre as partes de um sistema social, dando-lhe um padrão de significação, fazendo-se eficiente do ponto de vista comunicativo tanto para dentro quanto em relação a outros arranjos sociais.

festa/folguedo, o laço totêmico relativo à brincadeira do boi se efetiva no quadrinômio saber, história, tradição e memória. O saber, a “forma boi-bumbá” se define como um insumo herdado pela hereditariedade sócio-histórica, à qual é transmitida na confluência móvel de linguagens, mas cuja potência o torna apto para gerar comportamentos e se deixar ver em gestos/expressões<sup>10</sup>. Compreende, também, história porque, na sua condição tácita, esse saber se apresenta como usos, práticas envolvendo materialidades de ordens distintas (corpos, sons, cores, formatos etc.) dispostas em múltiplos episódios que se sucedem e introduzem a contingência na reposição desse mesmo saber. É tradição no instante em que a entrega do saber de uma geração a outra, ao mesmo tempo, equivale compromisso e cuidado com o que se recebe<sup>11</sup>. Portanto, o compromisso da dádiva impõe limites aos usos com o recebido por parte do legatário, no compasso de um aprendizado mimético<sup>12</sup>. Já a propriedade de memória vem do fato de que,

---

<sup>10</sup> Na formulação deste argumento nos respaldamos na assertiva de que as linguagens estão autorizadas a tornar expressivas as demais práticas, ao mesmo tempo em que são compreensivas aos seus realizadores e possibilitam as trocas públicas de sentido. Assim, no diálogo com as inferências de Norbert Elias (2002) e Pierre Bourdieu (1992), no que concerne à relação entre linguagem e relações sociais, uma conclusão possível diz respeito ao lugar dúbio ocupado pela dimensão sociodiscursiva. Isto porque a condição do “dizer” requer a participação, a integração em uma correlação que é, concomitantemente, aliança interativa e disposição assimétrica, definida pelas posições em um arranjo de poder de nomear/classificar. Por outro lado, o significar é simultaneamente reprodução, mas, também, abertura. Afinal, o dizer demanda aprendizado, e aprender, lembrar, pensar, emitir e se fazer entender exigem tanto reciprocidade contemporânea como um encadeamento geracional, da qual somos depositários e mediadores, mas igualmente intérpretes, e não simplesmente exegetas ou porta-vozes. O transporte do significado requer a singularidade do desempenho que o realiza no ato expressivo, o qual está espreitado pela censura ou pelo equívoco. Ou seja, contar uma história depende de uma história já contada, isto é, de uma anterior apresentação do mundo, com sua respectiva moldura e horizonte; da mesma maneira, uma história é inseparável daquele que a apresenta nas condições contingenciais da apresentação. Se, enfim, a experiência é indissociável da incorporação de saberes intergeracionais, atualiza seletivamente tais saberes.

<sup>11</sup> Nos rastros das formulações românticas, em particular das ilações internas à antropologia filosófica de Herder, com sua ênfase na consciência comunitária (Zengotita, 1996, p.86-95), entendemos por tradição e tradicionalidade, respectivamente, o costume e as falas de guardiães do costume, os quais são condições inalienáveis ao repasse oral continuado da origem comum (impessoal e holística), admitida como absoluta. No regime próprio à tradição, a ancestralidade e sua perpetuação em linhagens parentais consistem nos vetores imprescindíveis à atualização da identidade de um ente coletivo, na medida em que são mecanismos de controle da variação dos comportamentos, em meio à passagem do tempo.

<sup>12</sup> Tomamos por referência o significado da ideia de mimeses operacionalizada na análise eliasiana (Elias, 2002). Nesta, não se trata de imitação, mas corresponde a um recurso ao quadro de categorias empregadas na *Poética*, de Aristóteles. Segundo este filósofo, a catarse promovida pela função mimético-imaginativa (“*phantasia*”) do teatro teria por finalidade a emoção purgativa do “*pathos*”, ou seja, as perturbações que tomariam de assalto os homens. Nesse sentido, a catarse teria função farmacêutica. Ainda que consista em uma modalidade de imagem, a mimeses desempenha um papel decisivo na teoria do conhecimento aristotélica. De acordo com a

o recebimento que se dá no atual, está sempre sujeito à contingência, às demandas do presente. Mas esta casualidade é imolada pela guarda exercida pela tradição.

---

interpretação de Costa Lima (1995, p. 63-76), calcada no conceito de “forma própria” (“*idia morphé*”), a concepção de mimeses se equilibra entre o sensível (a imagem) e o inteligível (o conceito), compreendendo um modo de aprendizado definido pelo maravilhamento, isto é, pelo prazer sensível que não decorre da duplicação de algo, mas advém do reconhecimento do que é o essencial. No limite, a mimeses apresenta por metáforas a inteligibilidade das formas imutáveis, logo se coloca a serviço da verdade, portanto cumpre a tarefa mnemotécnica de fomentar o não esquecimento (“*alatheia*”) (WEINRIECH, 2001, p.19-21). Nota-se que a referência à concepção de mimeses em Aristóteles distancia o emprego feito por Elias da semântica que grassou maior relevo na Europa, após o Renascimento: desde então, prevaleceu a mimeses como sinônimo de “discurso ornado”, correspondendo à mera duplicação imitativa subserviente aos costumes e, com isto, na contramão do valor atribuído ao ideário da criação (COSTA LIMA, 1995, p. 77-157). Em Elias, a mimeses prossegue relativa ao investimento simbólico realizado pelo tramado corpóreo da espécie humana em si mesmo, no trajeto histórico de longa duração em que os múltiplos usos cotidianos do próprio corpo, a um só tempo, deixaram por rastros a metamorfose da experiência em saberes acomodados nas linguagens. Estas últimas se dispõem não só em sistemas de representações (oral-escrito, visual, audiovisual, entre outros), mas também em cortes culturais mais abrangentes. E, assim, os saberes se colocam à disposição para serem encarnados – incorporados – em novos usos que, tanto os promovem, quanto os transformam. Em última instância, solicitando a prerrogativa defendida por Nelson Goodman (2006, p.35-72), a apropriação eliasiana da ideia de mimeses a projeta como fator construtivista, um fazer pelo qual mundos são erguidos na medida mesma em que são apresentados e descritos.



Ou seja, há a pressão exercida pela inércia do antecedente, embora sobre ele se abata o traço fugidio daquilo que se apresenta em uma determinada situação<sup>13</sup>.

Morador de Itacoatiara, o relato de Evaldo Galdino da Silva é emblemático e ele servirá de fio condutor, ao longo da segunda parte deste dossiê. Fiel ao pacto da lei totêmica do Boi-Bumbá, Evaldo personifica a tradição, da qual cuida movendo todos os esforços para anualmente por o Boi Mirim Treme Terra. Espécie de catalizador, suas falas expuseram, logo no início, o compromisso firmado com o pai de dar continuidade ao Boi-Bumbá. Ele aspira que os seus filhos também o

---

<sup>13</sup> Tomamos a liberdade de uma breve digressão para melhor situar o emprego da noção de memória. Ideia relacionada à passagem do tempo, ou à sucessão dos acontecimentos, a memória deflagra questionamentos acerca da semelhança entre algo passado e outro presente na experiência atual. Para pensadores como Platão, a memória diria respeito à inscrição desse passado no presente (RICOUER, 2007). Contudo, devido às suas suspeitas em relação ao empírico, o mesmo pensador descredita a memória como possibilidade de acesso ao acontecido; concebe-a como um mero simulacro, espécie de embuste, derivado dos efeitos fantasiosos da imaginação (PLATÃO, 1979). No limite, como se certificar que o acontecido realmente se deu como a imagem oferecida pela memória? Ele via com bons olhos o recurso à mnemotécnica com a finalidade de evitar que as eternas verdades fossem esquecidas. Enfim, só depositava confiança na dimensão, digamos, mais impessoal (objetiva) da memória. Depois de Santo Agostinho (1998), adquiriu relevo a concepção da memória como uma faculdade do espírito relacionada ao sujeito humano. Em David Hume (2001), já inserida nos meandros da subjetividade secularizada, torna-se parte do aparato da razão, tendo a função de ordenar cronologicamente a sequência das ideias simples. Entretanto, observa o filósofo escocês, a interferência da memória está subordinada à primazia do arbítrio criativo, inventivo, da imaginação. Concepção mais tarde seletivamente resgatada por Henri Bergson (1999). A luz do seu esquema vitalista, o autor concebe duas virtualidades: a “percepção pura” e a “lembrança pura”. No instante em que entende o presente como um “conjunto de sensações e movimentos”, toma a lembrança à maneira de uma virtualidade, a princípio inativa, à qual é evocada e atualizada pela atividade da percepção na medida mesma em que se torna um fator capaz de provocar movimentos. Para Bergson, o salto do presente para o passado ocorre no instante em que, encarnada na atualidade da percepção, a lembrança se põe em movimento, tornando-se objeto de análise da consciência. Esteja claro que, para ele, nesse mesmo salto não nos colocaremos em relação direta com a lembrança pura. Em tal movimento da memória, nos deslocamos de uma lembrança geral para outra particular. Mediante esse procedimento, a lembrança pura irá sugerir uma sensação, uma particularidade sensível, que diz respeito ao entrosamento da impressão com um significado. Adepto do viés intelectualista com ênfase no impessoal próprio à tradição sociológica durkheimiana, nos remanejamentos realizados pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1990) na teoria bergsoniana, embora mantenha a primazia das urgências do presente sobre o passado, estão os quadros coletivos de memória atuando sobre as sensações, conferindo-lhes direção e significado. Halbwachs é sensível ao fato de as lembranças consistirem em fenômenos de natureza psíquico-sensorial, mas à maneira como Durkheim concebe a antecedência lógica, moral e empírica das representações sociais sobre as ideais individuais, ele persevera à subordinação dos fluxos de reminiscências dos indivíduos à regulação pelos ordenamentos coletivos. A teoria da memória coletiva em Halbwachs tem sido alvo de críticas, seja porque reduz às margens à intervenção por parte das agências pessoais, seja em razão da tônica posta na coesão/integração sociais (FENTRESS & WICKHAM, 1994). Devido à opção de tomarmos a memória encarnada, isto é, incorporada e, assim, correspondendo simultaneamente ao corpo pessoal quanto ao tramado de corpos estendidos no tempo e no espaço, entendemos estarem as lembranças e os esquecimentos sob constante interpelações do controle socialmente exercido; também, as reconhecemos como fatores de autocontrole individual que, a um só tempo, repõem sentidos e fomentam saídas criativas em meio à especificidade das situações ambientais.

substituam na preservação da brincadeira. Mais adiante, na conversa, ele sintetizou criativamente o desempenho do Amo do boi, enquanto descrevia a coluna dorsal do auto que subjaz à dinâmica em que se estrutura o folguedo como prática lúdica. Suas palavras nos deu acesso à figuração elementar da forma-boi: isto é, o Boi de Terreiro. Um pouco à frente, aludiu à sua passagem por outros bois de Itacoatiara, já que seu pai deixara de pôr na rua o antigo Tira Teima, no qual aprendeu a “brincar de boi”. Algo assim lhe abriu a oportunidade de participar da metamorfose do folguedo que, após tomar as ruas, transfigurou-se, posteriormente, na figura do Boi de Palco/Arena. Ele finalizou a narrativa falando da atualidade do seu Boi Mirim que, sendo um retorno ao Boi de Rua, mas cujo encerramento do ciclo festivo, com o rito da matança do Boi, dá-se num terreiro, recicla elementos dos demais formatos. Enfim, por meio do discurso de Evaldo, sobressaiu a transfiguração da forma-boi de brincar em três diferentes formatos, os quais a um só tempo se sucedem e são, igualmente, concomitantes entre si. Ainda, permitiu observar o prosseguimento de protocolos impessoais do folguedo e a modulação destes em meio a contextos diversos, deixando abertura para a intervenção criativa daqueles que sabem fazer a brincadeira.

Sob esse ponto de vista, aqui, a referência ao parentesco se situa numa remissão simultânea entre as permanências e transformações experimentadas pelo costume de brincar, posto na encenação do folguedo do Boi-Bumbá, com as dinâmicas sócio-históricas amazônicas. Isto em razão de que o traslado do saber da forma-boi de pai para filho se faz numa região em que, a conquista europeia das terras conjuntamente à interferência espiritual nos modos de vida e nas economias subjetivas dos indígenas geraram, na sucessão das imolações, mutilações, novas silhuetas sociohumanas e culturais. Estas últimas estão no anverso da aparição e desenrolar da historicidade e da tradição do folguedo. Portanto, o saber transmitido de uma geração a outra e sua concretização encenada traduzem a própria história amazônica na complexidade em que a brincadeira se situa. As Tribos, o Pajé, Mãe Catirina e Pai Francisco, Gazumbá, os Vaqueiros, o Amo do Boi, as Toadas e o Levantador, mesmo as alegorias e os figurinos, como também a percussão, entre outros aspectos, são simultaneamente propriedades formais do auto folguedo e modos de simbolização inerentes à

linguagem gerada no tramado da história local-regional e suas implicações com a história colonial-imperial, nacional e, hoje, da mundialização. E a condição de ícone amazônico e anteparo da identidade local-regional diz respeito a essas implicações contidas na expressividade do Complexo do Boi-bumbá do Médio Amazonas e Parintins.

Em síntese, o argumento a ser desenvolvido ao longo da segunda parte deste dossiê se calca na proposição de que o artefato do boi de pano se inscreve numa lei totêmica do parentesco. Nesta, a norma tácita, aquela que determina: “se aprende jogando”, funda-se na obrigatoriedade de, brincando, repassar a brincadeira. Nesse sentido, a forma não-humana do artefato do boi de pano agrega e media relações sociohumanas no presente, mas o faz sobre a esteira das mediações promovidas por outras relações sociohumanas já transmutadas em saberes e narrativas da tradição. Ou seja, o legado das gerações anteriores se tornaram categoriais mentais de percepção, símbolos de expressão e comunicação e, ao mesmo tempo, consistem em padrões de adestramento muscular. O boi de pano, portanto, encerra o domínio mnemônico que contém o acúmulo simbólico de experiências individuais e coletivas que engendram os acontecimentos, às quais estão naturalizadas como certezas práticas<sup>14</sup>, dispendo os brincantes a prosseguirem na fantasia estruturada (ou ritualizada) pela forma-boi<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Tomamos de empréstimo, mas de maneira seletiva, a concepção de prática e *habitus* em Bourdieu. O autor entende o *habitus* como corpo, e este, como história, relação social naturalizada à maneira de certezas práticas manifestas nos diferentes usos corporais humanos. Entende ele que a relação de posse com o mundo social decorre da natureza mesma da ação histórica, na qual dois estados sociais estariam em presença, quer dizer, a história em seu estado objetivado, e a história como saber incorporado (BOURDIEU, 2001, p. 157-198; 2009). O *habitus* com isso consiste em um produto de aquisição histórica que, por sua vez, viabiliza a apropriação do adquirido historicamente; o destino social de um agente encadeia-se aos investimentos nessa aquisição que se decalca em sua potencialidade de agir, quer dizer, realizar estratégias ao manter-se participando das tramas sociais: “Podemos compreender que o ser social é aquilo que foi; mas também que aquilo que uma vez foi ficou para sempre inscrito não só na história, o que é óbvio, mas também no ser social, nas coisas e nos corpos.” (BOURDIEU, 2002, p.100).

<sup>15</sup> A utilização do conceito de forma não retoma a visão dos arcanos geométricos conceituais puros do “mundo das ideias” platônico. É pensada, sim, à luz da mutação provocada na concepção de ideia, na passagem do século XVIII para o XIX, a qual passa a ser entendida como habitando o empírico e o intelecto na medida em que consistiria em intuições e representações intrínsecas ao espírito humano. Entende-se que o espírito humano é apreendido nos rastros dos efeitos deixados pelas linguagens acionadas nas trocas públicas de sentidos, sabendo-se estarem tais linguagens inscritas em relações sociais e, no anverso, interpelam essas últimas, emprestando-lhe significados e expressividades. Assim, as linguagens detém papel crucial na coordenação dos comportamentos. A forma, portanto, deriva da reiteração continuada de atividades corporais que, por sua

Assumida como uma tópica literária, ou seja, um marcador habilitado a regular os procedimentos de exposição textual, a lei do pacto totêmico simbolizada na figura do boi de pano, então, servirá como eixo narrativo do dossiê. Sobre ela procurar-se-á sintonizar o transfundo étnico e ecológico constituído pelas linhagens do povo Sateré Mawé – nação que ocupava (e ainda ocupa) aquela área do Médio e Baixo Amazonas – com a forma boi-bumbá, por meio dos agrupamentos das tribos que compõem a encenação do auto. Transfundo étnico e ecológico mediante, igualmente, o mesmo eixo narrativo do pacto totêmico, será incluído no que Simão Assayag (1995) chama de cultura cabocla, a qual derivaria dos encontros/confrontos entre europeus e nativos, africanos, nordestinos e índios; hoje, contemplando marcas locais, também os signos da civilização urbano-industrial. Entendemos a cultura cabocla como uma cultura comum<sup>16</sup> que também se miniaturiza na forma boi-bumbá e se efetiva nas práticas que atualizam a forma, materializando-a nos formatos<sup>17</sup> dinâmicos do folguedo.

Em última instância, a proposta de abordagem do bem identificado como celebração considera sua natureza imaterial, reunindo suas implicações de saber e fazer, da perspectiva da memória encarnada. Nesse sentido, o olhar lançado sobre o folguedo o considerará a luz do entretenimento da passagem do tempo (história) e da permanência (tradição) na materialidade do costume. A ênfase posta na questão da memória contracenará com o debate em torno da tensão decorrente do cruzamento da duração da cultura com as transformações sócio-históricas. Sem

---

recursividade, tipifica-se e com relativa autonomia de qualquer contexto empírico em particular, torna-se uma convenção caracterizada pelo seu elevado teor de generalidade.

<sup>16</sup> A ideia de cultura comum é empregada no diálogo com a concepção de Raymond Williams (1969). Para este autor, no conceito de cultura, estão articuladas as semânticas do modo de vida e do plano estético-artístico. A seu ver, entendida como práticas sociais e sistema de significação, a cultura se define pela sua natureza ordinária, porque está “em toda a sociedade e em toda mente”. Da sua perspectiva o que mais nos importa é o empenho de historiar as condições nas quais a ideia de cultura emerge e se torna uma resposta de integração sócio-simbólica. No caso, importa examinar os processos socioculturais pelos quais a ideia de cultura cabocla se acomoda como representativa da sintonia estabelecida entre modos de vida e práticas lúdico-artísticas naquela sub-região amazônica, tendo no folguedo do Boi um dos seus fundamentais expoentes.

<sup>17</sup> À maneira da forma, o formato igualmente corresponde à tipificação de atividades humanas, porém, o seu grau de recursividade e generalidade é menos elevado. Sob esse ponto de vista, as convenções que constituem um formato estão mais próximas aos contextos empíricos da sua realização e não detém o mesmo grau de elementaridade da forma, no que toca aos traços indissociáveis na realização de uma ideia. Poderíamos dizer, então, que o formato particulariza a forma no momento que consiste na sua apresentação palpável do ponto de vista empírico.

desprezo do plano das representações, o apelo ao tema da memória incorporada (isto é, do saber pelo corpo) dará maior atenção às práticas/aos usos, mas sempre levando em conta as condições históricas objetivas e subjetivas de sua possibilidade de permanecer.

### **A estrutura do dossiê**

Em termos propriamente textuais, o dossiê está dividido em duas partes. Na primeira, dá-se a identificação do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins em que, mediante a descrição do bem, retoma-se o problema em torno da natureza do Complexo Cultural, mas no movimento em que é apresentada a alternativa encontrada para aborda-lo no encadeamento de quatro capítulos:

**Capítulo I: O Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins** – A proposta é, expostas as linhas-gerais de tipificação do Complexo como um Bem de Celebração, apresentar o seu amplo enraizamento na Região.

**Capítulo II: O Sítio do Médio e Baixo Amazonas** – O Capítulo tem por finalidade localizar o Bem nas condições geomorfológicas da região.

**Capítulo III: Formação Histórica do Contexto Amazônico** – A finalidade é oferecer um quadro histórico da Região do país em que o Bem cultural aparece e tem se desenvolvido.

**Capítulo IV: Contextualização histórica do folguedo na Amazônia** – Ao se conferir prioridade ao tema dos três formatos, situar o Bem cultural na sua territorialidade regional.

Já a segunda parte se ocupa da justificativa para o reconhecimento desse mesmo bem como objeto de registro patrimonial. Assim, ainda na segunda parte, a narrativa evolui na interligação das duas seguintes instâncias analíticas:

**Capítulo V: Do brinquedo, de pai para filho: as expressões e as formas de viver e de ser** – A partir da reflexão sobre o folguedo do Boi-Bumbá como um brinquedo (artefato) mediante o qual se

estabelecem brincadeiras envolvendo tramas de sociabilidades e de significados lúdicos e artísticos, este capítulo foca os dois seguintes pontos: a) à luz da transmutação do encadeamento intergeracional nos três formatos – a saber, o boi de terreiro, o boi de rua e o boi de palco/arena – em que se organiza simultaneamente a brincadeira de boi, na região do Médio Amazonas e Parintins, em um primeiro momento, a proposta é acompanhar as modulações temporais e espaciais dos protocolos do folguedo. Com isso, o comentário se estenderá ao problema da forma do folguedo, da sua condição de ritual e das mudanças nos usos do brinquedo em meio às transformações nos costumes abarcados pelos significados da brincadeira do boi-bumbá. Serão, então, focados os planos dramáticos e dramatúrgicos, além dos coreográficos e musical-percussivos; b) Com isso, a finalidade é examinar essas dinâmicas de permanência e alterações, internas à trajetória histórico-cultural do bem, caracterizado pela sua natureza expressiva e comunicacional.

**Capítulo VI: Dos saberes de uma Celebração Amazônica** – o ponto de amarra do capítulo estará na tradução da trajetória do folguedo como um saber/tradição popular no modo como ele é viabilizado e se transforma em diferentes modos de fazer. Com isso, a narrativa do capítulo se organiza compilando histórias de vida e atuação de diferentes portadores(as) do saber/fazer do boi-bumbá amazônico. Nesses percursos, interessa ver a articulação da multiplicidade dos fazeres com diferentes regimes de autoria e igualmente distintos modos de divisão e realização de funções. Fazendo sobressair, assim, a multifacialidade do folguedo no seu enraizamento histórico-cultural com a região do Médio Amazonas e Parintins.

## **Parte I**

# **Identificação**

Que bem é esse: descrição pormenorizada dos aspectos constitutivos do bem, do seu contexto sociocultural, bens culturais associados e demais informações pertinentes, revelando a complexidade do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins;

Recorte territorial do bem: localização geográfica da pesquisa;

A história do bem registrado.

### **Capítulo I**

#### **O Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins**

A figura do boi/touro está presente em várias manifestações culturais no Brasil e no mundo, sendo que em território nacional pode ser considerado como um...

boi-artefato, que baila, morre e ressuscita, é foco de brincadeiras pelo país afora: 'Boi-Bumbá', no Amazonas e no Pará; 'Bumba-meu-boi', no Maranhão; 'Boi-calemba', no Rio Grande do Norte; 'Bumba-de-reis' ou 'Reis-de-boi', no Espírito Santo; 'Boi-pintadinho', no Rio de Janeiro; 'Boi-de-mamão', em Santa Catarina, entre outros. Para além da diversidade regional expressa nessas denominações, o conjunto de variantes da "brincadeira do boi" é heterogêneo e vital (CAVALCANTI, 2006: 69).

No contexto das manifestações culturais do estado do Amazonas, dentre as quais podem ser citadas as quadrilhas, cirandas, pássaros, danças nordestinas, cacetinhos e tribos indígenas, o boi-bumbá possui destaque (SILVA, 2011: 31). O Boi-Bumbá, em seus três formatos, com suas variações de Boi-Mirim/Garrote, Boi de Caixa e Boi em Miniatura, por exemplo, pode ser considerado como "uma manifestação folclórica que apresenta um autocantado que mistura drama e comédia tendo como enredo a morte e ressurreição do boi, o protagonista do auto" (SILVA, 2011: 34). Neste caso, é importante citar o folclorista Mário Ypiranga Monteiro, que realizou vasta pesquisa sobre o tema na região e que parte do princípio que o "bumbá é um auto", sendo "de origem eurásica" (Europa e Ásia) e que "nos foi transmitido pelo colono português a partir de 1787 documentalmente, e não pelos nordestinos" (MONTEIRO, 2004: 22). O pesquisador opõe-se a uma visão corrente na literatura específica que aponta para as origens nordestinas do bumba-meu-boi na Amazônia, apresentando suas raízes para inúmeras culturas que desenvolvem adorações ao touro, em especial na região de Portugal e Espanha onde ocorreu a teatralização sob a forma de autos pelos jesuítas, além de adoção de características próprias da região do Amazonas. Essa discussão se desenvolve porque no estado do Maranhão, próximo ao Amazonas, é proeminente uma manifestação de denominação semelhante e que possui características e conformações com algumas aproximações e várias distinções.

Na trajetória do Boi, do terreiro ao palco/arena, esta é uma manifestação que atualmente se desenvolve de maneira predominante na região do Médio e



Baixo Amazonas. Contudo, o Boi-Bumbá é uma expressão disseminada na cultura do amazonense de forma abrangente, o que indica que apesar do centro de irradiação se encontrar no Médio Amazonas, é possível encontrar bumbás em outras regiões e municípios do estado, especialmente no raio do Médio Amazonas (Cf. HOLANDA, 2010; NEVES, 2007: 159; além de informações coletadas ao longo da pesquisa de campo):

- a) Amaturá: Mimosinho; Corre-Campo.
- b) Atalaia do Norte: Mangangá.
- c) Autazes: Filho da Mata; Estrelinha; Corre-Fama; Caprichoso; Garrote Mineirinho; Garrote Douradinho.
- d) Borba: Corre-Campo; Corajoso.
- e) Coari: Corre-Campo; Garantido; Raio de Prata; Estrelinha.
- f) Fonte Boa: Tira-Prosa; Corajoso.
- g) Lábrea: Guerreiro; Estrela do Mar.
- h) Manicoré: Caprichoso; Corre-Campo; Canarinho.
- i) Silves: Mina de Ouro.
- j) Urucurituba: Mina de Ouro; Trovão de Sol; Caprichoso; Treme-Terra.

Tendo em vista a forte expressão da brincadeira de Boi no estado do Amazonas, assim, deu-se início a identificação dos grupos de Bumbás na região do Médio e do Baixo Amazonas, por meio das instruções e metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – o qual se trata de um instrumento de identificação de patrimônio imaterial<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Fizeram parte da pesquisa oito municípios do Estado do Amazonas, sendo identificados ao todo 124 bens culturais que se seguem as seguintes categorias por municípios:

- Barreirinha: 1 item celebração, 3 itens edificação, 7 itens forma de expressão, totalizando 11 itens do acervo cultural.

- Boa Vista do Ramos: 1 item celebração, 1 item edificação, 12 itens forma de expressão, totalizando 14 itens do acervo cultural.

- Itapiranga: 1 item celebração, 1 item edificação, 10 itens forma de expressão, totalizando 12 itens do acervo cultural.

- Itacoatiara: 1 item celebração, 2 itens edificação, 21 itens forma de expressão, 1 item ofício, totalizando 25 itens do acervo cultural.

- Manaus: 4 itens celebração, 1 item edificação, 26 itens forma de expressão, totalizando 31 itens do acervo cultural.

- Maués: 1 item celebração, 10 itens forma de expressão, 1 item lugar, totalizando 12 itens do acervo cultural.

No contexto dos oito municípios abarcados pelo inventariamento, por estarem incluídos nas sub-regiões do Médio e Baixo Amazonas, foram listados os seguintes conjuntos expressivos de bois-bumbás, tanto em vigência quanto em memória:

**1. Barrerinhas**<sup>19</sup> – Quando foi iniciado o Festival Folclórico de Barreirinha no ano de 1981, ocasião em que o município completou 100 anos, houve mudanças no estilo dos bumbás até então existentes: o Boi-Bumbá Garantido/Touro Branco e o Boi-Bumbá Caprichoso/Touro Preto. De bois de rua passaram a seguir o padrão de bois de festival, a exemplo do Festival Folclórico de Parintins, que já possuía grande visibilidade. O Festival, que ocorria inicialmente no Estádio Municipal, recebeu grande participação do público e mesmo de artistas parintinenses. Apesar do Festival Folclórico de Barreirinha ter se iniciado em 1981, a primeira disputa oficial dos bumbás aconteceu em 2005, possivelmente no espaço denominado Touródromo.

Sublinha-se que o Festival Folclórico de Barreirinha também possui em sua programação as disputas de quadrilhas, que acontecem três dias antes da disputa dos bois, de modo que as quadrilhas se tratam especialmente de apresentações de comunidades rurais do município. As apresentações dos bois costumavam se dar

---

- Nova Olinda do Norte: 1 item celebração, 1 item edificação, 2 itens forma de expressão, totalizando 4 itens do acervo cultural.

- Parintins: 2 item celebração, 4 itens edificação, 9 item forma de expressão, totalizando 15 itens do acervo cultural.

Informa-se que destes bens, que se encontram em situação vigente, descaracterizados ou em memória, certos itens foram considerados como identificados, ou seja, a equipe considerou haver dados suficientes para a sua caracterização nesta etapa do INRC, enquanto outros itens foram classificados como não identificados, por não haver informações suficientes para verticalizar a sua descrição e análise, mas que, apesar disso, precisam constar no rol das referências de relevância para o inventário com as informações que foram possíveis de serem levantadas na primeira etapa de pesquisa do INRC.

<sup>19</sup> Barrerinha é um município está localizado a 02° 47' 34" de latitude sul e 57° 04' 12" de longitude oeste, na região do baixo Amazonas. O município faz limite com o estado do Pará e os municípios de Parintins, Maués, Boa Vista do Ramos e Urucurituba. Encontra-se a 372 km em linha reta da capital do estado do Amazonas, Manaus, e 420 quilômetros por via fluvial. Barreirinha possui uma área compreendida em 5.750,554 Km<sup>2</sup> e densidade demográfica equivalente a 4.76 hab/km<sup>2</sup>. O município de Barrerinha possui população total de 27.355 habitantes, distribuídos em 5143 domicílios, conformando uma densidade domiciliar de 5,3 habitantes por domicílio em média. Observa-se ainda que 54.6% da população do município vivem na zona rural e 45, 4% vivem na zona urbana.

em três noites, sendo a primeira de passagem de som e as outras de disputas. Entretanto, houve uma mudança na qual a disputa dos bumbás passou a se concentrar em dois dias, tendo cada dia um jurado diferente, questão que se diferencia do Festival de Parintins.

Até o ano de 2005, o Festival Folclórico de Barreirinha acontecia uma semana antes do Festival de Parintins. Mas, para movimentar mais a cidade de Barreirinha e alavancar a sua economia no evento, foi decidido que se daria no último fim de semana de julho. Atualmente, o Festival ocorre no Centro Cultural João Bezerra dos Santos, conhecido como Touródromo, local que suporta um total de 8.000 pessoas, sendo 4.000 de cada torcida. Possui ala de dispersão, arena, arquibancada, área dos jurados e todos os ambientes necessários para uma boa apresentação dos bumbás.

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Touro Branco	Boi-Bumbá Touro Branco – A história do Boi-Bumbá Garantido, atual Boi-Bumbá Touro Branco, relaciona-se à comunidade rural de Paraíba do Ramos, município de Barreirinha, quando em 1974, pelo engajamento de algumas famílias da comunidade, dentre elas a do Sr. Benedito Carneiro, considerado o fundador do bumbá, deu-se o início da brincadeira. O Bumbá foi convidado pelo Padre Vicente, pároco da freguesia, para fazer uma apresentação no distrito sede, o que se deu em 01 de maio de 1978, data considerada a de fundação do Boi-Bumbá Garantido/Touro Branco. Esta foi a primeira oportunidade que o Sr. Benedito Carneiro brincou com boi e brincantes com uma dimensão maior, tendo o incentivo de vários amigos.
Boi-Bumbá Touro Preto (antigo Boi-Bumbá Caprichoso)	Em 13 de junho de 1938, no Sítio Vila Nova de Paulo dos Santos Beltrão, situado no Paraná do Ramos, município de Barreirinha, houve a primeira Assembleia Geral para a escolha da primeira diretoria do boi, reunião que teve também como pauta a escolha do nome do Bumbá que passou a ser tratado de Boi-Bumbá Caprichoso, “ <i>cujo corpo é preto de barra branca</i> ”. Por muitos anos foi Paulo Beltrão o amo do boi, haja vista a sua voz incomparável e a perícia em recitar improvisadamente e em forma de verso a brincadeira do boi. Ali no Sítio Vila Nova acontecia no mês de junho as apresentações sob o comando de tambores, caixinhas e palminhas, que faziam o ritmo alegre e fascinante que contagiava a todos que assistiam. Ao se transferir para a sede

	de Barreirinha, Paulo dos Santos Beltrão fixou-se com sua família em uma residência na Rua Getúlio Vargas, bairro da Vila Ferreira, onde a brincadeira do boi continuou.
--	--

**2.Boa Vista de Ramos<sup>20</sup>** – Depois de Parintins, dizem que o Festival Folclórico de Boa Vista do Ramos era o que mais atraía brincantes na região, tendo possivelmente se iniciado no começo da década de 1980. Para a região vinha gente de Maués, Itacoatiara e Manaus que, depois do encerramento do Festival, rumava para Parintins, uma vez que o Festival de lá iria começar na sequência.

Todavia, enquanto o Festival de Boa Vista do Ramos decaiu ao longo dos tempos, outros na região se desenvolveram, como o Festival Folclórico de Barreirinha, município vizinho. Há cerca de dois anos não ocorre mais o evento em Boa Vista do Ramos. O Festival Folclórico de Boa Vista do Ramos acontecia em meados de junho na Quadra Edmilson Gonçalves, chamado de Bumbódromo, e na última realização do evento aconteceram além de disputas dos bumbás, apresentações de quadrilhas e outras danças, cujos grupos foram convidados de Maués.

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Tira-Fama (antigo Boi-Bumbá Caprichoso)	Têm-se notícias que o Boi-Bumbá Tira-Fama é o mais antigo bumbá da região de Boa Vista do Ramos. A manifestação ocorria quando o município ainda era tratado de Vila Grande, não tinha luz, e a única diversão da população era se reunir na praça principal, onde havia apenas um comércio: a padaria. A agremiação se iniciou como boi de rua, mas depois mudou o seu estilo para o Boi de Festival, seguindo o padrão de Parintins. É possível que originalmente o nome do Boi-Bumbá Tira-Fama fosse Boi-Bumbá Caprichoso, o boi preto, enquanto o boi contrário surgido tempos depois, o Boi-Bumbá Mina de Ouro, o boi branco, fosse tratado de Boi-Bumbá Garantido.

<sup>20</sup> Boa Vista do Ramos está localizada a 02° 58' 12" de latitude sul e 57° 35' 24" de latitude oeste na microrregião de Parintins. Faz limite com os municípios Barreirinha, Maués, Itacoatiara e Urucurituba e está a 270 km da capital do Amazonas em linha reta e 367 km por via fluvial. Possui uma área compreendida em 2.586,841Km<sup>2</sup> e densidade demográfica equivalente a 5,79 hab/km<sup>2</sup>. A população total de Boa Vista do Ramos está calculada em 14.979 habitantes, distribuídos em 2.738 domicílios, conformando uma densidade domiciliar de 5,4 habitantes por domicílio em média. Estes domicílios estão distribuídos 50.4% na zona urbana e 49.6% na zona rural do município.

Boi-Bumbá Mina de Ouro (antigo Boi-Bumbá Garantido)	De acordo com os relatos orais recolhidos, sabe-se que o bumbá Mina de Ouro surgiu muito depois do Boi Contrário, o Boi Tira Fama, seguindo também os moldes dos Bumbás de Parintins. Dentro da dualidade estabelecida entre Garantido e Caprichoso o Mina de Ouro representa e o Boi-Bumbá Garantido.
Boi-Bumbá Vaca Mimosa	<p>A Vaca Mimosa foi criada em 20 de maio de 1990, por uma associação formada pelo então prefeito Benito Camel, seu filho Benito Jr., pelo atual presidente desta manifestação o senhor Valdemir Ribeiro e pela senhora Rosemary Ferreira da Silva Dácio.</p> <p>Nota-se que a Vaca Mimosa é um tipo de manifestação emblemática dentro do contexto cultural de Boa Vista do Ramos. Primeiramente porque ela é a única vaca que até agora se têm notícias dentro da brincadeira de boi. Segundo porque a função desta brincadeira era de participar nos festivais folclóricos do município com o objetivo de satirizar os momentos paradigmáticos da região.</p> <p>Ao caracterizar a vaca, identifica-se que ela usa a cor verde, rosa e branco, representando homens e mulheres, seu símbolo é um brinco em formato de estrela e geralmente sai vestida de fio dental. Como componentes principais da brincadeira a vaca apresenta o Curumim-Porango (sátira da Cunha-Poranga), pássaros, o peixe Acarigodo – o peixe cascudo –, o feiticeiro, a feiticeira e a garota bum-bum. Do boi de Parintins, trouxe o bailado corrido e as rainhas da Castanha, da Seringa como figuras típicas regionais. Observa-se, ainda, que os elementos que integram a estrutura da Vaca Mimosa são usados para criticar o contexto socioeconômico do estado do Amazonas em geral, principalmente as baixas condições de vida que os nativos, dependentes do extrativismo, eram submetidos. Embora se tenha inspirado nos Bois da região, na sua concepção, as figuras da vaca são bem diferentes das utilizadas habitualmente nas brincadeiras de Boi.</p>
Boi-Bumbá Rabicó	<p>O Boi-Bumbá Rabicó foi criado há cerca de 25 anos pelo Sr. Pedro Valente. Tinha o formato de boi de rua, de modo que costumava ser convidado para se apresentar nas casas mas, principalmente, na Escola Estadual Senador José Esteves, em tempos que a escola ainda era uma construção de barro. Montava-se uma fogueira e em sua volta apenas crianças integravam a manifestação. Os personagens eram costumeiramente engraçados e relacionados às figuras folclóricas, como o Pai Francisco, Catirina, Curupira, Garota Tentação (“<i>menina de quadril mais largo</i>”), Tribo, dentre outros. Os tambores eram pequenos para que as próprias crianças pudessem tocá-los.</p> <p>No início, as crianças que participavam não eram apenas da escola, mas também da comunidade como um todo. Quem convidava o boi, costumava retribuir oferecendo merenda para as crianças e demais brincantes. Atualmente, o Boi-Bumbá</p>

	<p>Rabicó está relacionado à Escola Estadual Senador José Esteves, de modo que apenas os seus alunos participam da apresentação que acontece anualmente em um domingo. Nesta ocasião, são vendidas mesas e os próprios pais dos alunos contribuem na confecção das fantasias. Há o envolvimento de cerca de 100 crianças.</p> <p>O Boi, que é da cor branca e preta, uma homenagem ao time de coração do Sr. Pedro Valente, o Botafogo, não possui um símbolo. Atualmente, o boi que serve à brincadeira foi feito em Parintins, e tem estrutura de ripas, isopor e tecido. Entretanto, antigamente, era comum que a estrutura do boi empregasse materiais típicos, como couro de animais da região. Em geral, duas crianças são escolhidas para ser o tripa do Boi.</p>
Boi-Bumbá Brilhante	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se apenas que possivelmente é uma forma de expressão atualmente extinta, e que tinha como lugar a sede do município de Boa Vista do Ramos.
Boi-Bumbá Bandido	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se apenas que possivelmente é uma forma de expressão atualmente extinta, e que tinha como lugar a sede do município de Boa Vista do Ramos.
Boi-Bumbá Negãozinho	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se apenas que possivelmente é uma forma de expressão atualmente extinta, e que tinha como lugar a sede do município de Boa Vista do Ramos.
Boi-Bumbá Charmozinho	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se que é uma forma de expressão atualmente extinta, e que tinha como lugar a sede do município de Boa Vista do Ramos.
Boi-Bumbá Verdejante	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se ser uma forma de expressão atualmente vigente durante o calendário junino da Vila do Curuçá, e que tem como lugar a zona rural do município de Boa Vista do Ramos. É possível acessar o local apenas de barco.
Boi-Bumbá Dois de Ouro	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se que é uma forma de expressão atualmente vigente durante o calendário junino da Vila do Lago Preto, e que tem como lugar a zona rural do município de Boa Vista do Ramos. É possível acessar o local apenas de barco.
Boi-Bumbá Preferido	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se ser uma forma de expressão atualmente vigente durante o calendário junino da Vila de Manaus, e que tem como lugar a zona rural do município de Boa Vista do Ramos.
Boi-Bumbá Estrelinha	Por meio dos relatos orais recolhidos, sabe-se ser uma forma de expressão atualmente vigente durante o calendário junino da Vila de Manaus, e que tem como lugar a zona rural do município de Boa Vista do Ramos.

**3.Itacoatiara**<sup>21</sup> – No início de março de 1984, começaram a ser veiculados em Manaus uma série de *outdoors* que assim divulgavam: “Festival Folclórico de Itacoatiara. O Maior Festival do Norte do País. Venha Brincar de Boi-Bumbá na Velha Serpa!”. Tratava-se da organização de um evento que deveria ser igual ou superior ao Festival Folclórico de Parintins que já se destacava na região. O Estádio Floro Mendonça foi transformado numa imensa arena, tendo nas ruas de entorno dezenas de barraquinhas padronizadas que foram dispostas lado a lado para receber os visitantes e torcedores.

Com exceção dos dois últimos anos (1916 e 1917), quando deixou de ser realizado, o Festival Folclórico de Itacoatiara (FESFI) ocorreu em cinco dias de fins do mês de junho, no Centro de Eventos Juracema Holanda em Itacoatiara. Contou com a organização da Prefeitura Municipal e da Secretaria de Cultura e Turismo, além do apoio da Liga Itacoatiarense de Grupos Folclóricos e Carnavalescos (LIGFC). O evento tem estimativa de público de 12.500 pessoas, sendo que cerca de outras 15.000 se envolvem direta e indiretamente na organização do evento.

O Festival Folclórico de Itacoatiara (FESFI) conta com a apresentação de grupos folclóricos de danças regionais, internacionais, quadrilhas e bumbás. O evento se divide em oito categorias, a saber; Ciranda; Danças Nacionais; Danças Internacionais; Dança Infantil; Quadrilha Adulta; Quadrilha Infantil; Boi-Bumbá Infantil e Boi-Bumbá Adulto.

Conjunto Expressivo	Descrição
	Walmiro Borges, 76 anos, pedreiro, é o fundador do Boi-Bumbá Sangue Azul, que nasceu com o nome de Caprichoso e

<sup>21</sup> O município de Itacoatiara está localizado a 03° 08' 34" de latitude sul e 58° 26' 38" de longitude oeste, na região do Médio Amazonas, às margens do Rio Amazonas. O município encontra-se a 175 km em linha reta e 201 km por via fluvial de Manaus, e faz limite com os municípios de Itapiranga, Urucurituba, Silves, Maués, Manaus, Boa Vista do Ramos, Nova Olinda do Norte, Autazes e Careiro. Sua população total corresponde a 86.839 habitantes, possui uma área territorial compreendida em 8.892,021 km<sup>2</sup>, conformando assim uma densidade demográfica de 9,77 hab./km<sup>2</sup>. Há em Itacoatiara 19.835 domicílios, sendo que 67.0% estão instalados em território urbano e 33% em território rural, indicando, assim, uma presença considerável de unidades familiares na zona rural. A densidade domiciliar é de 4,32 habitantes por domicílio, podendo ser considerada média, tomando como parâmetro outros municípios que encontram-se na mesma região, como Maués (5,2) e Boa Vista do Ramos (5,4).

<p>Boi-Bumbá Sangue Azul (antigo Garrote e Boi-Bumbá Caprichoso)</p>	<p>foi alterado para Sangue Azul no ano de 2000. Aos 14 anos de idade começou a brincar com o boi de rua e mais tarde, quando casado, resolveu criar o Boi Caprichoso. Consta-se que Walmiro criou, primeiramente, o Garrote Caprichoso em 1966 que, em 1967, passou a ser chamado de Boi-Bumbá Caprichoso com o seu curral localizado no Bairro Iracy. Registra-se que se uniram a ele jovens dos bairros Colônia e São Jorge que desde o ano de 1965 tentam organizar o Boi-Bumbá Caprichoso.</p> <p>Naquela época existiam, na região, o Boi Tira-Fama, Garantido, Pai do Campo, Teimosinho e Mina de Ouro. Quem cuidava do Mina de Ouro era o Fernando Lucas. O Tira-Fama o José Gaudino, todos já falecidos. Todos esses bois eram de rua, onde se apresentavam nas casas dos moradores e nas ruas de Itacoatiara. Estes bumbás eram formados por personagens como Mãe Katirina, Pai Francisco, Gazumba e o Amo do Boi. Nesta época os bois festejavam em mais de 12 casas em uma noite, ficam até 6 horas da manhã a brincar. Segundo Walmiro, no passado a brincadeira era bem mais divertida e rentável. Muita gente brincava naquela altura, os números podiam atingir até 150 mil brincantes. O pessoal matava o boi, o Pai Francisco tirava a língua do boi e ia vender para os donos das casas onde o boi se apresentava. O que simbolizava a língua era um lenço.</p>
<p>Boi-Bumbá Diamante Negro</p>	<p>Os fundadores do Boi-Bumbá Diamante Negro começaram a brincar no Boi-Bumbá Caprichoso do senhor Valmirinho. Eles brincaram neste boi durante 15 anos, sendo a última participação no ano de 2000. O Bumbá foi formado devido ao fato destes brincantes desejarem oficializar o boi, como também gravar toadas próprias, mas isto não poderia ser realizado se eles continuassem com o nome Caprichoso, devido ao Boi-Bumbá Caprichoso de Parintins. Foi assim, que a atual diretoria do bumbá Diamante Negro, formada na época, resolveu se desmembrar do Boi Caprichoso do senhor Valmirinho e fundar outro bumbá. Desta forma, o Boi-Bumbá Diamante Negro foi fundado no dia 20 de abril de 2001.</p> <p>A diretoria do bumbá resolveu romper com a estrutura de boi de rua que haviam vivenciado no boi Caprichoso do senhor Valmirinho e instaurar o Boi de Festival. Para tanto, no primeiro ano de apresentação, 2001, eles foram buscar inspirações, técnicas e fantasias dos bumbás Caprichoso e Garantido de Parintins.</p> <p>Hoje, o boi é composto por 14 itens, a saber: Apresentador, Levantador de Toada, Amo do Boi, Boi-Bumbá, Pajé, Cunhã-Poranga, Sinhazinha, Porta Estandarte, Rainha do Folclore, Batucada, Marujada, Vaqueirada, Toada Letra e Música, Figura Típica Regional e Ritual do Pajé. A batucada é composta por 50 integrantes e possui instrumentos como o surdo, a caixinha e o xeque-xeque. Ao todo o bumbá leva em torno de 220 brincantes para a arena. O boi é feito de isopor, esponja, fibra e lycra, material que permite mexer a cabeça e o rabo do boi. Sua cor é preta e possui como símbolo um diamante na testa.</p>



Boi-Bumbá Flor do Campo	<p>O Boi-Bumbá Flor do Campo foi fundado por Francisca Alves da Silva, vulgo Maniquinha, de 70 anos de idade e doméstica. Integrada às brincadeiras de boi desde a mais tenra idade, dona Maniquinha decidiu um dia criar o seu próprio boi, juntamente com o seu irmão José. A fundadora do boi não sabe precisar a data em que ele foi criado, mas afirma que o Flor do Campo existe há mais de 45 anos, cujas informações cruzadas apontam que o bumbá já existia, possivelmente, já na década de 1950. O Bumbá Flor do Campo é um boi de rua, mas já participou várias vezes do Festival Folclórico de Itacoatiara, de forma que já foi vencedor em uma edição.</p> <p>O elemento principal deste bumbá é o auto do boi, com encenação da morte e da ressurreição do “animal”. Na representação deste auto, o Gazumba e o Pai Francisco matam o boi e depois repartem aos brincantes partes de sua língua. Enquanto isso, a Catirina dança e faz todos os tipos de brincadeira para interagir com as pessoas que assistem. O momento que representa a ressurreição do boi os índios o rodeiam, entoam cantigas e depois se retiram. Na seqüência entra em cena o “curador” para ver o boi, ele bota a língua dentro da boca do animal e simula rituais de cura até o boi se levantar. Além destes personagens, há também no bumbá a Cunhã-Poranga, Sinhazinha do Boi, o Amo, a Ama do Boi, a tribo dos índios, 14 vaqueiros e 16 rapazes, incluindo mulheres que ajudam nas cantigas. Quando o boi participa do festival quem entoa as cantigas é o irmão de Maniquinha o Zé. Todos os brincantes provêm de Itacoatiara, são muitos os envolvidos nesta brincadeira, mas a fundadora do bumbá não sabe precisar o número exato. Tem como instrumentos o tambor, o pandeiro e o cheque-cheque. O boi é feito com napa preta e armação de cipó. A cara é de isopor. Quando pronto, o boi é todo preto.</p>
Boi-Bumbá Pai do Campo	<p>O Boi-Bumbá Pai do Campo é uma agremiação que existia na comunidade de São José do Piquiá, localizada às margens da rodovia AM-010 (Itacoatiara-Manaus), no ramal entre o município de Silves e o Rio Amazonas, local habitado por 68 famílias. Foi fundado em 25 de abril de 1990, por Isaías Dácio Rosa e Sebastião Fróes de Mendonça, sendo apoiado por um grupo de pessoas que se identificavam com a brincadeira do boi. Os ensaios se iniciaram no dia 05 de maio daquele ano, tendo como o boi malhado de nome Pai do Campo – que foi escolhido por Dácio – com estandarte nas cores verde e o amarelo. O boi era feito de pano, com armação de cipó, com cabeça de boi “original” recheada de capim.</p> <p>O Sr. Sebastião Fróes de Mendonça contou que, já aos 18 anos, ele havia fundado um bumbá em sua cidade natal, Urucurituba/AM, chamado Boi-Bumbá Treme-Terra. Isso, porque tanto em Urucurituba quanto em São José do Piquiá, a “turma” só tinha o futebol como diversão. Ao chegar em Itacoatiara com a idade de 25 anos, oportunidade em que se casou com sua esposa Maximiana, eles se mudaram com o seu pai para a comunidade de Pequiá. O lugar era uma grande</p>

	<p>mata, que “depois foi evoluindo, daí a gente montou um boi”. Isso, quando Sebastião Fróes de Mendonça tinha cerca de 40 anos.</p>
Boi-Bumbá Treme-Terra	<p>Sabe-se, pelos relatos orais recolhidos, que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela criação de vários bumbás, que depois foram extintos. Certamente, este boi ainda existia na década de 1980, juntamente com o Boi-Bumbá Caprichoso e o Boi-Bumbá Tira-Fama.</p>
Boi-Bumbá Tira-Fama	<p>Sabe-se, pelos relatos orais recolhidos, que foi fundado pelo conhecido Sr. José Galdino (“Mica”), já falecido. Sublinha-se que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela criação de vários bumbás, que depois foram extintos. Certamente, este boi já existia na década de 1950 e ainda permaneceu até a década de 1980, juntamente com o Boi-Bumbá Caprichoso e o Boi-Bumbá Treme-Terra.</p>
Boi-Bumbá Tira-Teima	<p>Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, foi fundado no ano de 1924.</p>
Boi Mirim Vencedor	<p>Foi fundado por Antônio Rodrigues da Silva, residente no bairro Colônia. Além do boi, ele organizava também blocos carnavalescos em Itacoatiara. Envolveu seus filhos – Lidiomar Guimarães da Silva, Arialdo, Flávio, Anilo, Antônio José e Edmilson Fernandes – na cultura popular local. Desconhece-se a data da extinção do boi.</p>
Boi-Bumbá Mirim Estrela de Nazaré	<p>O Boi-Bumbá Mirim Estrela de Nazaré foi fundado em maio de 1989 devido ao desejo das crianças que moravam nos arredores da Avenida Sete de Setembro e que desejavam fazer parte das brincadeiras de boi. Assim, em seu início, o grupo se consolidou mesmo sem ter muitas condições de colocar a brincadeira em prática. As indumentárias eram confeccionadas por caixa de papelão e por panos que o coordenador do grupo, o senhor Deilson, conseguia para a garotada se apresentar nas praças e ruas de Itacoatiara.</p> <p>No ano de 1990, o senhor Deilson oficializou o boi-mirim e compôs uma diretoria com o objetivo de fazer o Estrela de Nazaré se apresentar no X Festival Folclórico de Itacoatiara. O objetivo do coordenador foi alcançado e o boi se consolidou ainda mais através do envolvimento e da participação de outros brincantes. A organização deste bumbá foi reconhecida no X Festival de Itacoatiara através da sua conquista em 2º lugar no item originalidade.</p> <p>O Boi-Bumbá Mirim Estrela de Nazaré possui em torno de 150 brincantes e os seguintes itens: Batucada, Vaqueirada, Tribos Indígena, Rainha do Folclore, Pajé, Cunchã-Poranga, Sinhazinha da Fazenda, Alegoria, Porta Estandarte, Pai Francisco, Mãe Catirina, Cazumbá, Dr.Pimenta e o Padre. O boi é feito com madeira, isopor, tela e sua armação possibilita que ele</p>

	<p>movimente a cabeça, o pescoço e o rabo. Suas cores são vermelho e branco.</p>
<p>Boi-Bumbá Mirim Mina de Ouro</p>	<p>O Boi-Bumbá Mirim Mina de Ouro foi fundado no ano de 1991 pelo senhor Mário José Azevedo e outros moradores do bairro Colônia em Itacoatiara, com o objetivo de proporcionar entretenimento e desenvolvimento artístico às crianças da comunidade. Hoje, o senhor Mário que desde a mais tenra idade esteve envolvido nas brincadeiras de boi do município é o presidente do bumbá, eleito pela segunda vez em nome da comunidade.</p> <p>O Boi-Bumbá Mirim Mina de Ouro possui em torno de 150 brincantes, mas este número varia de acordo com os recursos que a Prefeitura Municipal de Itacoatiara repassa para o grupo participar do Festival Folclórico. A idade permitida para participar é de 7 a 14 anos e são brincantes tanto meninas e meninos que se encontram nesta faixa etária.</p> <p>Os itens que compõem o Bumbá são os mesmos do seu rival Estrela de Nazaré, a saber: Tribos Indígena, Batucada, Vaqueirada, Rainha do Folclore, Pajé, Cunhã-Poranga, Porta Estandarte, Sinhazinha da Fazenda, Alegoria, Pai Francisco, Mãe Catirina e Cazumbá, Dr.Pimenta e o Padre.</p> <p>Os ensaios do Bumbá começam no mês de junho na quadra do Colégio Vicentino localizado no bairro Colônia.</p>
<p>Boi-Bumbá Teimosinho</p>	<p>Não foi possível levantar dados sobre o boi, a não ser que em 1938, Marciano Barros criou o Boi-Bumbá Teimosinho com o acompanhamento de tamborim, junto com as marcas tabinhas. Certamente ainda permaneceu até as décadas de 1950 e 1960.</p>
<p>Boi-Bumbá Douradinho</p>	<p>Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, em 1926, Raimundo Andrade Azedo colocou o Boi-Bumbá Douradinho para sair nas ruas de Itacoatiara.</p>
<p>Boi-Bumbá Mirim Douradinho</p>	<p>Sabe-se, pelos relatos orais recolhidos, que é uma forma de expressão atualmente vigente e sob a coordenação de Natanael Nobre de Cristo, conhecido por Natã. Concorre na categoria Boi-Bumbá Infantil contra o Boi-Bumbá Mirim Estrela de Nazaré e Boi-Bumbá Mirim Mina de Ouro.</p>
<p>Boi Turino</p>	<p>Em 1984, pretendendo seguir o desenvolvimento e o sucesso do Festival Folclórico de Parintins, o prefeito do município de Itacoatiara decidiu fundar o festejo na localidade. Nesse ínterim, foi também o político Mamoud Ahmed quem criou e desativou o Bumbá em questão no ano de 1984.</p> <p>Na ocasião, foram convocados os melhores artesãos da cidade para criar o design do bumbá, bem como os compositores de referência para fazer as toadas, e os melhores estilistas se encarregaram de produzir as fantasias, adereços e alegorias. O</p>

	<p>bumbá foi batizado de Turino e tinha seu curral no bairro do Jauari.</p>
<p>Boi-Bumbá Garantido Mirim (antigo Boi-Bumbá Brinquedo ou Brinquedinho da Colônia)</p>	<p>Sabe-se que a criançada do bairro da Colônia era entusiasmada com o Boi-Bumbá Garantido, de modo que solicitou por um bumbá mirim no qual pudessem brincar.</p> <p>Foi a partir de tal motivação que João Pereira de Farias, conhecido por Dione, criou o Boi-Bumbá Brinquedo da Colônia, que saiu pela primeira vez no XI Festival Folclórico de Itacoatiara, com composição de 40 brincantes, entre eles Pai Francisco, Cazumbá, Catirina, Tribos, Padre, Rainha e os destaques. O presidente da comissão do Brinquedo da Colônia era o Sr. Arialdo Guimarães da Silva, e a coordenação do grupo era de João Pereira de Farias/Dione.</p> <p>Desconhece-se a data e os motivos da extinção do boi.</p>
<p>Boi-Bumbá Mirim Garrote Negro</p>	<p>Em 1983, as crianças da Rua João Valério usavam caixas de papelão para simularem bois e galhos de flores que serviam de lanças para saírem brincando por aquele logradouro. No ano de 1984, o Sr. Antenor Arruda da Silva Cruz tomando parte da animação das crianças se envolveu na organização daquela brincadeira de boi que teve início com o nome de Garrote Negro.</p> <p>Participou de cinco festivais, ausentando-se em 1990 por motivos particulares. Voltou em 1991 com o seu formoso Garrote Negro que representava o bairro do Jauari na categoria Mirim. Era composto por mais de 60 brincantes divididos em alas de vaqueiros e tribos de índios toureiros, amos e mascarados, além da batucada. Eram os responsáveis Antenor Arruda da Silva Cruz e Evilázio Martins.</p> <p>Desconhece-se a data e os motivos da extinção do boi.</p>
<p>Boi Carente do Centro do IEBEM (ou Caprichoso Mirim do Cani, Garrote Negro do ProGente, Tira-Fama)</p>	<p>Em 1989, dois monitores do Instituto Estadual de Proteção à Criança e ao Adolescente do Amazonas (IEBEM) de Itacoatiara, Madson e Zomar, criaram o Boi Carente do Centro do IEBEM. Assumiu como um dos seus primeiros nomes a referência de Garrote Negro do ProGente.</p> <p>Com apenas duas caixas pequenas e um tambor médio, as crianças do Centro brincavam e se divertiam com a expressão do boi. No ano de 1990, o bozinho não participou da festa junina do Centro, pois um dos responsáveis já não trabalhava mais naquela instituição. No ano de 1991, o bozinho voltou a participar da festa do Centro, assumindo novamente o nome de Garrote Negro e sob a responsabilidade do monitor Zomar. Em 1992, participou da festa junina das crianças do Centro, porém com o nome Tira-Fama, e também sob a coordenação do monitor Zomar e contando com a ajuda do menor Delcival que confeccionou as fantasias das crianças.</p> <p>Em 1993, a coordenação do núcleo resolveu passar a responsabilidade para o ex-menor Delcival Oliveira que se tornou funcionário do Centro, que realizou uma grande apresentação. Neste mesmo ano, o boi começou a participar de outras festas já com o nome de Caprichoso Mirim do Cani,</p>

	<p>recebendo inúmeros convites para participar de várias festas juninas e arraiais.</p> <p>Em 1994, o Boi Caprichoso Mirim do Cani, após vários incentivos de funcionários e outras pessoas, inclusive dos menores, inscreveu-se pela primeira vez no Festival Folclórico de Itacoatiara, tendo suas fantasias totalmente produzidas pelos menores. O responsável foi o funcionário Delcival tendo o apoio de todos os funcionários e coordenação do Centro.</p> <p>Desconhece-se a data e os motivos da extinção do boi.</p>
Boi-Bumbá Mirim Tira-Fama	<p>Fundado por Evaldo Galdino da Silva (filho do senhor José Galdino), está sediado no bairro do Santo Antônio. Com característica de Boi de Rua, o bumbá reúne crianças da localidade. Os custos da confecção das roupas e preparação dos instrumentos são arcados pelo próprio Evaldo e sua família. São eles também que preparam o terreno onde é erguido o curral para o ritual da matança do boi.</p>

**4.ITAPIRANGA<sup>22</sup>** – O primeiro Festival Folclórico de Itapiranga aconteceu no ano de 1985, na quadra da escola Professora Tereza Santos. Foi organizado pela comunidade e principalmente pelos brincantes dos Bumbás Surubim e Mineirinho.

A partir de 1988, a Prefeitura Municipal de Itapiranga passou a auxiliar na organização do festival, como também disponibilizar recursos para a viabilização do mesmo. Desta forma, outros grupos folclóricos passaram a participar do festival, como grupos de quadrilha e cirandas. Entretanto, hoje o festival não conta mais com a participação dos bumbás Surubim e Mineirinho, devido à indisponibilidade de recursos necessários para que os bois se apresentem. A última participação dos bumbás no festival foi no ano de 2007.

Hoje, o festival é realizado na praça de alimentação de Itapiranga e recebe pessoas provenientes de outros municípios, como Silves e Itacoatiara.

---

<sup>22</sup> O município de Itapiranga está localizado a 02° 44' 56" de latitude sul e 58° 01' 19" de longitude oeste, na região do Médio Amazonas, e faz limite com os municípios de Sebastião do Uatamã, Urucará, Urucurituba, Silves, Itacoatiara, Rio Preto da Eva e Presidente Figueiredo. Está a 350 km por via terrestre e 230 km por via fluvial da capital do estado Amazonas, Manaus, sendo que o acesso por via terrestre se dá pela rodovia AM-010. Sua população total corresponde a 8.211 habitantes, possui uma área territorial compreendida em 4.231,145 km<sup>2</sup>, conformando assim uma baixa densidade demográfica, 1,94 hab./km. Itapiranga conta com 1765 domicílios, sendo que 78.6% se encontram em território urbano e 21.4% em território rural. A densidade domiciliar é de 4,6 habitantes por domicílio, podendo ser considerada alta para um município com uma população pequena como Itapiranga, porém menor que a densidade de outros municípios do estado, como Barreirinha (5,3) e Boa Vista do Ramos (5,4).

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Surubim	<p>O Boi-Bumbá Surubim foi criado em 03 de Abril de 1986, tendo como fundadores a professora Deusdete Lima, Eunízia Maxsuel das Graças Borges e Silvio Romero da Silva Vasconcelos, em parceria com a Escola Estadual Professora Tereza Santos. A criação do Boi visava, inicialmente, promover a participação das crianças nas brincadeiras de Boi.</p> <p>Em reunião para tratar da criação do boi e sua nomeação, o nome surubim foi sugerido por uma professora da cidade chamada América. A razão do nome do bumbá está associada ao peixe surubim que existe na região e em homenagem ao bumba-meu-boi do nordeste conhecido como Surubim.</p> <p>Os materiais utilizados na composição do boi são papelão, cola, esponja, napa e sua armação é feita de ferro. As cores representativas do boi-bumbá Surubim são branca associada ao significado da paz; e vermelho associada ao nome Itapiranga, que significa terra vermelha.</p> <p>A estrutura do Boi-Bumbá Surubim é composta musicalmente pela batucada, a qual possui surdão, surdo, taboinhas, pandeiro, chocalho e introdução de efeitos eletrônicos. No âmbito dos personagens há a Rainha da Batucada, Porta Estandarte – que puxa a vanguarda com a bandeira do Surubim, a Catirina, o Gazumbá – personagem cômico, Rainha do Folclore, as Tribos, a Cunhã-poranga - considerada a rainha e tida como a moça mais bela da tribo, a Sinhazinha da Fazenda, o Pajé, o Padre e o Pai Francisco. Cada participante representa uma tribo, a batucada, a Cunhã-Poranga, a Sinhazinha, o Pajé e os demais, de forma que entram na arena em duas filas indianas.</p>
Boi-Bumbá Mineirinho	<p>A fundadora do boi-bumbá Mineirinho é a senhora Perpétua Magalhães, quando a mesma residiu em Itapiranga resolveu criar um boi-mirim chamado Malha Dourada que era destinado às crianças. Em 1986, Perpetua Magalhães decidiu fundar o boi-bumbá Mineirinho, sendo esse nome dado em referência ao apelido do marido de dona Perpétua.</p> <p>A senhora Perpétua tinha o intuito de consolidar o boi e passá-lo para a responsabilidade dos moradores da cidade; pois ela não tinha pretensões de permanecer em Itapiranga. Assim, o boi-bumbá mineirinho foi entregue á comunidade em setembro de 1986.</p> <p>A cor do Boi-Bumbá Mineirinho foi definida como azul, em virtude do Boi-Bumbá Surubim, que é o Boi contrário, o qual adotou o vermelho e o branco como suas cores de referência. Os seus componentes principais são a Cunhã-Poranga, a Rainha do Folclore, o Pajé, o Pai Francisco, a Catirina, as Tribos, a Rainha da Batucada. Em seu início, o boi era confeccionado por uma armação de madeira, depois passou para armação de ferro bem fina, com revestimento de esponja. Cerca de duzentos e cinqüenta componentes brincavam no boi.</p> <p>O Boi-Bumbá Mineirinho ficou por um período de três anos sem participar das atividades culturais de Itapiranga, devido a questões políticas existentes na região, depois voltou</p>

	<p>novamente a se apresentar. Atualmente, o bumbá não participa mais das festividades folclóricas de Itapiranga por falta de recursos, sua última apresentação foi em 2007.</p>
<p>Boi-Bumbá Malha de Ouro (Mirim)</p>	<p>O Boi-Bumbá Malha de Ouro foi fundado entre os anos de 1980 e 1985 pela senhora Perpétua Magalhães. O intuito da senhora Perpétua ao fundar o boi era de destiná-lo as crianças de Itapiranga e fazer com que a própria comunidade fosse promotora desta manifestação cultural. Assim, no ano de 1986, a senhora Perpétua deixou de ser dona do boi e o entregou diretamente a comunidade, que passou a cuidar diretamente pela manutenção da brincadeira.</p> <p>Atualmente, a senhora Shirley Talire é a responsável pelo Boi-Bumbá Malha de Ouro já que o mesmo foi doado à Escola Mileco Batista, representando as crianças, ocorrendo o festival do Malha de Ouro dentro da referida escola.</p>
<p>Boi-Bumbá Tira-Fama</p>	<p>O Boi-Bumbá Tira-Fama foi criado pela senhora Júlia Lira Galvão que nascida em Cachoeira do Arari/PA, mudou-se para Itapiranga em 1978. Trouxe consigo o desejo de animar a população, pois no município ela não somente fundou o bumbá, como também cuidava de blocos carnavalescos, quadrilhas, dança do Lundu, etc. Eram tradições ensinadas por sua avó e que ela repassava para os mais jovens de Itapiranga.</p> <p>Júlia Lira Galvão desejava colocar na rua um boi nos moldes do extinto Boi do Sr. Getúlio Amazonas. Mas, o diferencial, é que seria comandado por uma mulher e que outras também se faziam predominantes no grupo. Júlia Lira Galvão lembra-se, a respeito disso, de ter convidado “as minhas colegas” para participar da brincadeira. Ao se fixar no município no ano de 1978, ela começou com outras brincadeiras de rua, e depois de oito anos, ou seja, em 1986, é que fundou o Boi-Bumbá Tira-Fama, cujo nome fazia referência ao bumbá “maior e mais famoso da cidade”.</p> <p>Toda a comunidade ajudava na confecção das roupas, haja vista que Júlia Lira Galvão, sendo agricultora, não possuía condições financeiras de assumir inteiramente pelos gastos do bumbá. O Boi-Bumbá Tira-Fama costumava brincar na quadra da Escola Estadual Tereza dos Santos, dispondo de forte percussão marcada por instrumentos como o tambores e pandeiros. O bumbá representava o Auto do Boi contando, basicamente, com os seguintes personagens tradicionais: Pai Francisco; Catirina; Amo; Gazumbá (vaqueiro); Cunhã-Poranga; Pajé; Tribos.</p>
<p>Boi-Bumbá do Getúlio Amazonas</p>	<p>Poucas informações foram levantadas sobre o Boi-Bumbá do Getúlio Amazonas, devido à grande distância de término desta manifestação. Contudo, a sua referência é de grande relevância para a comunidade de Itapiranga. Tratava-se do boi mais antigo do município, que seguia o padrão de boi de rua e que se apresentava durante as festas juninas com a venda da língua do boi. Sabe-se que em fins da década de 1970, o Boi-Bumbá do Getúlio Amazonas já estava extinto.</p>

Boi Brilhante (Mirim)	<p>O Boi Brilhante (Mirim) foi criado no ano de 2001, pela necessidade de oferecer uma opção de lazer e entretenimento para as crianças e jovens de Itapiranga. Foi o primeiro boi-mirim do município. Os fundadores – o professor de Educação-Física Francisco Barbosa Pereira e sua esposa Emiliana – estiveram à frente da agremiação entre os anos de 2001 a 2008.</p> <p>O Boi envolve cerca de 100 jovens entre a faixa etária de 13 a 14 anos. Acontecem apresentações com disputa entre outros bois-mirins durante o Festival Folclórico ocorrido no mês de junho na sede de Itacoatiara. A apresentação do Boi Brilhante (Mirim) se baseia em itens tradicionais dos grandes festivais, a exemplo da Tribo; Pajé; Pai Francisco; Mãe Catirina; Cunhã-Poranga; Amo do Boi; Rainha do Folclore, dentre outros. Consta-se também a presença de alegorias de animais, como jacarés.</p>
Boi Estrela da Noite (Mirim)	<p>Poucas informações foram conseguidas sobre a agremiação, todavia, sabe-se que o Boi Estrela da Noite (Mirim) surgiu depois do Boi Brilhante (Mirim), o que se deu possivelmente no ano de 2004. Está ligado à comunidade de Santa Luzia.</p>
Boi Mirim Flor do Campo	<p>Poucas informações foram conseguidas sobre a agremiação, todavia, sabe-se que o Boi Mirim Flor do Campo surgiu depois do Boi Brilhante (Mirim), pela iniciativa das professoras Maure, Lílian Pereira e Maristela. Foi extinto em data desconhecida.</p>
Boi-Bumbá Mirim Atrevido	<p>Poucas informações foram conseguidas sobre a agremiação, todavia, sabe-se que é uma manifestação ainda hoje presente no município de Itacoatiara.</p>
Boi-Bumbá Corajoso	<p>Poucas informações foram conseguidas sobre a agremiação, todavia, sabe-se que é uma manifestação bastante recente no município, certamente fundada em 2012 na comunidade de Santa Luzia, localizada no bairro Caracará, distrito sede de Itapiranga. Têm-se notícias que a comunidade vem organizando bingos para angariar recursos em prol da confecção das fantasias dos itens e das alegorias.</p>

## 5. Manaus<sup>23</sup> – O Festival Folclórico do Amazonas é uma Festa organizada pela Prefeitura Municipal de Manaus e o Estado do Amazonas, juntamente com os seus

<sup>23</sup> Manaus encontra-se a 3° 6' 0" de latitude sul e 60° 01' 0" de longitude oeste, e está localizada a margem esquerda do Rio Negro. Faz limite com os municípios de Presidente Figueiredo, Careiro, Iranduba, Rio Preto da Eva, Amajari e Novo Ayrão e possui área compreendida em 11.401,077 km<sup>2</sup> e densidade demográfica de 158,06 hab./km<sup>2</sup>. Sua população está calculada em 1.802.014 habitantes, distribuídos 460.844 domicílios, culminando em uma densidade domiciliar de 3,91 habitantes por município. Pode-se dizer que a densidade de Manaus é baixa se comparada à densidade domiciliar de outros municípios do estado do Amazonas, como por exemplo, Maués (5,2), Barreirinha (5,3) e Boa Vista do Ramos (5,4). O percentual de domicílios que se encontram



órgãos competentes. O evento se relaciona às festas juninas, nas quais se apresentam os grupos folclóricos do Estado, incluindo os bumbás e garrotes.

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Brillhante	<p>O Boi-Bumbá Brillhante foi fundado pelo senhor Vilson Santos Costa, 57 anos, brincante em grupos de bois-bumbás desde os tempos mais tenros de sua juventude. Em 1982 Vilson, juntou-se a esposa e aos colegas Lúcio Flávio e Coca com o objetivo de criar o boi Brillhante, pois todos eles brincavam em outros bumbás na cidade de Manaus. Atualmente quem são os principais responsáveis pelo Boi-Bumbá Brillhante é o senhor Vilson e a senhora Rosa, brincante que lhe ajuda há 28 anos.</p> <p>O Boi-Bumbá Brillhante é de festival e de rua, participa do Festival Folclórico de Manaus e de outras manifestações culturais que ocorrem nos bairros da cidade. Quando o boi participa de festas tradicionais que ocorrem nas ruas, os festejos duram três dias sendo composto pela fuga, morte e ressurreição do boi. O Brillhante sai sempre que solicitado em qualquer festa tradicional da região, como a Festa de São João.</p> <p>Não há nenhuma razão específica que esteja atrelado ao seu nome, este foi escolhido indiscriminadamente. As cores que o representavam eram marrom e branco, mas como existia outro boi com a mesma cor na região, o boi-bumbá Corre campo, hoje a cor que o representa é apenas marrom. Seu símbolo é um brilhante, sua armação é de ferro, sendo revestido por esponja e <i>laycra</i>. De um modo geral, os elementos que constituem o boi-bumbá Brillhante carregam características dos Bumbás Caprichoso e Garantido de Parintins, diferenciando-se em alguns itens apenas. Assim, os seus itens são os que se seguem: Catirina, Pai Francisco, Padre, Doutor, Gazumba, Doutor da Vida, Sinhazinha, Rainha do Folclore, Porta-estandarte, Tribos, Batucada e Page. Nota-se que há uma miscelânea entre os elementos dos bois de festival regidos pelos bois de Parintins e entre os elementos dos bois de rua. Ressalta-se que no ano de 2000 os itens de Parintins passaram a compor o boi Brillhante.</p> <p>A parte instrumental é composta pelas baterias, charanga, repique, caixinha, baixo, violão, curdo, xeque-xeque, instrumentos de uma banda completa. As fantasias são criadas localmente, há 12 anos. As alegorias é que são confeccionadas em Parintins, mas todo o material é comprado na região de Manaus ou no Rio de Janeiro.</p>
Boi-Bumbá Garanhão	

em território urbano em Manaus é de 99.5%, enquanto 0.5% se encontram em território rural. Estes dados indicam a forte urbanização do município, característica comum de uma grande metrópole.

	<p>O Boi-Bumbá Garanhão foi criado em 16 de junho de 1991 sob fortes influências dos Bois de Parintins – Caprichoso e Garantido – inclusive o nome Garanhão é uma homenagem ao Boi Garantido, já a sua cor é preta em homenagem ao Caprichoso. O Garanhão sai no Festival Folclórico do Amazonas na categoria superespecial. O atual presidente é o senhor Ivo Moraes de Oliveira, eleito em 15 de novembro de 2011, sendo que as eleições acontecem de três em três anos.</p> <p>Mesmo sendo fortemente influenciado pelos dois bumbás de Parintins, o Garanhão conserva em sua estrutura o alto do boi, narrando a história do desejo e da morte do boi, por parte dos principais personagens deste enredo: Catirina e Pai Francisco. Identifica-se ainda que os itens principais do bumbá são: o Levantador, o Amo do Boi, a Batucada, Toada Letra e Música, Porta estandarte, Cunhã, Pajé, Rainha do Folclore, Tribo Indígena, Auto do Boi, Ritual, Lenda, Alegoria, Apresentador, Sinhazinha e Evolução do Boi. A parte musical é comandada pela batucada e pela vaqueirada. Além do preto como símbolo distintivo, o boi Garanhão possui uma bandeira nas cores verde e branca. As criações para comporem o espetáculo do Garanhão no Festival do Amazonas são realizadas por artistas de Parintins, radicados na comunidade de Manaus.</p>
Boi-Bumbá Corre Campo	<p>O Boi-Bumbá Corre-Campo surgiu na data de 1º de maio de 1942, no bairro da Cachoeirinha em Manaus, graças ao entusiasmo dos jovens Astrogildo Pereira dos Santos, Miro Santos, Antônio Altino da Silva, Dionísio Gomes, Mauro Cruz e outros indivíduos que costumavam brincar no extinto Garrote Tira-Teima. Apesar das dificuldades nos tempos de fundação, os jovens não desanimaram e começaram a ensaiar na esquina da Rua Ajuricaba com a Rua Borba, onde dançavam no curral improvisado. Com o tempo, as casas da vizinhança começaram a solicitar a apresentação do Boi para animar a festa junina do Bairro.</p> <p>Com o desaparecimento dos bumbás Caprichoso e Vencedor, o Corre Campo passou a dividir com o Mina de Ouro a admiração e o aplauso do público. Em 1952, o <i>Fast Club</i> promoveu um festival no antigo campo do Ipiranga quando o Corre Campo conquistou o primeiro lugar. O mesmo aconteceu em 1957, quando foi promovido o 1º Festival Folclórico do Amazonas no Estádio General Osório.</p> <p>A estrutura do primeiro boi (1942) se tratava de uma armação de cipó coberto com flanela, tendo uma perna manca. Em 1945, foi encomendado a Lauro Chibé um boi que durou até o ano de 1970, quando então o brincante Miro o desmanchou e fez outro mais moderno. Nesta ocasião, foram introduzidas modificações que permitiam mexer a orelha, o rabo e mostrar a língua. Atualmente, existe outro boi ainda mais moderno, com armação leve de ferro, coberto por esponja e por um tecido de veludo, mantendo a tradição, com um bordado de boi malhado, que foi feito pelo artista plástico Jair Mendes. Nas cores vermelho e branco, o símbolo do Bumbá se trata da bandeira do Brasil, em branco e marrom, que se encontra na testa do boi.</p>

	<p>O atual presidente, Luís Carlos Menezes Moura, quando tinha pouco mais de sete anos, lembra-se de acompanhar o boi nas proximidades do Colégio General Osório, oportunidade na qual se iniciaram as disputas em formato de festival entre os bois de rua de Manaus. Antes disso, os bois de rua não podiam se encontrar na cidade, pois aconteciam brigas corporais. Naquele tempo, a batucada era feita com “tambor de mão”.</p>
<p>Boi-Bumbá Filho do Sol</p>	<p>Seu presidente e fundador, Walder Santos Marinho, brincava no Boi-Bumbá Corre Campo quando era jovem. No ano de 1995, quando já adulto retornou para as atividades de brincadeira do boi, ele sentiu a necessidade de criar um bumbá para as crianças também poderem se divertir. Assim, em 7 de setembro de 2007, foi fundado o Garrote Filho do Sol, tendo sido campeões logo no primeiro ano de disputas. No ano de 2012, pela trajetória de vitórias, a agremiação foi convidada pelo presidente da LIGFM (Liga dos Grupos Folclóricos de Manaus), grupo ao qual faz parte, para subir de categoria, transformando-se no Boi-Bumbá Filho do Sol.</p> <p>Trata-se de 600 integrantes especialmente provenientes do bairro Petrópolis, que se envolvem em todo o processo de elaboração dos itens do boi que são 22, a saber: Cunhã-Poranga; Rainha do Folclore; Batucada; Porta-Estandarte; Toadas (letra e música); Auto do Boi; Tribo; Apresentador, etc. Envolvidos em um senso de coletividade, toda a comunidade participa na produção, tendo Walder como criador do figurino, e as alegorias produzidas por artistas de Manaus.</p> <p>O Boi, de cor branco e amarelo levando como símbolo o sol em sua testa, recebe verba de R\$30 para participar do festival. Seu presidente informa que esse valor não é suficiente nem mesmo para comprar a matéria-prima e ajudar na mão-de-obra. Além de angariar verba com bingos e outros festejos, o próprio presidente injeta dinheiro próprio para o “boi não fazer feio na avenida”. A agremiação não possui sede própria, já que as decisões são tomadas na casa do presidente, e os ensaios são na rua da comunidade de Petrópolis, bairro que se envolve em mais de 50 manifestações culturais.</p>
<p>Garrote Filho do Campo</p>	<p>Os pais do atual presidente, Cleassys Clane, faziam parte da Diretoria do Boi-Bumbá Corre Campo. Eram professores aposentados e sempre estiveram envolvidos com o folclore de Manaus, especialmente na comunidade escolar, chegando a afirmar que “folclore é pra doido”. O patriarca Dorothy Sena Moacyr Rodrigues vendo o grande sucesso da brincadeira na escola, resolver tirar o boi daquele âmbito mais restrito e levar o boi para as ruas de Manaus, o que se deu no ano de 1993.</p> <p>Para a escolha da denominação do boi, foram três nomes sugeridos na reunião entre os diretores do Boi-Bumbá Corre Campo, de modo que o selecionado foi Garrote Filho do Campo, uma alusão direta ao bumbá de origem. Na categoria garrote, podem participar da brincadeira jovens entre 10 e 18 anos. São 350 participantes provenientes, especialmente, da comunidade de Petrópolis. As pessoas da comunidade também</p>

	são as responsáveis pela produção de fantasias, alegorias e das toadas.
Boi-Bumbá Garantido de Manaus	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, é filiado a Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas AGFAM e que participa do Festival Folclórico do Amazonas, como bem participou no corrente ano.
Boi-Bumbá Amazonas	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, é uma manifestação vigente na cidade de Manaus. Tem-se notícias de sua apresentação no ano de 1944, com a referência ao logradouro Rua Carvalho Leal.
Boi-Bumbá Estrela do Norte ou Bumbá do Norte	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, a agremiação é filiada à Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM).
Boi-Bumbá Amado	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, a agremiação é filiada à Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM).
Boi-Bumbá Garrote Estrelinha	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, possui como presidente o Sr. Francisco e que a agremiação é filiada à Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM).
Boi-Bumbá Garrote Marronzinho	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, a agremiação é filiada à Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM).
Boi-Bumbá Garrote Malhado	Sabe-se que, pelos relatos orais recolhidos, a agremiação é filiada à Associação dos Grupos Folclóricos do Amazonas (AGFAM).
Boi-Bumbá Mirim Estrela D'Alva	Este Boi-Bumbá foi citado na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves (2007). O Boi também foi citado contando na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro Seringal Miry. Consta existir na década de 1970. Desconhece-se a data de extinção desse Boi.
Boi-Bumbá Tira-Prosa	Este Boi-Bumbá foi citado na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves. Consta existir na década de 1970. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Tira-Fama	Este Boi-Bumbá foi citado na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves.
Boi-Bumbá Cinco Estrelas	Este boi-bumbá foi citado na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves.

Boi-Bumbá Boi Vencedor	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro Rua Tarumã. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Rica Prenda	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro Rua Major Gabriel. Consta existir na década de 1970. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Boi Pai do Campo	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Beija Flor	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro Saldanha Marinho. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Boi Malhadinho	Este boi-bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro Praça Pedro II. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Boi Campineiro	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que desfilaram no ano de 1944 pelas ruas de Manaus. Foi identificado pelo logradouro São Raimundo. Desconhece-se a data de extinção desse boi.
Boi-Bumbá Boi Caprichoso	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois
Boi-Bumbá Boi Tira-Teima	Este Boi-Bumbá foi citado e contabilizado na listagem de bois que existiam na década de 1970. Desconhece-se a data de extinção desse boi.

**6. Maués<sup>24</sup>** – O Festival Folclórico da Ilha de Vera acontece desde o ano de 2000, conta com a colaboração e recursos da Prefeitura Municipal de Maués para sua

<sup>24</sup> O município de Maués está localizado a 03° 23' 01" de latitude sul e 57° 43' 07" de longitude oeste, na região do Médio Amazonas. Faz limite com o estado do Pará e com os municípios de Boa Vista do Ramos, Barreirinha, Borba, Nova Olinda do Norte e Itacoatiara. Maués está a 267 km em linha reta e a 356 km por via fluvial da capital do estado Amazonas, Manaus. Sua população total corresponde a 52.236 habitantes, possui uma área territorial compreendida em 39.989,873 km<sup>2</sup>, conformando assim uma baixa densidade demográfica, 1,31 hab./km. A população de Maués está distribuída em 10004 domicílios, sendo que 49.5% destes se encontram em território urbano e 50.6% em território rural. Observa-se que a densidade domiciliar é de 5,2 habitantes por município, sendo, portanto alta, mas equipara-se a densidade de outros municípios do estado, como Barreirinha (5,3) e Boa Vista do Ramos (5,4).

realização. O Festival surgiu por meio da iniciativa e organização das comunidades que fazem parte da Ilha de Vera, bem como do desejo dos mesmos de prezar pela valorização de suas manifestações culturais.

No período do Festival, monta-se no campo de futebol da ilha uma arena formada por arquibancadas e também barraquinhas, onde os moradores vendem seus produtos e movimentam a pequena economia local da Ilha. Na época do Festival cerca de 12.000 pessoas vão até a Ilha de Vera Cruz participar das festividades.

Os itens dos bois que concorrem no Festival são quase os mesmos do Festival Folclórico de Parintins, a saber: Boi; Catirina; Pai Francisco; Sinhazinha; Amo do Boi; Pajé; Rainha do Folclore; Índia Guerreira; Cunhã-Poranga; Marujada (que é localmente chamada de Ritmada); Apresentador; Puxador de Toada. Mas no Festival da Ilha não há os seguintes itens, por exemplo: Alegoria; Lendas; Figura Típica Regional. Cada bumbá decide o tema que vai apresentar no Festival, daí criam camisa, bandeira e fantasias, sendo estas produzidas com materiais naturais locais, como folhas secas, cipós, palha, além do aproveitamento de materiais do Festival de Parintins, como as penas sintéticas, já que o custo é reduzido para quase a metade.

O Festival é marcado pela disputa dos grupos de bumbás Garantido, Brilhante e Malhado, os quais são julgados pela equipe de jurados que vão apreciar as apresentações. Os Bumbás são avaliados pela apresentação de doze itens e possuem tempo mínimo de uma hora e tempo máximo de uma hora e meia para desenvolverem suas *performances*.

Além dos grupos de bumbás, participam também do festival outros grupos folclóricos como quadrilha e ciranda. Animam a festa ainda grupos musicais com os seus shows que ocorrem durante o evento.

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Campineiro	

	<p>O Boi-Bumbá Campineiro foi possivelmente criado em princípios do século XXI, tendo sido uma ideia encabeçada pelo professor Adenor Pinheiro. Foi concebido e sempre teve como componentes os alunos da Escola Estadual Professora Maria da Graça Nogueira, localizada no distrito sede de Maués. Seu nome se relaciona, certamente, aos anseios de se criar um diferencial dentre outros bumbás que existiam nas escolas da região, de modo que as cores de suas vestes e mesmo do boi se tratavam de tons de verde. Inicialmente, o bumbá seguia o “modelo Parintins”, que de acordo com a atual responsável Ruth Haxuell Monteiro, era “mais parecido com o Carnaval”.</p> <p>Ao assumir algumas pesquisas desenvolvidas no Ponto de Cultura de Maués, como também na escola, Ruth viu a necessidade de mudar essa perspectiva do modelo do Boi-Bumbá Campineiro. As pesquisas desenvolvidas no Ponto de Cultura resgatavam a tradição dos Cordões de Pássaros, cujos mestres dançavam e cantavam músicas próprias em festejos em volta de fogueiras. No caso dos bumbás, preocuparam-se em resgatar com os antigos mestres o modo de fazer tambores, além do levantamento e conhecimento de antigas toadas, processo no qual se destacou a figura de Dona Elza.</p> <p>A pesquisa reverberou no ambiente escolar, de modo que a partir de 2010, o Boi-Bumbá Campineiro passou por um momento de renovação, com a indicação de um novo modelo de bumbá. Fugindo do “padrão de Parintins”, a opção atual do Boi-Bumbá Campineiro é pelo “boi de raiz”, que segundo a entrevistada Ruth Haxuell Monteiro, era vivenciado por ela quando era criança. Ela se lembra dos “bois das casas”, uma vez que as famílias faziam seus próprios bois, de forma a vender as fichas – representação da língua do boi – que eram compradas por aqueles que desejavam ver o boi se apresentar em sua casa. Nesta ocasião, as pessoas se reuniam no terreiro e disputavam o melhor lugar da apresentação. Os personagens eram poucos, e os mais tradicionais, como a Catirina e o Bobo, que usavam máscaras rústicas feitas de papelão. Algumas crianças, como a própria Ruth, chegavam a sentir medo destas representações. As apresentações baseadas em danças de roda, na qual os personagens entravam e cantavam, costumavam acontecer em junho durante o calendário festivo junino.</p> <p>O Boi-Bumbá Campineiro engloba alunos dos seguintes seguimentos: Fundamental I, Fundamental II e Ensino Médio. Envolve cerca de 42 alunos, sendo a maioria do 3º ano do Ensino Médio que prefere se dedicar à confecção e toque dos tambores, enquanto os mais jovens, as crianças dos 6º ao 8º anos, caracterizam-se de personagens típicos, a saber: Catirina, Mãe Joana, Bobos, Pajé, Dr. Cachaça e Dr. Saúde. No início, a entrevistada Rita diz que é bastante difícil definir os papéis, uma vez os alunos mais velhos inicialmente acham “cafona” a apresentação, preferindo danças mais sensuais e modelos de festejos mais próximos ao Carnaval. Já no caso das crianças, elas logo se envolvem e se divertem com a manifestação, querendo ser os personagens.</p> <p>A cor do Boi é verde e branco, e ele não é dotado de nenhum símbolo.</p> <p>O Boi-Bumbá Campineiro se apresenta no mês de junho, em um calendário que não coincida com outras festas das escolas</p>
--	---

	<p>da região. A apresentação, que não é baseada em competição, não acontece na quadra da Escola Estadual Professora Maria da Graça Nogueira por ela ser pequena, de modo que muitas vezes faz-se necessário usar o espaço da igreja católica ou mesmo a Praça da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da cidade. A função social do Boi-Bumbá se relaciona à necessidade de tirar os jovens da marginalidade, envolvendo-os em laços de amizade entre outros jovens da comunidade, conscientizando-os também para a importância de resgatar as tradições e ensinar as raízes de sua cultura local.</p>
Boi-Bumbá Douradinho	<p>Não se sabe precisar a data de fundação do Boi-Bumbá Douradinho, mas de acordo com senhora Maria de Jesus Lopes Costa, 53 anos, professora aposentada da Escola Estadual São Pedro, na ocasião em que ela foi trabalhar na escola, em 1984, o boi já existia. Daquelas pessoas que foram fundadoras do boi, a senhora Maria de Jesus se recorda da professora Ana, quem ajudava bastante na organização do bumbá. Atualmente, os responsáveis pelo boi são os professores Rosemeire Rodrigues Dantas e Adenor Paiva Pinheiro.</p> <p>O Boi-Bumbá Douradinho espelha-se nos bumbás de Parintins, Garantido e Caprichoso, para efetuar suas representações, contudo possui alguns personagens próprios como a Rainha das Flores, a Rainha da Madeira, a Rainha do Sol e a Rainha do Ouro. Os adornos são confeccionados para refletir a cultura local de Maués.</p> <p>O Boi-Bumbá Douradinho apresenta-se todos os anos no Festival Folclórico da Cidade de Maués promovido pela prefeitura, no mês de Junho. Participam como brincantes 50 alunos da escola, estudantes da primeira série até ao ensino médio. Desde que o boi existe, sabe-se que ele deixou de participar do festival apenas em duas ocasiões, por falta de fundos.</p>
Boi-Bumbá Brilhante	<p>Na Ilha de Vera Cruz, que possui atualmente cerca de 89 famílias ali residentes, o Boi-Bumbá Brilhante foi o primeiro Bumbá a se estabelecer. Seus primórdios são datados em tempos de difícil precisão, mas segundo a moradora da comunidade Rita Guimarães Dias de 49 anos, ela se lembra de brincar de boi desde a sua mais tenra idade. Por aqueles tempos, o boi que já existia “era de terreiro”, ou seja, todos brincavam em volta da fogueira em tempos de festas juninas, de modo que toda a comunidade se envolvia com os festejos e saía brincando de casa em casa, vendendo os ingressos da língua do boi.</p> <p>O dono do boi era o Sr. João Meirelles, o responsável por construir o boi e os cavalos de outras brincadeiras. Depois foi o Sr. Denílson quem se responsabilizou, chegando ao velho Jango Victor, tio da entrevistada Rita Guimarães Dias de 49 anos, ocasião na qual o Boi ficou conhecido como Janguinho. Tratam-se de pessoas bem antigas da comunidade, indivíduos que também se responsabilizavam por outras brincadeiras como o Jaçanã, o Tucano e o Curupira. Atualmente, estas</p>



brincadeiras mais tradicionais, e mesmo o formato de boi de terreiro são manifestados apenas no Festival Folclórico da Escola Hígina Bonilha Rolim, realizado em princípios de junho. O Boi se chama Boi Mimosinho, sendo de responsabilidade de todos os professores da escola presente na vila da Ilha de Vera Cruz.

De acordo com informações concedidas por Rita Guimarães Dias, que fica no setor da organização do Boi-Bumbá Brilhante, este foi o primeiro Bumbá da Ilha de Vera Cruz, tendo nascido como “Boi de Terreiro” na região tratada como a parte de cima da Ilha, local onde todos aqueles velhos supra citados moravam. Posteriormente é que surgiu o boi contrário, o Boi Malhado, localizado na parte debaixo da Ilha, que ficava sob a responsabilidade do Sr. Reginaldo Rolim. É possível que em outros tempos, os bois da Ilha de Vera Cruz se chamassem Caprichoso e Garantido, mas cujos dados não puderam ser averiguados.

Mas o Boi-Bumbá Brilhante, como a maioria dos Bumbás do Amazonas, mudou o seu formato tradicional de terreiro para o formato grandioso dos festivais, espelhando-se em Parintins, a partir da criação do Festival Folclórico da Ilha de Vera Cruz/Maués, chamado de Festa da Floresta, no ano de 2000/2001. O Festival inicialmente era composto por dois dias, sendo o primeiro dedicado às diversas danças folclóricas, enquanto no segundo dia aconteciam exclusivamente as disputas entre os três bois ainda hoje existentes: Boi-Bumbá Brilhante (que fica na parte de cima da Ilha); Boi-Bumbá Garantido (comunidade vizinha da Ilha), Malhado (parte debaixo da Ilha). Contudo, a partir de 2006, o Festival passou a ser apenas composto por um dia, no qual se desenvolvem as disputas de bumbás. Em 2001, o tema do Boi-Bumbá Brilhante se tratou das “Lendas e Mistérios da Amazônia”.

Nas cores azul e branca, com uma estrela na testa, o Boi-Bumbá Brilhante atualmente não possui diretoria estabelecida, cuja eleição possivelmente ocorrerá no mês de maio de 2012. Até recentemente era de responsabilidade de Janilça, moradora do distrito sede de Maués, mas atualmente a agremiação não possui presidente. Os participantes do Boi-Bumbá Brilhante são aproximadamente em número de 200, sendo uma parte da Ilha de Vera Cruz, quase que exclusivamente os batuqueiros, enquanto os participantes dos itens são em sua maioria do distrito sede de Maués. Apesar de acontecer um concurso na comunidade para eleger meninas para os destaques, as jovens da Ilha não se sentem estimuladas em participar, alegando terem vergonha.

A própria estrutura do boi possui armação de cipó, sendo coberto com esponja. Muitos são os artistas da própria comunidade, como o puxador de toadas tratado de Nico, que também trabalha em outros eventos culturais, a exemplo do Carnaval de Maués. Além da principal apresentação do Boi-Bumbá que acontece no Festival Folclórico da Ilha de Vera Cruz – a Festa da Floresta – realizado entre fins de julho e início de agosto, o bumbá costuma se apresentar anualmente em um festejo organizado em uma das escolas do distrito sede de Maués.

Boi-Bumbá Malhado	<p>O Boi Bumbá Malhado foi fundado no dia 30 de março de 2001 para participar do Festival da Ilha de Vera Cruz juntamente com os outros bumbás. O Boi possui este nome porque o filho de um dos seus fundadores, o senhor Reginaldo Rolin, possuía um boi verídico que se chamava Malhado. Os elementos que compõem o Bumbá são: o Pajé, o Boi, a Rainha do Folclore, a Índia Guerreira, a Sinhazinha, o Amo, o Apresentador, o Levantador, a Marujada, a Catirina e o Pai Francisco. Observa-se que o boi-bumbá Malhado não possui todos os elementos que compõem os bumbás de Parintins e conserva em sua estrutura os personagens diretamente vinculados com o auto do boi, Pai Francisco e Catirina.</p> <p>Os adornos para compor a brincadeira são confeccionados pelos próprios brincantes e eles utilizam elementos da natureza como sementes, folhas secas e palhas para fazerem as fantasias. Não utilizam ferro nas alegorias, mas cipó e as penas são todas sintéticas, reaproveitadas das fantasias do Festival de Parintins. O boi é feito de pano e fibra, suas cores são amarelo e branco, possui como símbolo o mapa do Brasil estampado nas costas. Mais de 200 pessoas brincam no boi-bumbá Malhado, sendo que os personagens principais são representados por moradores da Ilha, porém pessoas que moram na cidade de Maués também compõem o Boi.</p> <p>Segundo Luciana Lopes, 30 anos, professora, moradora da Ilha de Vera Cruz, antigamente as brincadeiras de boi na Ilha eram vinculadas a modalidade de boi de terreiro, que acontecia nas casas dos moradores, com a venda da língua do boi. No início os principais bumbás da Ilha levavam o nome dos bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, mas não possuíam a mesma estrutura dos mesmos. Os principais elementos que compunham a brincadeira nesta época eram o Pai Francisco, a Catirina, Dona Maria, Tuxaua, Guerreiro e a Ritimada. As pessoas que organizavam o Boi de Terreiro eram os senhores João Meireles, Wilson, o Senhor Jango, todos moradores antigos da Ilha. A partir de 2001 foi instaurado na localidade o Festival “Festa na Floresta” da Ilha de Vera Cruz, com a participação de três bumbás: o boi-bumbá Brilhante, o boi-bumbá Garantido e o Boi-bumbá Malhado, então este fato insere outra estrutura dentro da brincadeira de boi na Ilha, o boi de festival. No entanto, é importante pontuar que os bumbás da Ilha não seguem a risca os bois-bumbás de Parintins, a primeira vista, entende-se que eles possuem algumas características próprias que imbricam as duas modalidades de boi, boi de festival e boi de terreiro.</p>
Boi-Bumbá Mimosinho	<p>O Boi-Bumbá Mimosinho surge na Ilha de Vera Cruz no ano de 2001, como forma de valorizar a brincadeira de boi a partir da lógica do boi de terreiro. Os Bois de Terreiro, na perspectiva de vários brincantes, são aqueles bois que brincam nas casas dos moradores das comunidades que eles fazem parte; e estão intimamente vinculados ao Auto do Boi, representado principalmente pelo Pai Francisco e pela Catirina.</p>

	<p>Segundo Luciana Lopes, 30 anos, professora, moradora da Ilha de Vera Cruz, o boi-bumbá Mimosinho foi fundado no intuito de não se perder a tradição do boi de terreiro, tão festejado pelos moradores da Ilha. O Boi está integrado à escola Eginia Bonília Rolin, pertencente à Ilha de Vera Cruz. Os professores da escola são responsáveis pelo boi, eles organizam as apresentações e ensaiam os alunos da escola para os festejos que ocorrem no final de junho. Os professores envolvem em torno de 70 alunos das mais variadas idades nesta brincadeira. Para que tudo saia de maneira ordenada, são montadas equipes ao longo do ano intuito de providenciarem as questões necessárias que dão vida aos festejos.</p> <p>O Boi-Bumbá Mimosinho não possui cores e nem símbolos que o representam. Seus elementos formadores são: o Caboclo, a Dona Maria, a Dona da Fazenda, o Dono do Boi, o Pai Francisco, a Catirina, o Boca Chata, a Rainha da Farinha, a Rainha do Guaraná, a Rainha da Escola, a Rainha da Comunidade, os vaqueiros e os demais brincantes para animar a festa. No concerne à parte instrumental, verifica-se que há a batucada com tambores e chocalhos, de forma que a maior parte dos instrumentos é feita pelos próprios alunos. As toadas são antigas, escritas pelo senhor Raimundo José, conhecido como o “Pai Mundo”. O Senhor Raimundo é morador da Ilha de Vera Cruz, um grande compositor que faz músicas sobre temas originais, relacionados com histórias da região.</p>
Boi-Bumbá Dois de Ouro	Sabe que, pelos relatos coletados, é uma manifestação que ocorre na comunidade de Campo Grande na zona rural de Maués.
Boi-Bumbá da Dona Doca	Sabe-se que, pelos relatos coletados, é uma manifestação que ocorre na comunidade de São Pedro na zona rural de Maués.
Boi-Bumbá Jandirico	Sabe-se que, segundo informações da senhora Lenilda Moraes, funcionária da Escola Jandira, este bumbá estava vinculado à referida escola e seguia os moldes de boi de rua. Estima-se que foi em 2002 pelo senhor Ramalho Júnior, extinguiu-se há três anos, deixando de participar do Festival das Escolas que ocorre no mês de junho.
Boi-Bumbá Mimosinho	Este Boi-Bumbá citado apenas na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves.
Boi-Bumbá Pintadinho	Este Boi-Bumbá foi apenas citado apenas na dissertação de mestrado de Diogo Labiak Neves.

**7. Nova Olinda do Norte<sup>25</sup>** – O Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte é considerado, por muitos, como o maior atrativo cultural do município. Surgiu

<sup>25</sup> Nova Olinda do Norte se encontra a 3° 53' 16" de latitude sul e 59° 05' 38" de longitude oeste, e está localizado a na 8ª Sub-Região – Região do Baixo/Médio Amazonas. Tem como limites os municípios de Maués, Borba, Autazes e Itacoatiara. A população total do município de Nova

aproximadamente no ano de 1989, de modo que o ano de 2011 se tratou oficialmente de sua décima segunda edição pelo fato do evento ter ficado cerca de 10 anos sem ser realizado, o que também corre o risco de acontecer no ano de 2012. Isso, porque até o momento do levantamento, realizado entre os meses de fevereiro e março de 2012, nenhum órgão financiador do evento (Prefeitura Municipal e a Secretaria de Cultura do Estado) haviam se manifestado.

O evento que nem sempre contou com a participação de disputas entre os bois-bumbás, pois inicialmente aconteciam apenas as disputas de danças, como quadrilhas e cirandas. No princípio, o Festival ocorria na quadra coberta, indo posteriormente ocupar o Anfiteatro de Nova Olinda do Norte.

O evento ocorre costumeiramente entre fins de agosto e princípios de setembro. Trata-se de quatro dias de festividades, indo de quarta-feira a sábado. Durante a semana ocorrem os ensaios dos bumbás e as disputas das danças, de modo que o fim de semana fica resguardado para as disputas entre os bumbás, um em cada noite. Essa prioridade se deu, em grande medida, pelo fato dos antigos bois Caprichoso e Garantido, atuais Diamante Negro e Corre Campo, adotarem o modelo de grandes festivais como Parintins. Muita transformação havia ocorrido dos tempos do boi de rua de José Zenilton, conhecido por Bigode, natural de Parintins, que iniciou a manifestação e Nova Olinda do Norte.

Conjunto Expressivo	Descrição
Boi-Bumbá Diamante Negro (antigo Boi-Bumbá Caprichoso)	O Boi-Bumbá Diamante Negro foi criado em junho de 1989, na Escola Estadual Professora Isabel Barroncas em Nova Olinda do Norte/AM, pelo senhor Mário Jorge Ferreira. Inicialmente, o Boi-Bumbá Diamante Negro era denominado Caprichoso e tinha como função brincar nas festas juninas promovidas pelas escolas do município. Em 1989, a Prefeitura de Nova Olinda Norte decidiu oficializar a brincadeira de boi no município a partir da criação de um Festival Folclórico. Desde então, o Diamante Negro, na época Caprichoso, estava inserido no

---

Olinda do Norte é de 30.696 habitantes, distribuídos em 5570 domicílios, conformando uma densidade domiciliar de 5,5 habitantes por domicílio. A população de Nova Olinda do Norte é distribuída segundo a cor da pele auto-declarada, em 79,8% pardos, 13,1% brancos, 4,5% pretos, 1,5% indígenas, e 1% amarelos.

	<p>contexto popular-festivo de Nova Olinda do Norte. Nos dois primeiros anos do Festival Folclórico, este Boi-Bumbá filiado à cor azul e tendo como símbolo um diamante na testa do Boi de cor preta, foi campeão do Festival.</p> <p>O boi Caprichoso de Nova Olinda do Norte passou-se a chamar Diamante Negro no ano de 1992, devido ao fato desta denominação pertencer oficialmente a um dos bois-bumbás do município de Parintins. Em 1993, o Boi Diamante Negro foi novamente campeão do festival de Nova Olinda do Norte, ano que é relatado como data de um grande festival, pois esta manifestação cultural de Nova Olinda Norte ganhava considerável destaque dentro do estado do Amazonas. O Boi-Bumbá Diamante Negro é composto pelos seguintes itens: Apresentador, Levantador de Toadas, Batucada e Marujada, Amo do Boi, Boi-Bumbá Evolução, Toada (letra e música), Organização do Conjunto Folclórico, Porta Estandarte, Sinhazinha, Rainha da Silvinita, Cunhã Poranga, Pajé, Galera, Coreografia, Ritual Indígena, Tribos, Tuxaua, Figura Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica e Vaqueirada.</p>
<p>Boi-Bumbá Corre Campo (antigo Boi-Bumbá Garantido)</p>	<p>Oficialmente, a Agremiação Boi-Bumbá Corre Campo foi fundada em 25 de janeiro em 1992 a partir dos modelos de brincadeiras de rua, os chamados bois de rua, com o nome de Garantido. Contudo, conta-se que foi na oportunidade na qual a professora Marlídia Carvalho dos Santos sentiu o desejo de festejar a data de aniversário de seu filho, em 25 de junho de 1991, foi criado o Boi rebatizado de Corre Campo.</p> <p>Diferentemente do adversário, este boi vermelho e branco marcado pelo coração na testa do animal, foi fundado para ter natureza simples e com o objetivo de alegrar as crianças do bairro Nossa Senhora de Fátima. O boi dançou pela primeira vez no dia 13 de maio de 1991 e, no ano seguinte, passou a representar a Escola Estadual Maria de Fátima Pacheco. A escola tinha como diretora Rosilene de Souza Soares, além das professoras Maria Itelvina, Maria Lindalva, Maria Seixas, Raimunda do Rosário, Luciene Campos e Ionice Teixeira Peixoto, que juntas propuseram o lançamento do Boi-Bumbá no modelo de festival, no ano de 1992.</p> <p>Estas mulheres uniram-se de modo que surgiu a necessidade de criar uma diretoria, na qual foi eleito por voto direto o presidente João Batista e o vice-presidente José Raimundo Ferreira. Foram convidados os senhores Cleiton Sérgio de Souza, João Grande e Antônio Pimentel para serem os padrinhos de honra do Boi. Com o patrocínio de vários comerciantes locais, garimpeiro, e com o apoio máximo dos estudantes, brincantes e simpatizantes, o Corre Campo foi campeão no seu primeiro ano de existência. A cor vermelha e o branco, segundo os integrantes, representam a vida e o entusiasmo.</p> <p>O Boi-Bumbá Corre Campo é composto pelos seguintes itens: Apresentador, Levantador de Toadas, Batucada e Marujada, Amo do Boi, Boi-Bumbá Evolução, Toada (letra e música), Organização do Conjunto Folclórico, Porta Estandarte, Sinhazinha, Rainha da Silvinita, Cunhã Poranga, Pajé, Galera, Coreografia, Ritual Indígena, Tribos, Tuxaua, Figura Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica e Vaqueirada. Trata-se</p>

	<p>de cerca de 600 brincantes, sendo 120 na Batucada, cada Alegoria constando de 20 a 30 brincantes, e quatro tribos com cerca de 20 pessoas.</p> <p>O tema da disputa anual é definido pela Diretoria, contando com toadas produzidas por compositores do município. Todavia, são contratados artistas de Parintins, cerca de 40 do Boi-Bumbá Garantido, para a execução de itens como as alegorias e fantasias. Muitas vezes, há reciclagem de materiais do Festival Folclórico de Parintins, e muitos materiais caros das fantasias e alegorias, como as penas de faisão, são devolvidas para Parintins, pois são emprestadas a título de comodato.</p>
--	--

**8. Parintins<sup>26</sup>** – O Festival Folclórico de Parintins, que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho, iniciou-se em 1966 para dar vazão às disputas entre Caprichoso e Garantido, aquele tratado de Boi preto com uma estrela na testa, e este o Boi branco que leva um coração como símbolo. Ao longo do tempo, o Festival congregou outras manifestações culturais, como as quadrilhas.

Nos dias do Festival, a ordem de apresentação é decidida por um sorteio prévio, tendo cada agremiação entre 2:00hs a 2:30hs de apresentação. Para avaliação e escolha do vencedor, forma-se uma comissão julgadora, cujos jurados se tratam de pessoas de fora da região Norte do Brasil, visando a idoneidade da avaliação. São avaliados e julgados 21 itens, organizados em três blocos (musical, coreográfico e artístico), de modo a congregar cerca de 1.200 participantes, organizados em pelo menos 7 equipes de trabalho. Os itens são os seguintes: 1 – Apresentador; 2 – Levantador de Toadas; 3 – Batucada/Marujada; 4 – Ritual Indígena; 5 – Porta-Estandarte; 6 – Amo do Boi; 7 – Sinhazinha da Fazenda; 8 – Rainha do Folclore; 9 – Cunhã-Poranga; 10 – Boi-Bumbá Evolução; 11 – Toada, Letra e Música; 12 – Pajé; 13 – Tribos Indígenas; 14 – Tuxauas; 15 – Figura Típica Regional; 16 – Alegoria; 17 – Lenda Amazônica; 18 – Vaqueirada; 19 – Galera; 20 – Coreografia; 21 – Organização do Conjunto Folclórico.

---

<sup>26</sup> Parintins está localizado a 02° 37' 40" de latitude sul e 56° 44' 09" de longitude oeste, encontra-se à margem direita do Rio Amazonas, na ilha de Tupinambarana e faz limite com o estado do Pará, com os municípios de Barreirinha, Urucurituba e Nhamundá. Está a 359 km em linha reta da capital do estado do Amazonas, Manaus, e a 420 km por via fluvial. Possui área compreendida em 5.952,378 Km<sup>2</sup> e densidade demográfica equivalente a 17,14 hab/km<sup>2</sup>. O município de Parintins possui uma população total de 102.033 habitantes, distribuídos em 20.671 domicílios, conformando uma densidade domiciliar de 4,93 habitantes por domicílio, em média. 68.5% destes domicílios estão distribuídos na zona urbana e 31.5% na zona rural.

Desde a ocorrência do 1º Festival Folclórico de Parintins, no ano de 1966, a cidade oficialmente se divide entre as cores vermelho e azul. A partir de fins da década de 1990, o evento tomou dimensões tão grandiosas, que o município possui atualmente sua renda e mesmo fama internacional relacionada à manifestação cultural dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso. O Festival Folclórico de Parintins acontece anualmente nos dias 28, 29 e 30 de junho, no Bumbódromo do município; e tem o poder de agrupar na “Ilha da Fantasia” mais de 100 mil pessoas. Mediante deste grande Festival, Parintins coloca em evidência partes da complexa e diversa cultura amazonense, por meio das narrativas e representações que são interpretadas todos os anos pelos Bumbás Caprichoso e Garantido.

Ao que parece, a rivalidade é um elemento substancial dentro da estrutura que rege a brincadeira de boi. Em Parintins, observa-se entre os dois grandes bumbás Garantido e Caprichoso, que a rivalidade foi se transformando ao longo do tempo, possuindo sentidos e funções diferentes tendo em vista a dinâmica cultura dos bumbás. Até certa altura, a rivalidade dentro da brincadeira de boi ocorria de forma concreta entre as comunidades, estas eram divididas entre os que torciam para o Garantido e os que torciam para o Caprichoso. Quando os Bumbás e os seus respectivos brincantes se encontravam nas ruas de Parintins, lançavam desafios dentro da roda; e os amos de cada boi partiam para o embate por meio das toadas, onde cada toada lançada por um deles tinha o objetivo de ser a melhor e atacar o Boi “contrário”. Havia também, o embate dos bois dentro da roda, como se fosse um duelo entre dois grandes touros. Este embate físico ocorria ainda entre os brincantes, os quais partiam de fato para a agressão física. Com as transformações da brincadeira e a instauração do Boi de Festival, ou boi de Palco/Arena, a rivalidade entre Garantido e Caprichoso continua, mas agora transmutada em outras variantes, estas por sua vez, sustentam o embate por meio do espetáculo, e cada um dos Bumbás desafia o outro através da sua arte, da sua *performance*, das suas representações e narrativas.

Conjunto Expressivo	Descrição
---------------------	-----------

Boi-Bumbá Caprichoso	<p>A gênese do Boi-Bumbá Caprichoso principia nos primórdios do século XX, com a vinda de um nordestino chamado Roque Cid, natural de Crato, estado do Ceará, para o Amazonas. Ele migrou, como muitos outros que vieram para o Norte do país atraídos pelas ofertas e melhores condições de vida e de trabalho nos seringais da Amazônia. Ao chegar na região, deparou-se com outra realidade, já que os seringais estavam em fase decadente. Mas foi em Parintins que Roque Cid decidiu ficar e fundar, em 1913, uma brincadeira na qual a figura principal era um boi de pano preto, assim como aqueles no nordeste, chamado Caprichoso. Tratava-se de uma promessa aos santos juninos de melhoria de sua condição de vida.</p> <p>Essa diversão, que incorporificou uma herança cultural muito forte do Nordeste, entrelaçou-se com a cultura local, acrescentando elementos do cotidiano do caboclo amazonense. Além do boi-bumbá, Roque Cid organizava também o Cordão dos Marujos, uma manifestação de cunho religioso, trazido do Nordeste, que deu origem ao nome da percussão do Boi-Bumbá Caprichoso, a famosa Marujada de Guerra.</p> <p>O nordestino, também, era conhecido como Mestre Roque, por ter como ofício a profissão de pedreiro. Relatos descrevem que muitas construções existentes no bairro São Benedito, em Parintins, foram por ele executadas. Alto e magro, era um homem singular, com sotaque característico do sertão nordestino.</p> <p>Em sua residência, no tradicional bairro do Esconde, ocorriam os ensaios para o dia da grande festa em homenagem aos santos juninos, em especial São João, tendo o seu filho Feliz Cid como o principal Amo do Boi. Esses festejos uniam o religioso e o profano, entoando ladainhas e rezas, oferta de comidas e finalizavam com a morte simbólica do boi, que prometia voltar no próximo ano, com a seguinte ressalva: “<i>Se Deus quiser</i>”.</p> <p>Outra figura muito expressiva na história do Boi-Bumbá Caprichoso é Luiz Gonzaga, cuja residência, na Rua Rio Branco, serviu de curral no qual por muito tempo o bumbá Caprichoso pôde ensaiar. Com a mesma importância histórica, devem ser citados outros indivíduos como José Furtado Belém; João Nossa; Lauro Silva; Didi Vieira; Zeca Xibelão; Luizinho Pereira; Acinelcio Vieira; Ednelza Cid; Odnéia Andrade, dentre outros.</p>
Boi-Bumbá Garantido	<p>O Boi Garantido foi fundado por Lindolfo Monteverde, na região da Baixa do São José, em uma Vila de pescadores do município de Parintins. Lindolfo nasceu em 1902, e faleceu em 1979. Não há um consenso acerca da data de fundação do Boi, há historiadores que dizem ter sido em 1917, outros em 1915 e a família de Lindolfo Monteverde alega que foi em 1913. Tirando a precisão data, o que pode ser afirmado com maior seguridade é que o boi Garantido surge na cidade de Parintins na segunda década do sec. XX.</p> <p>A família de Lindolfo Monteverde possuía origens nordestina e negra, elementos altamente utilizados nas narrativas que são</p>



	<p>tecidas sobre as origens da brincadeira de boi. Estes elementos foram e são utilizados ao longo do tempo pelos brincantes do garantido para estruturarem o seu mito fundador e disseminarem a sua identidade. Não é por acaso o slogan utilizado pelo Bumbá: “Garantido o boi do povão”. Pelo fato de serem negros, nordestinos, migrantes e estarem se inserindo é um contexto social adverso, a família instaura em Parintins a brincadeira de boi que traz uma narrativa cultural marginalizada no Brasil naquela época e anos mais tarde esta se torna o maior símbolo cultural do município com uma imensa projeção nacional e internacional.</p> <p>É fato também, que esta projeção não se dá isoladamente, pois o surgimento do boi contrário e a rivalidade estabelecida entre os dois é uma das grandes questões que sustenta esta manifestação cultural em Parintins e faz com que esta tenha a magnitude que tem.</p> <p>O Boi-Bumbá Garantido possui doze itens que compõem a sua estrutura narrativa e dão vida ao seu espetáculo, a saber: Alegorias, Amo do boi, Apresentador, Batucada, Boi bumbá evolução, Cunhã-Poranga, Figura Típica Regional, Galera, Lenda Amazônica, Levantador de Toadas, Pajé, Porta-Estandarte, Rainha do Folclore, Ritual, Sinhazinha da Fazenda, Tribos Indígenas, Tuxauas, e Vaqueirada. As cores que representam o garantido são as cores vermelha e branca, sendo o seu símbolo um coração.</p> <p>Cada um dos itens citados acima ganha vida e forma diferente dentro Festival Folclórico de Parintins, tendo em vista o tema escolhido pelo bumbá para representar a sua narrativa mítica. Vale lembrar que o “Boi do Povão”, Garantido, já disputou 43 festivais no município de Parintins, sendo o primeiro no ano de 1966 e foi campeão em 27 edições.</p>
Boi-Bumbá Campineiro	<p>O Fundador do Boi Campineiro foi o senhor Emídio Souza, falecido no ano de 1996 aos 104 anos. O senhor Emídio era natural de Parintins, possuía origem indígena, da linhagem dos tupinambás. Era um homem muito ligado as atividades da terra: lavrador, pecuarista, um caboclo nato! Foi um dos primeiros moradores da comunidade de Aninga e foi responsável pela instauração de outras atividades culturais no local, como a quadrilha e as pastorinhas.</p> <p>O nome do boi está vinculado à comunidade e a vida cotidiana do falecido senhor Emídio, pois o fundador do boi lhe atribuiu este nome pelo fato da comunidade de Aninga estar localizada em uma campina, local onde ele criava os seus próprios bois.</p> <p>As cores que representam o boi são verde, amarelo e branco; e tem-se como símbolo o sol. O sol como símbolo tem a finalidade de transmitir mensagem equitativa: o sol nasce para todos, logo o Campineiro é para todos também!</p> <p>O Boi Campineiro não é um boi de arena ou de festival, mas sim um boi de terreiro e de rua. Pelo que se tem observado, os brincantes denominam como boi de terreiro e boi de rua aqueles bois que nascem ligados a uma família, comunidade, bairro, executam a brincadeira nestes espaços públicos abertos, a partir da organização e envolvimento da comunidade local;</p>

	<p>e não possuem a preocupação de disputarem com outro boi um festival de arena regido por um regulamento, onde os bois são julgados e premiados. Além disto, para os brincantes, a performance do boi de rua está diretamente vinculada a representação da narrativa mítica da Catirina e do Pai Francisco, que nesta estrutura parecem ser os elementos centrais dentro da brincadeira de boi.</p> <p>O Formato de apresentação do Campineiro é em roda, envolve cerca de 150 integrantes e os seguintes elementos: Tribo Indígena, Vaqueirada, Pai Francisco e a Catirina, Amo do Boi, Doutor dos Trovões, Doutor das Cachaças, Doutor Cura-Bem, Tuchaua e Cunha Poranga. Os instrumentos musicais responsáveis pela sonorização da brincadeira são o tambor, a Cachinha e o Cheque-Cheque. Os instrumentos que o grupo possui hoje são comprados, mas antes o senhor Emídio e outros integrantes do grupo fabricavam-nos. O próprio grupo confeccionava também os cavalos utilizados para compor a vaqueirada.</p> <p>Na estrutura de representação do campineiro, a Catirina, esposa do Pai Francisco, come a língua do Boi e ele fica “amortecido”, daí se desenrola toda uma trama que objetiva ressuscitar o boi. O Boi é ressuscitado depois que o Doutor Cura-Bem ensina a Catirina o segredo capaz de ressuscitá-lo: dar um espirro no rabo do boi!</p> <p>O Campineiro já disputou o Festival de Parintins junto com o Boi Garantido em 1982, ano no qual o Caprichoso não se apresentou. O último ano de apresentação do Campineiro foi 2009, de forma que as apresentações cessaram devido à ausência de patrocínio.</p> <p>Não há precisão acerca da data de fundação do Boi Campineiro, mas de acordo com o senhor Eduardo Paixão de Souza, 62 anos, filho do senhor Emídio, o Campineiro é o boi mais antigo de Parintins e ele alega ainda que o boi surgiu antes do ano de 1910. O senhor Eduardo se pauta nas narrativas que o pai lhe contava para estimar a data de fundação do boi, porem não possui documentos que ateste a referida data. Contudo, ele está organizando juntamente com outros familiares e integrantes do campineiro uma pesquisa histórica sobre o boi. O senhor Eduardo está planejando também estruturar na comunidade de Aninga um Festival Folclórico Rural, como meio de valorizar as manifestações culturais que ocorrem em sua própria localidade e nas comunidades que ficam nos arredores.</p>
Boi-Bumbá Mirim Tupi	<p>O Boi-Bumbá Mirim Tupi foi fundado na data de 04 de novembro de 2004, na residência de Dona Maria, localizada na Av. Geny Bentes no Bairro Itaúna I, distrito sede de Parintins. A ideia surgiu a partir de um grupo de amigos, com o objetivo de ser um canal às manifestações folclóricas, artísticas e culturais dos bairros envolvidos, a saber: Itaúna I, Itaúna II e Paulo Correa. Com a criação do bumbá, procurou-se incentivar as crianças, concedendo oportunidade às pessoas que não tenham vínculos com agremiações locais, para se apresentarem no Festival Folclórico de Parintins. Assim, a partir da iniciativa de Inaldo Andrade; Sebastião Garcia; João Pedro;</p>

	<p>Heliomar Viana; e Gideão Teixeira surgiu o Boi de cor laranja e branco, que leva como símbolo a letra T em sua testa.</p> <p>Muitas dificuldades foram detectadas inicialmente, especialmente relacionadas à falta de materiais apropriados para fantasias e alegorias, a carência de recursos financeiros, e mesmo a falta de mão de obra qualificada. Todavia, a união dos jovens amigos e a força de vontade da comunidade fez com que a agremiação conseguisse se desenvolver.</p> <p>No ano de 2006, aconteceu a primeira apresentação oficial do bumbá no famoso Bumbódromo, alcançando vitória nas apresentações do Festival Folclórico de Parintins nos anos de 2007, 2008 e 2009. As apresentações dos bumbás mirins ocorrem na semana anterior às disputas dos bumbás Garantido e Caprichoso, e juntamente com a programação de apresentação das quadrilhas que integram o calendário do Festival.</p> <p>Com a necessidade de arrecadar recursos financeiros e com o objetivo de manter parcerias com o poder público Municipal, Estadual e Federal, no dia 07 de outubro ano de 2006, a agremiação foi registrada com a denominação Associação Folclórica Boi-Bumbá Mirim Tupi (AFBBMT). Passou a ser seu presidente o Sr. Inaldo de Lima Andrade, cargo depois assumido pelo Sr. Everton Albuquerque Farias.</p>
<p>Boi-Bumbá Mirim Estrelinha (antigo Bumbá Mirim Estrela)</p>	<p>O Boi-Bumbá Mirim Estrelinha foi fundado no ano de 1982, por Hudson da Silva Carmo, que reuniu um grupo de amigos com a finalidade de integrar os moradores da comunidade de São Benedito na brincadeira de boi em Parintins. Carregando as cores vermelho e branco, além do símbolo da testa do boi – uma estrela de quatro pontas –, almejava-se difundir a tradição de alegrar as noites de São João por meio da manifestação do bumbá. Chamava-se inicialmente Boi-Bumbá Mirim Estrela.</p> <p>Partindo da Rua Armando Prado, residência do seu idealizador, o bumbá se apresentava de casa em casa, onde geralmente tinha uma fogueira, fazendo a alegria da criançada e de todos que por ali passavam. Saía às ruas uma singela batucada mirim, que levava instrumentos feitos de lata. Crianças vestidas de índios formavam grandes tribos e, principalmente, os vaqueirinhos, que resguardavam a segurança do boi, tinham suas fantasias confeccionadas de caixas de papelão.</p> <p>Por cinco anos a brincadeira se repetiu, mas com o passar do tempo foi caindo no esquecimento, em grande medida, por falta de incentivo dos próprios líderes da brincadeira. Em 1994, surgiu novamente a ideia de levantar o Boi Mirim por outro grupo de amigos, contando ainda com o apoio da Escola Estadual Ministro Waldemar Pedrosa, que cedeu seu espaço para os ensaios e para a confecção as fantasias do boi, mas sem muito sucesso, pois acabam novamente deixando de continuar a brincadeira.</p> <p>No ano de 1999, a convite do então Prefeito Enéas Gonçalves, o boi Estrela tomou fôlego e fez uma apresentação especial no Bumbódromo, o que gerou grande orgulho dentre os brincantes e os simpatizantes do bumbá. Apesar disso, a agremiação ficou mais quatro anos sem se apresentar.</p>

	<p>Em 2004, o Boi voltou à cena quando um novo grupo assumiu a organização da agremiação, contando novamente com o apoio do Prefeito Enéas Gonçalves. A convite de Alfredo Coelho, presidente das quadrilhas, foi pedido que o boi se organizasse para fazer a disputa na arena com o Boi Mineirinho na abertura do 39º Festival Folclórico de Parintins, dando início ao 1º Festival dos Bois-Bumbás Mirins de Parintins. O Bumbá saiu campeão, tendo como tema “Parintins, terra do meu boi-bumbá”. Em 2005, consagrou-se novamente campeão, tendo como tema “Estrelinha: brincadeira de criança, a benção São Benedito”.</p> <p>Nesse contexto, ocorreram várias mudanças no Bumbá, que foram extremamente importantes e que prevalecem até hoje em dia. Inclui-se, a constituição legal da Associação Folclórica Boi-Bumbá Miriam Estrelinha (AFBBME) em 13 de novembro de 2005, data que marcou a mudança do nome do bumbá de Estrela para Estrelinha. As cores, que inicialmente eram vermelho e branco, passam a ser verde e branco, e o símbolo, de estrela de quatro pontas passou a ser uma estrela de oito pontas. No ano de 2007, era seu presidente Osmar Ferreira Reis, tendo como vice Sílvia da Silva Freitas.</p>
Boi-Bumbá Mirim Mineirinho	<p>O Boi-Bumbá Mirim Mineirinho foi fundado em 12 de junho e 1976, por iniciativa da Sra. Leonor Freitas da Silva, residente na Rua Governador Leopoldo Neves, nº 456, Centro, sendo o mais antigo dos bumbás mirins de Parintins. Por aqueles tempos, a brincadeira de boi era feita de maneira bastante artesanal, tendo como palco da manifestação as ruas da cidade. Assim, quando alguém quisesse que o boi brincasse na frente de sua residência, bastava fazer uma grande fogueira que todos iam ali se reunir e se divertir com a brincadeira da fuga do Boi, tradição mantida pela fundadora.</p> <p>O Boi inicialmente era confeccionado utilizando-se matéria-prima disponível na localidade, sendo que o corpo era feito de cesta de cipó, tendo cobertura de panos pretos, e o chifre verdadeiro precisava ser bem amarrado à cesta para não cair. Os tambores, produzidos a partir de grandes latas de manteiga amarrados com couro, eram uma solução viável em um tempo em que as hastes de ferro eram de difícil aquisição.</p> <p>A maioria dos trabalhos era executada pelo filho da Sra. Leonor Freitas da Silva, o Sr. João Bosco Freitas, ambos já falecidos, contando com a ajuda do outro rebento da matriarca que ficava especialmente dedicado à confecção das fantasias das crianças. Os saíotes das meninas, por exemplo, eram feitos de juta e pequenas sacas de fibra, material bastante barato. Naquela época, não existiam os cavalinhos, somente as lanças que eram feitas de papel, e o único vestido era o da porta-bandeira, antigo nome da atual porta-estandarte, que era confeccionado de chita, pano bastante rústico e barato.</p> <p>Também, nos primórdios do Boi-Bumbá Mirim Mineirinho, consta-se a relevante ajuda do padrinho Sr. Pedro Gurgel da Silva, representante da Marinha Mercante do Brasil, que auxiliou o bumbá entre os anos de 1976 a 1979. Foi entre 1976 a 1993, que o Boi-Bumbá Mineirinho passou para a tutela da família Freitas, quando a partir de dezembro de 1993, assumiu como seu presidente o Sr. Édison Freitas da Silva, que esteve no</p>

	<p>cargo até julho de 2005. Nessa ocasião, foi formada a nova diretoria do boi, de modo que o Sr. Sidney Fortunato, com o apoio do Sr. Geraldo Medeiro, criou a Associação Boi-Bumbá Mirim Mineirinho (AFBBMM), registrada em cartório. No ano de 2007, o Boi-Bumbá Mirim Mineirinho sagrou-se pela primeira vez campeão do Festival Folclórico dos Bois-Bumbás Mirins de Parintins, ocasião que disputou o título com os outros mirins Estrelinha e Tupi.</p>
<p>Boi-Bumbá Boi Mini-Garantido</p>	<p>O Mini-Garantido foi criado por crianças que, não podendo participar de forma ativa do Festival Folclórico de Parintins, iniciaram uma simples brincadeira e que com o passar dos anos tomou maiores proporções. No ano de 1990 os irmãos Francijaner, com 5 anos, e Francijuner, com 7 anos, deram início a brincadeira de boi em miniaturas, a partir de réplicas dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso. Os garotos mantiveram a brincadeira durante anos no fundo do quintal da casa onde moravam, no bairro Djard Vieira, onde envolviam crianças e adultos no processo de pesquisa sobre as temáticas a serem apresentadas, na montagem das miniaturas, como também na apresentação.</p> <p>No ano de 1999 a brincadeira ganhou o nome de “Mini-Festival” e tornou-se intensamente conhecida no bairro Djard Viera. Neste mesmo ano uma divisão é marcada nos bois em miniaturas, pois as crianças do bairro Djard assumem de fato que representariam o Boi Garantido. Ao descobrirem que as crianças do bairro Itaúna desenvolviam a mesma brincadeira. Os representantes da brincadeira no bairro Itaúna eram os garotos Elton e José Luiz, torcedores do Caprichoso, desta forma ficou acordado entre eles que a partir de então eles fariam réplicas apenas do boi Caprichoso e os garotos do Bairro Djard fariam réplica do boi Garantido.</p> <p>Com esta divisão dos Mini-Bumbás declarada criou-se regulamento para o “Mini-Festival”, fato que culminou na respectiva estrutura dos bois: Apresentador, Levantador de toadas e Amo do Boi com idade máxima de 25 anos; Batucada com máximo de 20 e mínimo de 14 componentes; Alegorias de no máximo 1m e 50 cm de largura; O boi com comprimento de 30 cm no máximo; Oito tribos de 30 cm de altura; Vaqueirada, máximo de 16 e mínimo de 10 componentes, altura de 35 cm no mínimo e 40 cm no máximo; O Tuxaua de 60cm de altura no máximo.</p> <p>As miniaturas parecem ter vida, pois dançam, fazem gestos singulares e ganham vida a partir da criatividade das crianças e jovens. Os personagens, alegorias e o próprio boi são confeccionados a partir da reciclagem de materiais utilizados pelos bois no Festival Folclórico de Parintins. O mini Festival funciona como uma escola para as crianças em relação à cultura dos bumbas, pois desde cedo eles se envolvem com a brincadeira, aprendem os ritos e mitos que fazem parte desta estrutura e possuem a oportunidade de exercerem a criatividade, além disto muito deles com o passar do tempo se tornam artistas do boi grande.</p>

Boi-Bumbá Boi Mini-Caprichoso	A brincadeira surgiu, por volta do ano de 1997, pela iniciativa de pessoas da família Pires Alfaia, como José Luís Pires Alfaia e seu primo Euler, para fazer com que as crianças também pudessem participar da brincadeira de boi em Parintins. O galpão do Mini-Caprichoso se iniciou na casa de José Luís Pires Alfaia, contando com a participação e criatividade dos dez irmãos. Geralmente, o material utilizado era recolhido depois que o Festival Folclórico de Parintins acabava e até mesmo no dia da apresentação. Envolve jovens dos bairros Itaúna I e II, Paulo Corrêa e Palmares, com idade entre 5 e 25 anos. Os artistas são estudantes das escolas públicas, apenas alguns ajudantes se tratam dos artistas do boi grande.
Boi-Bumbá Boi Kibonzinho	Classificado como “boi de criança”, trata-se de um tipo de manifestação de boi de rua produzido exclusivamente por crianças no interior do município de Parintins. O boi é todo feito de bombons e que, durante o ritual da matança do auto, o bicho é devorado pela criançada.

O período de maior intensidade das apresentações dos Bois-Bumbás acontece no período junino, ou seja, entre os meses de junho e julho, apesar da organização dos bois ocorrerem de forma contínua ao longo de todo o ano e envolvendo grande parte das comunidades ao qual está relacionada. A cultura popular dos folguedos de bois no Amazonas saiu das ruas para angariar a organização sob o viés de festivais de grande riqueza, sofisticções artísticas e rivalidades.

Em relação aos grupos de bumbás identificados, verifica-se a ocorrência de três modalidades desta brincadeira: o boi de terreiro, o boi de rua e o boi de festival (Palco/Arena). Estas modalidades se diferem basicamente nos elementos que compõem sua estrutura narrativa e performática, sendo importante salientar que os bois de terreiro e de rua possuem estes dois conjuntos de forma similar. Assim, o Boi de Rua e o Boi de Terreiro são modalidades de boi que reproduzem no ato da brincadeira a narrativa mítica que gira em torno da morte e da ressurreição de um boi, pertencente a um amo ou dono de uma fazenda, pelas mãos de seu vaqueiro, Pai Francisco; o qual mata o boi para atender o desejo de sua esposa grávida, Mãe Catirina, de comer a língua do boi. Deixando as variantes deste mito à parte, pode-se dizer que toda a trama da brincadeira, principalmente do boi de terreiro e do boi de rua, nos municípios pesquisados, se desenvolve através desta narrativa.

É importante ressaltar ainda, sobre o Boi de Terreiro e o Boi de Rua, a partir dos grupos identificados, que ambos nascem, na maioria das vezes, do desejo de um cidadão comum, movido pela magia e paixão desta expressão popular, que funda e se torna dono de um boi, conseguindo mobilizar pessoas para fazer a brincadeira acontecer. No Boi de Terreiro, a brincadeira ocorre geralmente no terreiro ou no quintal do dono do Boi, local privado que se torna público ao receber as pessoas para participarem das festividades. O Boi de Rua também, na maioria das vezes, possui um dono e mobiliza brincantes para fazer a festa, porém, a brincadeira não possui um lugar fixo, brinca-se nas ruas e nas casas das pessoas que oferecem ao dono do Boi e aos brincantes algum tipo de agrado. Os principais itens que conformam o Boi de Terreiro e o Boi de Rua são: Tribo Indígena, Vaqueirada, Pai Francisco e a Catirina, Amo do Boi, Doutor dos Trovões, Doutor das Cachaças, Doutor Cura-Bem, Gazumbá, Tuxaua e Cunha-Poranga.

Tratando agora dos Bois de Festivais, nota-se que a instauração desta modalidade de brincadeira no estado do Amazonas ocorre a partir do Boi Bumbá-Caprichoso e do Boi-Bumbá Garantindo, ambos do município de Parintins. Verifica-se que em suas origens estes dois Bumbás foram Bois de Terreiro, como também Bois de Rua, e devido ao contexto socio-cultural que eles fazem parte, como também a dimensão que a brincadeira de Boi foi tomando em Parintins, estes dois bumbás fazem emergir o boi de festival. Os Bois de Festival (Palco/Arena) estão organizados em associações civis, composta por uma diretoria tendo no comando um presidente e um vice, sob a regência de um regimento obediente aos termos do direito civil. As suas apresentações ocorrem em espaços fechados, nos quais há separação entre a assistência e o palco em que se desenrola o folguedo.

É importante sublinhar que não está sendo colocado aqui uma análise evolucionista, como se estas três modalidades de Bumbás se tratassem de estágios, de forma que o boi de festival seria o cume deste estágio. Afirme-se que, nem tão pouco, é neste sentido que esta descrição está sendo tecida. Até porque, a partir da pesquisa realizada, verifica-se que a maioria dos Bois de Festivais que ocorrem em outros municípios não possui este processo formativo; e que muitos deles

nascem diretamente sob a influência dos Bumbás Garantido e Caprichoso de Parintins.

Fato é, que a rivalidade existente entre os Bumbás Garantido e Caprichoso, outrora expressa por meio do embate corporal dos seus brincantes, das dipustas e desafios lançados por meio de todadas, tendo como palco a rua; transporta-se para outro espaço, arena, onde a rivalidade é ordenada através da lógica de disputa de festival, onde o Boi mais forte, ou vencedor é aquele capaz de realizar a melhor *performance* encenada.

De um modo geral, os Bois de Festivais encontrados nestes oito municípios tendem a compor a brincadeira a partir dos itens dos Bois Bumbás Garantido e Caprichoso de Parintins, não possuindo um ou outro elemento, como também inserindo elementos que estes bumbás não possuem, como por exemplo, o Pai Francisco e a Mãe Catirina. Os itens que compõem o Boi-bumbá Caprichoso são os seguintes: 1 – Apresentador; 2 – Levantador de Toadas; 3 – Batucada/Marujada; 4 – Ritual Indígena; 5 – Porta-Estandarte; 6 – Amo do Boi; 7 – Sinhazinha da Fazenda; 8 – Rainha do Folclore; 9 – Cunhã-Poranga; 10 – Boi-Bumbá Evolução; 11 – Toada, Letra e Música; 12 – Pajé; 13 – Tribos Indígenas; 14 – Tuxauas; 15 – Figura Típica Regional; 16 – Alegoria; 17 – Lenda Amazônica; 18 – Vaqueirada; 19 – Galera; 20 – Coreografia; 21 – Organização do Conjunto Folclórico. E os itens que compõem o Boi-bumbá Garantido são: : 1 - Alegorias, 2 - Amo do boi, 3 - Apresentador, 4 - Batucada, 5 - Boi bumbá evolução, 6 - Cunhã-Poranga, 7 - Figura Típica Regional, 8 - Galera, 9 - Lenda Amazônica, 10 - Levantador de Toadas, 11 - Pajé, 12- Porta-estandarte, 13 - Rainha do Folclore, 14 - Ritual, Sinhazinha da Fazenda, 15 - Tribos Indígenas, 16 - Tuxauas, e 17- Vaqueirada. As cores que representam o garantido são as cores vermelha e branca, sendo o seu símbolo um coração.

Por fim, no que tange aos bens identificados que não são grupos de Bumbás, mas sim lugares, pode-se dizer que, pelo menos dois, são espaços representativos singulares à concretização das brincadeiras folclóricas no Estado do Amazonas. Um deles é o Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes, conhecido popularmente como Bumbódromo, localizado no Município de Parintins, inaugurado em 24 de junho de 1988; e o outro se refere à arena do Centro

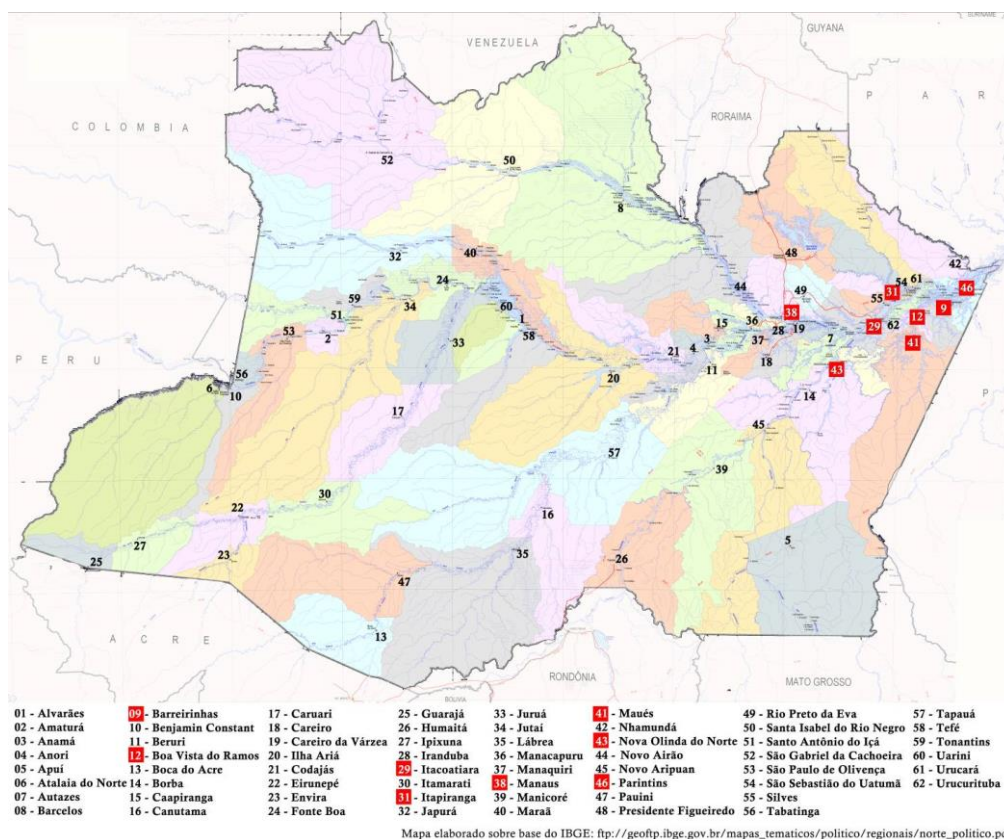


Cultural dos Povos da Amazônia, na Bola da Superintendência para o Desenvolvimento da Amazônia (SUFRAMA), inaugurada em 2003 com a infraestrutura que atualmente possui.

## Capítulo II

### O Sítio do Médio e Baixo Amazonas

**Arte 01** – Mapa dos municípios do estado do Amazonas com destaque para as cidades contempladas com este inventário.

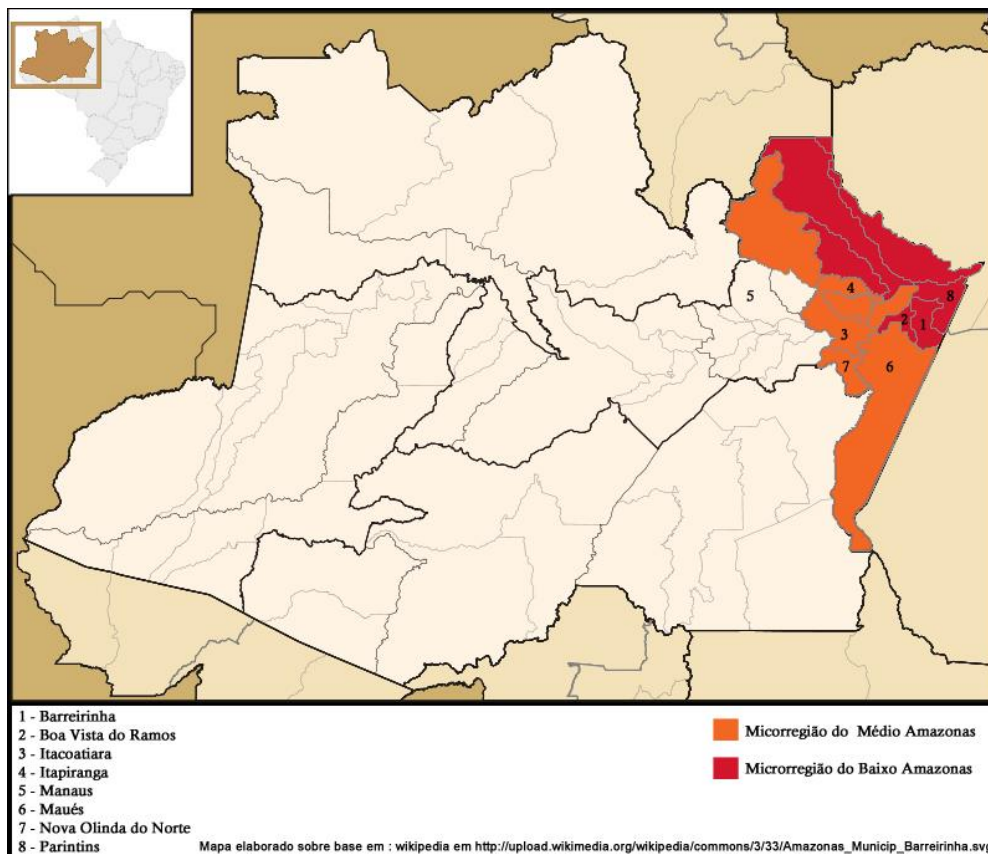


Fonte – IBGE em : [ftp://geofp.ibge.gov.br/mapas\\_tematicos/politico/regionais/norte\\_politico.pdf](ftp://geofp.ibge.gov.br/mapas_tematicos/politico/regionais/norte_politico.pdf).

O estado do Amazonas situa-se na Região Norte do Brasil, fazendo limite com outros estados brasileiros, sendo o Pará a leste, Mato Grosso a sudeste, Rondônia a sul, Acre a sudoeste, Roraima ao norte e também com outros países: Venezuela, Colômbia e Peru. O estado do Amazonas pode ser dividido em, pelo menos, nove microrregiões de acordo com a organização de sua bacia hidrográfica: a) Alto Solimões (que contempla os municípios de Amaturá, Atalaia do Norte, Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá, Tabatinga e Tonantins); b) Triângulo Jutai/Solimões/Juruá (municípios de Alvarães, Fonte Boa, Japurá, Juruá, Jutai, Maraã, Tefé e Uarini); c) Purus (Boca do Acre, Canutama, Lábrea, Pauini e Tapauá); d) Juruá (Caruari, Eirunepé, Envira, Ipixuna, Itamarati e Guajará); e) Madeira (Borba, Humaitá, Manicoré, Novo Aripuanã e Apuí); f) Alto Rio Negro (Barcelos, Santa Izabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira); g) Rio Negro/Solimões (Anamá, Anori, Autazes, Beruri, Caapiranga, Careiro, Careiro da Várzea, Coari, Codajás, Iranduba, Manacapuru, Manaquiri, Manaus, Novo Airão e Rio Preto da Eva); h) Médio Amazonas

(Itacoatiara, Itapiranga, Maués, Nova Olinda do Norte, Presidente Figueiredo, Silves e Urucurituba); i) Baixo Amazonas (Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Nhamundá, Parintins, São Sebastião do Uatumã e Urucará) (PONTES FILHO, 2000: 221).

**Arte 02** – Mapa das Regiões do Médio e Baixo Amazonas

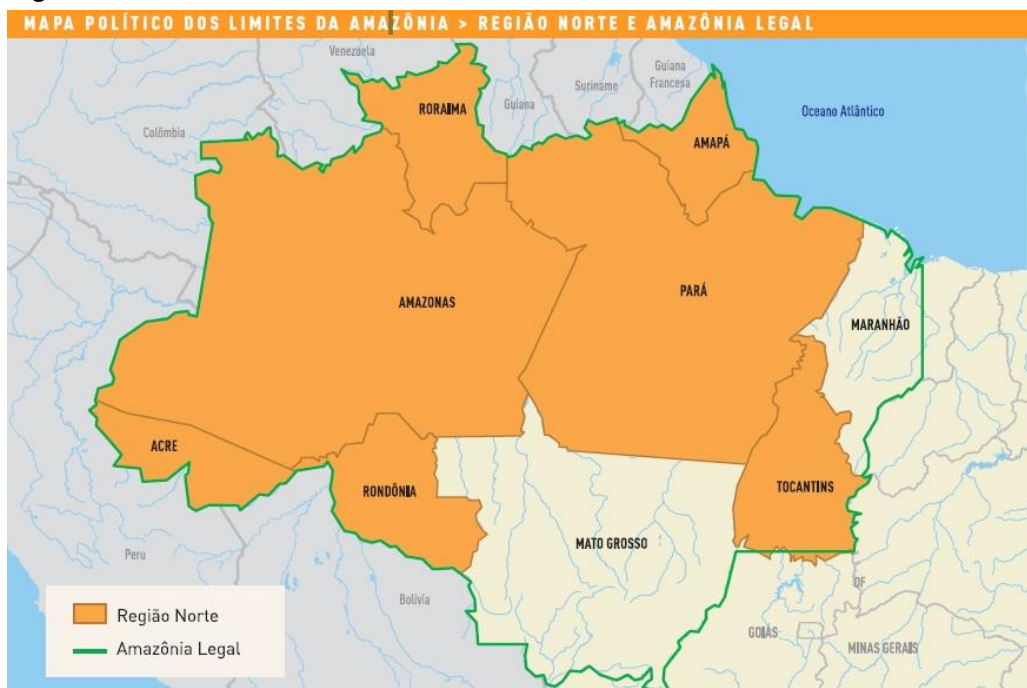


A diversidade que se apresenta no território amazônico é certamente o seu aspecto mais marcante, o que também permite o entendimento do processo de ocupação deste território desde o passado mais remoto relacionado às primeiras populações ameríndias. O bioma Amazônia possui ao todo quase oito milhões de quilômetro quadrados, distribuídos em nove países da América do Sul, a saber: Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Guiana Francesa, Peru, Suriname e Venezuela. No Brasil, a área da Amazônia se estende por 4,1 milhões de quilômetros quadrados.

Durante a década de 1950 foi cunhado o termo Amazônia Legal para designar a área de abrangência deste bioma em território nacional. Na época,

tratava-se de uma área de 5,5 milhões de quilômetros quadrados, ou seja, 61% do território nacional ocupado por cerca de 18 milhões de habitantes e compreendendo nove estados da Federação: Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia, Acre, Amapá, Maranhão, Tocantins e Mato Grosso. Atualmente, o bioma Amazônia no Brasil corresponde a 32,9% do total e conta com proteção especial, sendo 20,84% relacionada às terras indígenas e 12,09% às unidades de conservação federal e estadual.

**Arte 04** – Mapa político dos limites da Amazônia na região Norte e Amazônia Legal no Brasil.



Fonte – TOM DA AMAZÔNIA, 2005: 12.

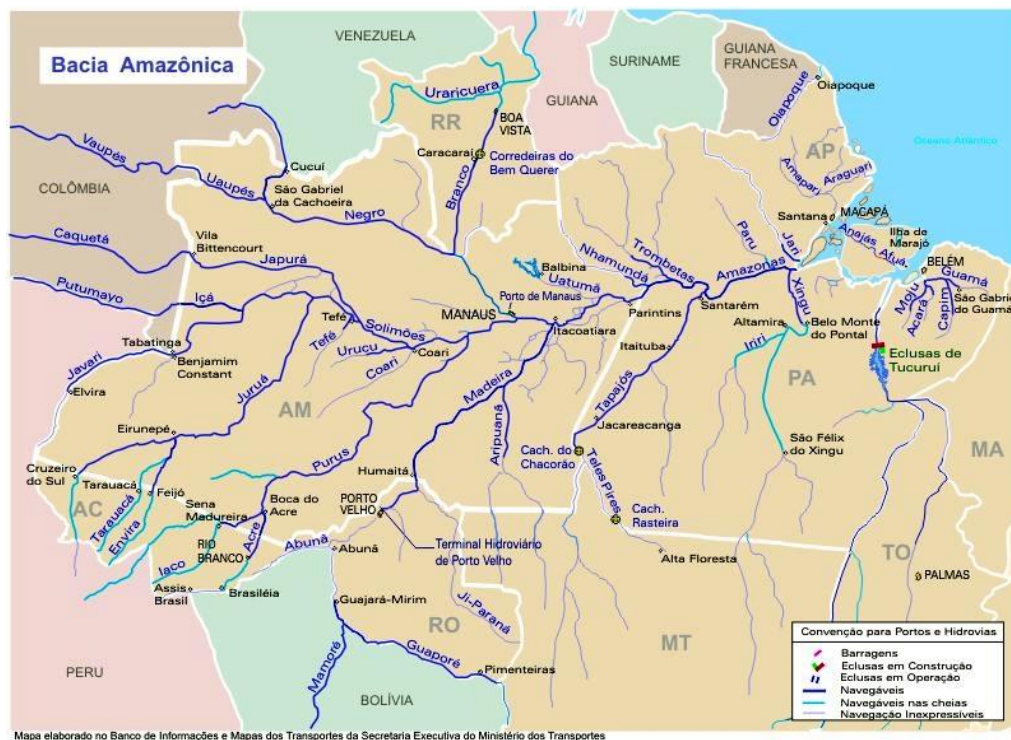
Na descrição de seus atributos, sempre imperam os superlativos. É nesta região onde se encontra mais de um terço das espécies existentes no planeta, de modo que a Floresta Amazônica abriga cerca de 2.500 espécies de árvores – um terço da madeira tropical na Terra – e aproximadamente 30 mil das 100 mil espécies de plantas que existem em toda a América Latina.

A Amazônia possui, ainda, grande importância para a estabilidade ambiental do Planeta. Estimativas indicam que a floresta é responsável pela absorção de pelo menos 10% dos cerca de três bilhões de toneladas de carbono retirados da atmosfera pelos ecossistemas terrestres. Seus rios despejam cerca de



12% de toda a água superficial doce que chega aos oceanos por meio de toda rede hidrográfica existente no globo terrestre.

### Arte 03: Mapa da Bacia Amazônica.



Fonte – Wikipédia. Em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Bcamazonica.jpg>.

Apesar da sua grandiosidade, o ecossistema que sustenta a floresta é relativamente frágil. O solo pode ser considerado pobre em nutrientes, uma vez que o que sustenta as árvores frondosas é o material orgânico que lançam sobre o chão. Dessa forma todo o processo de equilíbrio que sustenta esse ciclo pode ser rapidamente quebrado pela imprudente interferência humana. O desmatamento acelerado denota os efeitos perversos dessa quebra, o que já consumiu 17% de toda a Amazônia. A riqueza da região, de solos pobres e de alta pluviosidade, está na floresta em pé que demanda a implantação o um novo modelo de desenvolvimento, baseado na sustentabilidade ambiental e no uso responsável dos recursos naturais.

Além da riqueza natural pela qual a região é mais conhecida, a Amazônia apresenta uma complexa diversidade cultural. No território amazônico vivem cerca de 170 povos indígenas, com uma população aproximada de 180 mil

indivíduos, 357 comunidades remanescentes de antigos quilombos e centenas de comunidades tradicionais, como as de seringueiros, castanheiros e ribeirinhos, que detêm conhecimentos e modo de vida específicos (CARNEIRO, 2009: 217-219).

A região do Médio e Baixo Amazonas se destaca neste cenário por se relacionar às áreas de várzeas, habitadas por diversas comunidades ribeirinhas que se comunicam por meio dos cursos d'água. Atualmente, tais paragens vêm sofrendo diretamente o impacto do desmatamento visando à amplitude das áreas de pastagens. Além disso, a região começa a ser também impactada pela mineração, já que foram descobertas diversas minas, incluindo de materiais raros e de grande valor comercial. Citam-se a bauxita, a silvianita, o cobre e o potássio.

### **Capítulo III**

## **Formação Histórica do Contexto Amazônico**

Pode-se dizer que a história do povoamento humano na Amazônia começa junto à formação da floresta que conhecemos hoje: chamemos esse primeiro momento de tempo da antiguidade. O conhecimento atual sobre a ocupação

humana, apesar de ser ainda muito escasso em relação à relevância histórica da região, tem revelado uma história com mais de 11.000 anos de desenvolvimento, período no qual os primeiros grupos humanos provenientes da Ásia chegaram de sua longa migração até a América do Sul. De acordo com essa versão, estes se tratavam, inicialmente, de grupos nômades de caçadores/coletores que perseguiram as grandes manadas de animais na ampla extensão de savanas que era a Amazônia, sendo formada por apenas algumas manchas de floresta ao longo dos rios. “Nesse ambiente proliferavam grandes animais como o mastodonte, a preguiça gigante, o toxodonte, o tigre-dentes-de-sabre” e diversos outros exemplares da megafauna, os quais se supõe que serviam de base alimentar para os bandos de caçadores gregários e cujos fósseis ainda hoje “podem ser encontrados nos barrancos de muitos dos rios amazônicos”, especialmente no estado do Acre (Cf. TOM DA AMAZÔNIA, 2005).

É importante ressaltar, entretanto, que esta é uma das versões mais aceitas acerca da ocupação pré-histórica da América, uma vez que as datas da presença humana variam conforme as teorias. Algumas pesquisas arqueológicas na região do Piauí pretendem recuar a antiguidade do homem americano entre 30.000 a 50.000 anos, o que ainda não pôde ser aceito consensualmente pela comunidade de pesquisadores. A origem destas populações também vem sendo revista, uma vez que atualmente se supõe que a migração teve procedências mais diversas do que apenas da Ásia (Cf. PROUS, 1992).

Foi a partir de bruscas mudanças ambientais, causadas especialmente pelo aquecimento da Terra e a conseqüente expansão e adensamento das florestas, que o cenário de vida dos povos pré-históricos começou a se transformar, o que se deu por volta de 7.000 e 6.000 anos a.p.. Com isso, pode-se afirmar que se iniciava uma segunda fase do povoamento humano na Amazônia, o tempo das malocas, momento no qual as populações passaram a contar com recursos alimentares mais diversificados graças à nova densa mata, o que também gerou novas formas de organização social. As novas práticas socioculturais que ocorreram por volta de 5.000 anos a.p., em grande medida fomentadas pelo controle do fogo, deram origem à chamada Cultura de Floresta Tropical que pode ser caracterizada por grupos seminômades que praticavam uma agricultura ainda

incipiente, complementada pela caça, pesca e coleta de frutos e sementes da floresta. Esse processo de desenvolvimento humano, tratado de Cultura de Floresta Tropical, foi descrito por Marcos Pereira Magalhães:

(...) muito antes das sociedades horticultoras, forrageiras ou não-agricultoras se instalarem nas terras baixas Amazônicas, estas já haviam sido percorridas e exploradas por caçadores-coletores nômades, milhares de anos antes, os quais, lançando mão de observações refinadas sobre o ambiente, desenvolveram técnicas e relações sociais regionalmente adequadas. Foi a maneira pela qual eles organizaram suas relações sociais nos ambientes nos quais viviam e exploravam, que traçou o rumo sociocultural subsequente. E foram essas sociedades originais, tropicais, de economia não especializada e de grande mobilidade social e mais nenhuma outra, que criaram as condições necessárias para o surgimento de diferentes sociedades bem mais complexas e diversas (culturalmente distintas), que as sucederam no tempo e no espaço (MAGALHÃES, 2011, p. 02).

A partir dessa nova organização social, os grupos pré-históricos amazônicos passaram também a fabricar cerâmica, a ocupar alguns locais por períodos mais prolongados e a desenvolver a agricultura exemplificada pela domesticação da mandioca. Com isso, deixaram como vestígios grandes sítios arqueológicos que ainda hoje testemunham sobre seu florescimento por toda a Amazônia. A partir do surgimento do que os pesquisadores chamam de “cultura de floresta tropical”, a ocupação humana da Amazônia alcançou o estágio de alta diversificação e grande complexidade, realidade encontrada pelos europeus ao começar a exploração da grande floresta no século XIV.

A diversidade étnico-cultural dos povos da Amazônia é um traço marcante da região, o que expressa o próprio ambiente de vida das comunidades que ainda hoje ali vivem. Povos que tinham sua própria história, modos de vida, cultura, sabedorias e tradições, desapareceram subjugados pela violência e doenças que foram trazidas pelo branco no contexto da colonização. Este é o momento que se pode classificar como terceira fase da ocupação humana na Amazônia, o tempo do cativo, período de escravidão e perda de terras dos índios por meio do povoamento europeu que se deu motivado pelo lendário e mítico reino do *El Dorado* (Eldorado).



Este mito teve origem a partir dos relatos do espanhol Francisco de Orellanas que descreveu ter descoberto uma região riquíssima em ouro. Entre os anos de sua expedição, especialmente entre 1540 e 1542, foi a primeira investigação europeia no grande Rio Amazonas. O escrivão do grupo, Gaspar de Carvajal, fez os primeiros registros escritos sobre a floresta amazônica, traçando narrativas épicas sobre sua diversidade de ambientes e culturas, no qual estimou a população nativa em cinco mil pessoas (Cf. TOM DA AMAZÔNIA, 2005).

Novas investidas na região amazônica só foram realizadas muitas décadas depois, haja vista que apesar de os espanhóis terem seus direitos sobre a região garantidos pelo Tratado de Tordesilhas, não era de seu interesse o povoamento da Amazônia. Por sua vez, a área já começava a sofrer ameaças de invasão de franceses, ingleses e holandeses, e os portugueses não vacilaram em tomar a iniciativa de seu efetivo controle. A expulsão dos franceses no Maranhão que ali tentaram estabelecer a França Equinocial, alertou os portugueses para a importância da defesa daquelas paragens. Assim, no ano de 1616, coube a Francisco Caldeira Castelo Branco a fundação na foz do Rio Amazonas do Forte do Presépio. Além de proteger contra possíveis invasões estrangeiras por via fluvial, deu origem à atual cidade de Belém e serviu de base para a colonização portuguesa na região da Amazônia.

Além da proteção contra outros europeus, os fortes também serviam para estabelecer núcleos de povoamento a partir dos quais pudesse ser estabelecida a colonização. Na Amazônia, os principais recursos explorados pelos portugueses foram a mão-de-obra indígena e as drogas do sertão, especiarias de alto preço no mercado europeu. Castanha, cacau, tabaco, sal-saparrilha, frutos exóticos, peles de animais e outros produtos animais e vegetais coletados por índios e caboclos (TOM DA AMAZÔNIA, 2005: 83).

Fazia-se necessário, pois, ampliar os domínios da Corte portuguesa para a região oeste, o interior da floresta, com o objetivo de assegurar a exploração das riquezas da mata. Assim, foi organizada uma grande expedição que se tornou marco decisivo para a conquista dos portugueses na região amazônica. No ano de 1637, coube ao Capitão Pedro Teixeira o comando da expedição composta por cerca de duas mil pessoas, sendo a grande maioria de índios. Apesar das dificuldades enfrentadas, tornou-se possível estabelecer marcos de ocupação

territorial portuguesa ao longo do rio. E em menos de dois séculos, a região que era um celeiro de sociedades indígenas complexas, tornou-se um território anexo ao reino de Portugal. Além de serem capturados pelos soldados portugueses, os povos amazônicos passaram a sofrer a ação dos missionários de diversas ordens religiosas que se dedicavam a convertê-los à fé cristã – em especial, capuchinhos e jesuítas. Cabe ressaltar que boa parte da ação jesuítica dizia respeito à produção de riquezas com o emprego da mão-de-obra indígena. Calcula-se que, em 1740, havia cerca de 50 mil índios vivendo em aldeias formadas por jesuítas e franciscanos.

Os verdadeiros donos da terra brasileira, os milhões de indígenas que habitavam as vastidões desconhecidas que o Tratado de Tordesilhas partilhou entre espanhóis e portugueses, e que Pedro Álvares Cabral veio a conhecer em 1500, participaram de todo o processo de descoberta e colonização como meros coadjuvantes. Percebidos a princípio como uma verdadeira curiosidade, os primeiros nativos a ter contato com os brancos não tiveram como prever as alterações que surgiam no horizonte, e que seu recanto do Novo Mundo jamais voltaria a ser o mesmo. A época da conquista e da colonização exigiria um posicionamento dos indígenas. Ou se colocavam ao lado dos conquistadores, ou seriam subjugados por eles. Como se diz, ficaram entre a cruz e a espada. Quando escolheram a parceria com franceses, holandeses e ingleses, concorrentes dos portugueses, acabaram traídos e derrotados; quando ficaram ao lado dos lusos acabaram escravizados (RODRIGUES, 2009: 31).

O processo de mestiçagem se tornou inerente à realidade local no decorrer do período da dominação colonial portuguesa, de modo que índios, portugueses e africanos passaram a formar uma população cabocla, cafuza. Pode-se afirmar que esse terceiro momento da história da ocupação humana na Amazônia, o tempo do cativo, perdurou por muitos séculos. A colonização portuguesa na região tratou de domar a Amazônia que, segundo o imaginário europeu, tratava-se de um lugar indomável, indecifrável, impiedosamente selvagem. Em alguns relatos de viajantes e memorialistas é possível encontrar a presença do termo “*inferno verde*” (Cf. PONTES FILHO, 2000).

Foi somente na metade do século XIX, que se iniciou uma ocupação mais sistemática da Amazônia, quando a organização política do Império permitiu maior conhecimento do nosso território. A economia da região amazônica, que era altamente dependente do comércio exterior, experimentou ligeiro avanço no

final do século XVIII e princípios do XIX, quando se produzia muito cacau e diversos gêneros agrícolas nestas terras. Ao cessarem, porém, as condições externas favoráveis, a produção extrativa para exportação e a agricultura comercial passam a perder importância, possivelmente cedendo lugar à agricultura de subsistência para consumo local, cuja tendência se acentuaria com graves perturbações políticas regionais, “*estas, por sua vez, derivadas parcialmente das dificuldades do comércio exterior e do câmbio*” (SANTOS, 1980: 41).

Uma das graves perturbações políticas que se pode citar na região diz respeito à Cabanagem (1835-1840), movimento que congregou populares e frentes burguesas nacionalistas insatisfeitos contra o poder português que afastava a região das decisões políticas e econômicas do Império. A Revolta envolveu Belém e várias cidades do Médio e Baixo Amazonas, incluindo alguns municípios que fazem parte desta pesquisa do IPHAN. Mergulhada em uma situação de grave decadência econômica e social, a Amazônia de meados do século XIX viveu um novo alento com a criação da Província do Amazonas (1850) a partir do desmembramento da grande Província do Grão-Pará, a com o início da exploração econômica das seringueiras, produzindo borracha para a exportação.

Assim denominado de “*ouro negro*”, o látex proveniente da espécie das seringueiras, que até então só existiam na Amazônia, proporcionou rápido desenvolvimento econômico na região. Levas de imigrantes nordestinos e europeus – a exemplo de portugueses, ingleses, sírio-libaneses, italianos e franceses – passaram a ocupar as áreas amazônicas, especialmente no atual estado do Amazonas e Acre. Motivados pela promessa de riqueza, muito fugiam da seca que assolava suas terras, como é o caso dos maranhenses e cearenses nos idos de 1877 e 1878.

Nos seringais, o trabalho era duro, e as riquezas escorriam dali para as mãos da elite regional formada por grandes comerciantes de borracha. Essa contradição marcou o período econômico chamado de Ciclo da Borracha, segundo produto de exportação brasileira entre fins do século XIX e princípios do XX, perdendo apenas para o café. Mas, a euforia econômica ocasionada pela borracha foi efêmera, haja visto que um biopirata inglês contrabandeou da Amazônia grande quantidade de sementes de seringueiras para o Jardim Botânico de Londres, o que

viabilizou a produção de vastos seringais no sudeste asiático. Também, modernizaram a produção, processo que em conjunto trouxe uma catástrofe econômica para a região amazônica brasileira (Cf. GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, s.d.).

De acordo com Márcio Souza...

(O) rápido crescimento da produtividade da economia do látex, na sua fase extrativa, era o corolário de uma alta taxa de demanda internacional do produto bruto. O capitalismo inglês e norte-americano vai aos poucos “domesticando” a goma elástica, ampliando seu uso e sua tecnologia manufatureira. A febre de lucro apresentava seus primeiros sintomas psicológicos na região. O produto da borracha e seu lucro cresciam mais depressa do que a população e do que todos os itens do extrativismo, tendo decrescido o padrão de vida da mão-de-obra porque um número pequeno de negociantes monopolizava os resultados. Além do mais, os resultados financeiros da borracha não eram bens de consumo, mas de capital. A miragem da riqueza fácil e abundante tomava força, preparava-se para reger uma era inteira, como uma espécie de suporte ideológico do comércio. (SOUZA, 1994, p. 136).

A Amazônia brasileira sofreu despovoamento entre os idos de 1920 e 1930, ocasionando um novo ciclo de decadência econômica. Nesta ocasião, a agricultura passou a ser revigorada, quando, durante a Segunda Guerra Mundial, ocasião na qual os países aliados não tinham mais acesso à borracha asiática, os norte-americanos voltaram a demandar o produto do Brasil. Novo fluxo de mão-de-obra nordestina, especialmente os cearenses flagelados das secas de 1941 e 1942, voltou à região amazônica para a exploração dos seringais. Todavia, com o crescimento da produção de borracha na Amazônia infinitamente menor do que o esperado, e com a adoção de direitos trabalhistas para a classe dos seringueiros, o governo norte-americano, tão logo a guerra chegou ao fim, tratou de “cancelar todos os acordos referentes à produção de borracha amazônica” (TOM DA AMAZÔNIA, 2005: 90).

Diante desse panorama de idas e vindas econômicas, foi durante o governo militar que profundas modificações foram implementadas na região. Isso, por conta de projetos amparados por um suposto perigo eminente de internacionalização. Algo assim se deu sob os lemas de desenvolvimento da região norte do país de modo a “integrar para não entregar” ou de conceder “terras sem homens para homens sem terra”. Com a criação da Superintendência

para o Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) no ano de 1965, o discurso oficial estimulou um novo movimento de ocupação da Amazônia, o que se pautou em grandes projetos de extração mineral, vegetal e agropecuários. Consta-se também a construção da Transamazônica, rodovia de integração da região, cortando a Amazônia de leste a oeste, projeto que não obteve êxito. Tão pouco foi o que ocorreu com a instalação de usinas hidrelétricas na região, como é o caso de Balbina, ou mesmo a instalação da Zona Franca de Manaus. “O resultado mais evidente da nova política desenvolvimentista não foi a prosperidade econômica da Amazônia, mas a degradação e o acirramento das relações sociais em toda a região”, uma vez que o modelo desenvolvimentista que se ambicionava se baseava em transformar a floresta em terra arrasada (Cf. TOM DA AMAZÔNIA, 2005).

Tomemos um período redondo: 1965-1980. Nesses quinze anos a Amazônia foi aberta à expansão do capitalismo, seguindo as diretrizes de uma economia política elaborada por uma série de governos militares que pretendiam promover na região um modelo de desenvolvimento modernizante. Se a História da Amazônia tem sido um permanente desafio às noções de progresso, natureza e homem, tão caros ao pensamento europeu e que serviram para sustentar conceitos com os de desenvolvimento e subdesenvolvimento, esses quinze anos representaram um grande teste para esse desafio (SOUZA, 1994, p. 159).

Atualmente, busca-se a consciência de que a Amazônia não é somente um lugar privilegiado pela biodiversidade, mas também o lugar da sociodiversidade. Mas, ainda são poucos aqueles que percebem que na floresta, ao mesmo tempo indomável e frágil, habitam populações tradicionais que desenvolvem modos de vida compatíveis com as características específicas desse ecossistema. A história da Amazônia nos revela, também, que esse processo faz parte da construção de uma consciência ambiental e social mais equilibrada. Apesar do imenso potencial, alguns fatores se colocam como desafios para o alcance dos objetivos de um desenvolvimento sustentável da Amazônia, dentre eles os baixos níveis educacionais e o grave quadro de desorganização fundiária, do qual derivam sérios conflitos pela posse da terra, determinando a expulsão de populações tradicionais que passam a engrossar frentes migratórias para a periferia das cidades. “Diante desta situação, programas de inclusão social no meio urbano e rural na Amazônia, devem estar diretamente associados à geração de emprego e renda e à questão da sustentabilidade” (TOM DA AMAZÔNIA, 2005: 96). A criação e consolidação de

Reservas Extrativistas, Reservas de Desenvolvimento Sustentável e a Demarcação das Terras Indígenas são iniciativas que asseguram o bem-estar social e cultural das populações tradicionais e a manutenção dos estoques florestais e de biodiversidade por elas geridos. No entanto, devido às proporções territoriais da região, o controle e manutenção desses programas requerem uma cooperação que passa pelo sistema de parcerias entre todas as organizações e instituições envolvidas com a Amazônia juntamente com a sociedade civil, a fim de se evitar contar uma história narrada a partir do desmatamento e da morte da diversidade ambiental e social de toda uma vasta região (<http://www.oecoamazonia.com/br/artigos/9-artigos/77-a-historia-contada-do-desmatamento>).

## **Capítulo IV**

### **Contextualização Histórica do Folgado na Amazônia**

Duas teses oferecem versões distintas do início da presença do folgado do Boi-Bumbá na Amazônia.

De acordo com o já mencionado historiador Mário Ypiranga Monteiro (2004, p. 22), o Boi-Bumbá amazônico chega à região diretamente com as missões jesuíticas, em meados do século XVII, com o propósito de catequizar os povos indígenas. O esforço civilizatório, ainda segundo o autor, ocorrera em três planos: fé, trabalho e educação. O empreendimento evangelizador desses cléricos teria recuperado a tradição da “tauromaquia”, cujas marcas se fizeram sentir no Mediterrâneo europeu: os atuais territórios da França, Espanha e Portugal teriam aninhado manifestações envolvendo touros nas disputas olímpicas ensejadas em circos primitivos, mas também nas bufonarias que tomavam as ruas das cidades

medievais e, mais tarde, nas operetas. Dessa fortuna dramática trazida do Velho Mundo, com o propósito de potencializar a função pedagógica do autossacramental do Boi, os religiosos agregaram as máscaras usadas pelos povos autóctones americanos em seus rituais, além dos tambores introduzidos nas Américas pelos africanos escravizados.

As primeiras referências sobre o folguedo do Boi-Bumbá datam, no que hoje consta como o Estado do Amazonas, afirma Monteiro, já do século XVIII. Por essa ocasião, denominada de Boi de São Marcos, ocorriam manifestações da brincadeira na área atual do município de Barcelos (MONTEIRO, 2004, p.154-155). Inserido nas cerimônias em comemoração ao dia de *Corpus Christi*, o auto do Boi-Bumbá se inspirava nos congêneres portugueses tal como ocorria em Lisboa e na Cidade do Porto. Portanto, conclui o autor, a encenação do auto antecedeu à chegada dos migrantes nordestinos na região Amazônica, o que aconteceu apenas na metade final do século XIX, quando chegaram como trabalhadores empregados no primeiro ciclo de exploração do látex da seringueira usado na produção da borracha.

Outra referência à cerimônia do boi de São Marcos (chamado também de Tourinha) é a etnografia de Leite Vasconcelos, em 1882, situada na em Alter do Chão (Pará):

Em Alter do Chão entra na igreja o boisinho de São Marcos, a que os empresários (irmãos de São Marcos) dizem, batendo-lhes com umas varinhas: /Entra, Marcos,/Em louvor do senhor São Marcos/ O boi chega até ao altar mór. Depois da festa oferecem-se ao santo muitos bezerros que também azem a sua entrada no tempo. (VASCONCELOS, 1882, p.178)

Na composição da cena dramática do Boi de São Marcos, obediente ao eixo dramático da morte e ressurreição do boi, protagonista da trama, a dinâmica de enunciação de versos entrosava os seguintes personagens: Tio Mateus, a Moura, Pastores e Peões (rapazes empregados da fazenda armados com suchos e forcados), a Bruxa, o Padre e os Esbirros da Inquisição. No desenrolar da história, magoada pelo amor não correspondido, cabia à negra Moura matar o boi, para se vingar do fazendeiro Mateus. O verso abaixo é preciso:

Triste sina é a da Moura/ Que nasceu namorada/ Do cristão que a desdoura/ E morre sem ser filhada. (Apud MONTEIRO, p. 60).

Descoberta a autoria do crime, os Esbirros da Inquisição arrastam a Moura, no mesmo momento em que a Bruxa usa de todos os meios para ressuscitar o boi. Porém, seus esforços não obtêm êxitos. A intervenção do Padre implica no deslocamento da vítima até o altar da igreja. Ali, benzido e untado, o bovino põem-se de pé, deflagrando a festa.

A dinâmica da encenação fazia-se no formato de uma roda, a qual acomodava as personagens entretidas na composição do drama. Para que ocorresse essa sincronia dramática, cada um dos desempenhos deveria ter o controle tácito dos protocolos daquele gênero teatral do auto do boi. Ainda que não se tratasse o evento de mera replicação do padrão dramatúrgico, porque as circunstâncias ambientais atravessavam a encenação e elas tornavam-se partes do drama. E isso se dava com as falas e gestos improvisados, com a inserção de pessoas da plateia na cena e/ou as provocações de personagens a alguns daqueles(as) que os assistia.

Se o boi de São Marcos já acomoda traços que se desdobraram na definição da forma-boi que articula os três diferentes formatos do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, na descrição a seguir estão antecipados os elementos da estética que, respaldada na arte plumária manifesta entre muitos dos povos amazônicos, peculiariza a cena plástico-visual do folguedo na região. De autoria do médico alemão Robert Avé-Lallement, o relato tem por objeto os festejos juninos em Manaus, no ano de 1859. Mas sobressai a centralidade da encenação do auto centralizado na figura do boi de pano. Cercam o protagonista, vaqueiros, tribos com o seu comandante, o tuxaua, acompanhado da esposa. Todos entoando cantos e embalados pelo som da batucada percutida por um grupo de ritmistas:

Vi um outro cortejo, logo depois da minha chegada, desta vez em homenagem a São Pedro e São Paulo. Chamam-no de bumbá.

De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe de Polícia, e parece organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer.



De repente as chamas dalgumas archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos trajes mais variegados de mascarados, mas sem máscaras – colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje de índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher: esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. Essa senhora tuxaua exibia um belo traje, com uma sainha curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris duma dançarina atirada teria por certo feito vir a abaixo toda uma plateia em Paris ou Berlim. Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça na cabeça e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões.

(...)

E partem cantando e batucando, com seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanhá-los com os próprios pés, isto é, com os que o tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite.

(...)

No carnaval, porém, o parisiense contenta-se em deixar viver o *bouf gras*, enquanto em Manaus, na véspera de São Pedro e São Paulo, o que agrada é o boi. A propósito devo consignar que o odor do povo de Paris, por ocasião dessas aglomerações, é extraordinariamente penetrante, e se deve chamar fétido, ao passo que o do bom povo de Manaus, sobretudo das raparigas fuscas, com cabelos escorrendo, cheira à água do Rio Negro ou uma odorífera flor de jenipapeiro, presa atrás da orelha. (Avé-Laillement, Apud MONTEIRO, 2004, p. 156).

A continuidade observada entre as cerimônias do Boi de São Marcos, mas também naquela relatada pelo médico alemão, e os formatos atuais do folguedo nas regiões do Médio e Baixo Amazonas, deixa entreve a manutenção do núcleo composto pelas figuras do Amo, vaqueiros, rapazes, índios, pajé, padre, doutor, Pai Francisco, Mãe Catirina, Gazumbá, burrinhas, batucada, miolo (tripa ou bucheiro) e o boi. Monteiro (2004, p.116) reconhece nesses os personagens “clássicos” do Boi-Bumbá amazônico. Moacir Andrade (1985), igualmente, identifica o mesmo núcleo na composição da cena do auto no Estado do Amazonas:

(...) No Amazonas tem Amo, que é o chefe supremo da brincadeira, logo depois os vaqueiros, que se classificam em: 1º Vaqueiro e vaqueiros comandados. Chefe dos índios e os índios, pajé, padre, Pai Francisco, Catirina, Cazumbá, Mioslos, carregadores de lamparinas, charanga, boi

e burrinha. Além desses personagens, que constituem o auto do Boi-Bumbá, tem Padrinho do boi que é geralmente uma autoridade local. (ANDRADE, 1985, p.159)

Permanece o “núcleo clássico” responsável pela encenação da trama em que, impelido pela insistência da sua mulher grávida, Mãe Catirina, ávida em satisfazer o seu desejo, o negro Pai Francisco mata o boi favorito do Amo. Denunciado o ato, o casal de negros foge para o mato com medo da represália do fazendeiro. Contudo, um dos vaqueiros os denuncia. O Amo incumbe à tarefa de encontra-los aos índios guerreiros orquestrados pelo Tuxaua. A missão, no entanto, é antecedida pelo batismo dos autóctones pelo padre. Preso, Pai Francisco é conduzido ao Amo. Este lhe exige: quer seu boi de volta. Sem ter o que fazer, o negro Francisco é submetido a castigos. Enquanto isso, o Amo requisita à ajuda do pajé da tribo para reanimar o seu boi. O sacerdote recomenda que, para levantar o bicho, bastaria espirrar em sua cauda. O espirro parte de Pai Francisco, cuja alegria transborda ao ver o boi de pé novamente, motivando a comemoração de todos os envolvidos (BRAGA, 2002, p. 27-28).

Não resta dúvida que o Bumbá amazônico se inscreve no arco bem mais amplo do folguedo do boi de pano que, vimos – na introdução –, estende-se de norte a sul do Brasil. E, ainda, o forte e volumoso fluxo migratório de pessoas do Nordeste brasileiro em direção à Amazônia, seja no final do século XIX e início do XX e por volta da década de 1940, deixou suas marcas na brincadeira já praticada na região. Observa Alvaír Assunção:

No final do século XIX e durante todo o século XX, as festas populares, em Manaus, sofreram grande influência da colônia maranhense, devido o expressivo número de migrantes que para cá vieram. Os dois bois mais tradicionais que se tem notícia, “Caprichoso” e “Mina de Ouro”, foram fundados por maranhenses, o primeiro na Praça 14 e o segundo no *Boulevard Amazonas*. (ASSUNÇÃO, 2008, p.41).

Seja pela ação missionária direta dos jesuítas na Amazônia seja em razão dos ciclos de migração nordestina, o auto do Boi se fixou como uma prestigiada brincadeira na região. Nessas duas vertentes que informam o folguedo, mantém-se em comum a divinização do “boi”, o qual transfigura o credo em torno do Deus único e criador, herdado da matriz religiosa judaico-cristã. Peça teatral

deambulante, em sua base canônica barroca europeia, o autossacramental congrega as dimensões sagrada e profana, tornando-as articuladas, embora não simétricas entre si, pelas características religiosas e satíricas da encenação que promove<sup>27</sup>.

A variante amazônica do auto compartilha, com outras versões regionais – em particular, àquelas aninhadas no Nordeste brasileiro –, a divisão dramatúrgica em três atos da intriga em torno das peripécias de Pai Francisco e Mãe Catirina. No primeiro ato, a morte do boi; já o segundo se ocupa das consequências do ato transloucado do negro Francisco; o terceiro concretiza-se no desfecho tendo por motivo a ressurreição do animal graças à intervenção divina. O eixo dramático da encenação transmuta a narrativa bíblica em que, incitado pela malícia da fêmea, a criatura transgrediu os desígnios divinos e resulta na sua expulsão do Paraíso, condenando à mortalidade junto a ele, todas as demais vidas. A mediação entre o Criador e o pecador exercida pela instituição eclesiástico-religiosa se coloca como a representação mesma do Filho do Criador que, encarnando-se, desceu dos céus a terra para redimir todos os pecados humanos.

O conto encenado no Auto do Boi-Bumbá trai as influências da migração nordestina na Amazônia. Como observa Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2000, p.13), a história narra um acontecido numa fazenda em que, o latifundiário, dona das terras e do rebanho bovino, mantém relações de compadrio com alguns trabalhadores e também de cativo com aqueles e aquelas negros(as). A situação remete ao interior do Nordeste em que o ciclo econômico do couro vicejou um esquema de socialidade marcado pela triangulação entre branco, negro e índio. Sendo que, os dois últimos, estavam à mercê da dominação do patrão branco e a serviço dele para subjugar o outro.

---

<sup>27</sup> Em seu estudo sobre a origem do drama barroco alemão, Walter Benjamin (1984, p.102) sublinha estar o autoreligioso marcado, no seu aparecimento, pela secularização decorrente da Contrarreforma, deixando marcas no âmbito protestante (nas escolas da Silésia e de Nuremberg) como, também, no católico (em Calderón e entre os jesuítas), em razão das transformações ocorridas no teatro de mistério. Neste último, argumenta o autor alemão, ainda que a imanência da questão religiosa da salvação fosse mantida, buscou-se dar uma solução profana transfigurando a rigidez hierárquica medieval, em sua arquitetura dramática, para evitar qualquer contaminação das prerrogativas doutrinárias ortodoxas de controle do comportamento pela mundanidade da revolta herética.

Na sua versão “clássica”, portanto, os dez personagens conferem agência à ossatura dramática da trama, no contexto Amazônico, deixando ver exatamente a mesma triangulação relativa à teleologia da salvação interna à história da providência divina e, ao mesmo tempo, as relações sociorraciais assimétricas entre branco, negro e índio:

- 1) **Amo do boi** – dono da fazenda onde se desenrola a intriga, é aquele que apresenta as sessões do desenvolvimento do enredo, portanto, constituindo-se no narrador cuja voz conduz e totaliza o conjunto expressivo do auto do boi-bumbá;
- 2) **Mãe Maria** – travestido, um homem desempenha o papel da esposa do Amo. A tônica grotesca da composição do personagem contrasta com a atitude generosa da sua índole: ante ao destempero do marido em relação aos vaqueiros, por conta do sumiço do boi predileto, ela procura apaziguar a situação. Sua mediação sinaliza à figura bíblica de Maria, mãe de Cristo;
- 3) **Vaqueiro** – a princípio, alvo das investidas de raiva do Amo, este personagem interliga situações no drama, já que deve perseguir Pai Francisco e comandar a guarnição do boi, antecedendo o momento da ressurreição do animal;
- 4) **Doutor Trovão** – outro personagem tracejado com toques grotescos, segundo objetivos satíricos. O surgimento na trama responde à evocação para que ressuscite o boi. Em nome dessa tarefa, sua denominação advém do recurso místico a relâmpagos e trovoadas. Contudo, o seu desempenho é pífio e boi permanece inerte;
- 5) **Doutor da Cachaça** – a mesma composição bufa e satírica, realçada pela silhueta estereotipada, coloca esse personagem numa posição de objeto de galhofa. Afinal, trôpego em razão da grande quantidade de álcool consumido, ele é ineficaz para reanimar o boi;
- 6) **Doutor Cura Bem** – mais um personagem satírico e, por isso mesmo, incapaz de curar o boi;
- 7) **Padre** – ao contrário dos demais personagens chamados à trama para atender ao pedido de reavivar do boi, o sacerdote guarda um perfil de respeitabilidade. Sua intervenção media os pecadores com o sagrado: seja no batismo dos índios, seja nas recomendações que, tornam, enfim, viável a tão esperada e, por isso mesmo, festejada ressurreição do boi;
- 8) **Pai Francisco** – numa mesma personagem estão encarnadas as posições do transgressor (o que mata) e a do que se faz meio para a glória divina, quando realiza as recomendações de inspirações no sagrado que ressuscitam o boi. Assim, nesse personagem colidem o traço zombeteiro e pecaminoso do riso e a meditação pela qual se dá a assunção dos pecados e busca-se sua remissão junto ao Criador;
- 9) **Catirina** – com forte traço satírico, Catirina é aquela que ínsita o pecado, ao mesmo tempo em que se exime de prestar contas e se redimir dos seus erros. Prova disso é que, procura atribuir a algum menino disposto na plateia, o encargo de cheirar o rabo do boi,

obedecendo às designações de ressurreição dadas pelo Doutor Cura Bem;

- 10) **Cazumbá** – moleque de recados, é o pequeno negro da fazenda que circunda o casal Francisco e Catirina, mantendo-os conhecedores do que se passa;
- 11) **Rapaz** – criado do Amo, o personagem assinala os laços de favor e apadrinhamento comuns aos modos comensais de relações sociais em áreas rurais (mas também urbanas) do Brasil. O servilismo ante ao Amo se manifesta da fidelidade canina e na resignação frente aos abusos;
- 12) **Tuxaua** – comandante dos índios guerreiros. O personagem sóbrio é subordinado ao poder temporal do Amo e ao espiritual do cristianismo católico.
- 13) **Índios Guerreiros** – caracterizados por suas vestes na arte plumária, correspondem ao braço bélico autóctone subordinado ao mando senhorial do Amo;
- 14) **Palhaços** – catalizadores cômicos de toda pantomima do auto, esses personagens executam tarefas distintas que vão desde animar a plateia, mas também interligar o público às peripécias da encenação. Com isso, fazem o trânsito de crianças para o meio da cena, provocam homens e mulheres da assistência, entre outras estripulias.

Na medida em que se entrosou aos elementos socioambientais do território amazônico, o conto do Boi acrescentou novos personagens e no contraverso, descartou outros – porém, vale sublinhar que essas exclusões são seletivas e não podem ser tomadas de maneira irrevogável, pois os mesmos personagens podem voltar em contextos específicos de encenação. Muito marcante, nesse sentido, é o acréscimo da figura do Pajé que, em muitos casos, tomou o lugar do padre na função de mediação com o sagrado, fundamental à ressurreição do boi – voltaremos ao tema na segunda parte deste dossiê.

A matriz do autossacramental do Boi, com o seu formato circular, aos poucos se disseminou como apresentações feitas nos clarões, terreirões, de propriedades e comunidades situadas nas áreas rurais da região, durante o ciclo das festas juninas. O formato do chamado Boi de Terreiro resulta então dessa aclimatação mundano-festiva do auto religioso que, saído das pautas missionárias dos cléricos católicos, fora introduzido nos costumes de celebração e diversão das frações populares de classes com fortes marcas étnicas, fosse elas indígenas ou negras, mais propriamente quando ambas se mesclaram no perfil do tipo social do mestiço caboclo das sociabilidades ribeirinhas, notadamente aquelas rurais.

No comprimento do calendário do ciclo junino em comemoração aos santos católicos – São João, Santo Antônio e São Pedro –, mas paralelo a outras manifestações expressivas, à maneira da quadrilha, o Boi de Terreiro definiu-se um andamento ritual escalonado em quatro momentos, pelos quais se organizam a temporalidade e igualmente os espaços próprios à celebração festiva nos diferentes terreiros. Vejamos cada um desses momentos:

- a) **Rito de Chegada do Boi** – Montada a roda dramática composta pelo conjunto expressivo em torno da fogueira, rufam os tambores para que o boi chegue ao terreiro conduzido pela vaqueirada e pelos índios guerreiros sob o comando do Tuxaua. Cada uma dessas partes se despõem em fileiras uma frente à outra. Levantas pelo Amo com auxílio dos demais versadores, as toados exaltam o boi recém-chegado.
- b) **Rito de Evolução do Boi** – Feitas às devidas apresentações e exaltações, em meio às quais o Amo de um Boi provoca o adversário (“contrário”) pelos versações de rivalidade, inicia-se o drama com a ordenação do mesmo Amo para que Pai Francisco mate o animal:

Chiquinho atira meu boi  
 Não deixa ele escapar  
 Atira bem na cabeça  
 Cuidado: não vai errar<sup>28</sup>,

Este é o momento que, retirada por Pai Francisco, a língua do boi cujas partes serão vendidas entre a plateia, para que o grupo obtenha dividendos e possa brincar o ciclo junino:

Mestre Chico tira a língua  
 É a sua obrigação  
 Venda à dona da casa  
 Receba seu patacão

Já na sequência começam os preparativos para a ressurreição. Levanta-se a toada em que é realizada a saltitante “dança da guarnição”. Momento

---

<sup>28</sup> Os trechos abaixo citados são baseados na descrição de Bruno Menezes (1972).

em que, em sátira, Francisco exulta o vaqueiro que o acompanhe. Instaura-se um jogo de esconde: vaqueiro e Francisco se desencontram na medida em que se o primeiro corre para o lado rabo do boi, outro ruma em direção à cabeça e vice-versa. Ambos se encontram quando a ponta espingarda de Francisco toca a da lança do Vaqueiro.

**Conjunto Expressivo:**

Guarnece o boi, guarnece o boi  
 Guarnece o boi rapaziada  
 Há tantos rapazes bonitos  
 Não guarnecem o boi nem nada

**Pai Francisco:**

Mande buscar, dona Catirina,  
 Lá no sertão do Ceará  
 Pra guarnecer o boi (cita o nome do boi)  
 Na porteira do curral

**Conjunto Folclórico:**

Guarnece o boi

Tem-se a coreografia da vaqueirada, oportunidade para o Amo constatar a ausência do seu boi predileto:

Ó, vaqueiro fama real!  
 Nestes campos de deserto  
 Onde a desgraça me tem  
 Chamo, ninguém me responde  
 Olho e não vejo ninguém...  
 Ó vaqueiro, vaqueiro,  
 Ó vaqueiro fama real!

**Vaqueiro:**

Pronto Senhor Meu Amo

**Amo:**

Onde andavas, meu bom vaqueiro, que chamavas e não me respondias?

**Vaqueiro:**

Estava nos campos de Mozagão à procura do (cita o nome do boi). O

Senhor

Meu amo sabia que o seu boi está morto?

**Amo:**

Não, mas saberei agora – Quem o matou, meu bom vaqueiro?

**Vaqueiro:**

Foi pai Francisco, senhor meu amo.

**Amo:**

Então volte meu vaqueiro e diga a pai Francisco que eu quero dele três coisas: sangue, vida ou ponta de barba. Ele, Catirina e Manduzinho  
(Cazumbá)

Coberto pela tristeza, por saber do castigo do qual logo será alvo, o Vaqueiro anuncia a morte do boi estimado.

Meu boi eram manso  
Nem longe saia  
Bem perto malhava  
Nem longe, dormia

Meu amo está me chamando  
Eu estava em Araçari  
O portão “tava” fechado  
Eu não podia sair

Ouvi um urro ao longe  
Nem sei para onde foi  
Eu penso que o Pai Francisco  
Foi quem matou o nosso boi

Ouvi tropel de cavalo  
Ouvi a espora tinir  
Pensava que era outro  
Meu amo atrás de mim.

Recorre à ajuda de Mãe Maria, diante de quem se posta de joelhos. Tomada pela compaixão, ela lhe acena com esperança.

**Vaqueiro:**  
Minha patroa me acuda  
Que meu amo quer me dá  
Por causa do (citava o nome do boi)  
Que dormiu no curral.

**Mãe Maria:**  
Te ajoelha meu vaqueiro  
Que teu amo não te dá  
Teu amo está te esperando  
Na porteira do curral

**Vaqueiro:**  
Dê-me meu chapéu de couro  
Minha vara de ferrão  
Dê mê minha sela nova  
E meu cavalo alazão

**Mãe Maria:**  
Se em boa rama te encostas  
Boa sombra o cobrirá  
Te levanta meu vaqueiro  
Que teu amo não te dá



**Vaqueiro:**

Ajoelhei com tristeza  
 Levantei-me com alegria  
 No céu temos Deus por nós  
 Na terra dona Maria

Agora, em obediência à ordem do Amo, outra vez de pé, movem-se em busca de Pai Francisco. Este engana o Vaqueiro, que o tentou convencer ir se explicar com o fazendeiro:

Cantando eu vou chorando  
 Aqui por esses caminhos  
 À procura do Pai Francisco  
 Lá está ele num caminho

**Vaqueiro:**

Boa noite, Pai Francisco, como vai, como passou?  
 Comendo sua carne e gozando sua vida boa?

**Pai Francisco:**

Eu como minha carne crua porque posso.

**Vaqueiro:**

Pai Francisco, meu amo mandou dizer que quer de você três coisas:  
 Sangue, vida ou ponta de barba.

**Pai Francisco:**

Pois diga a seu amo que não entrego nem sangue, nem vida nem ponta de barba porque...

**Vaqueiro (retornando):**

Amo, senhor meu amo  
 Amo do meu coração  
 O Chico mandou dizer  
 Que aqui ele vem não

Escapado do tiro dado pelo negro, o Vaqueiro torna à presença do Amo:

Amo, senhor meu amo  
 O Chico me atirou  
 Nem chumbo nem bala dele  
 Por sorte não me matou

E, em resposta ao patrão, confessa-lhe o que lhe disse o criminoso fujão:

**Amo:**

Vaqueiro, meu bom vaqueiro, pega na ponta desta lança e diz-me o que Pai Francisco mandou dizer.

**Vaqueiro:**

O Chico mandou dizer que não entrega nem sangue, nem vida e nem ponta de barba. Não, porque tem um braço velho que pesa mil arrobas, uma espingarda velha que vale cem mil

Quintais, que faz rombo de parte a parte em mim e em meu amo,  
Que faz nascer galinhas e cariocas, pintos e pintiricos que Mãe Maria roubou  
de dona Catirina.

**Amo:**

Te descansa, meu bom vaqueiro, que vou chamar  
Meus caboclos guerreiros, esses haverão de trazer Pai Francisco.

E o instante então em que o Amo convoca os índios guerreiros.

Ó, caboclo fama real!  
Nestes campos de deserto  
Onde a desgraça me tem  
Chamo, ninguém me responde  
Olho e não vejo ninguém...  
Ó caboclo, caboclo,  
Ó caboclo fama real!

Em cordão, puxados pelo tuxaua, estes últimos surgem em meio ao  
estrondo na mata:

**Tuxaua:**

Pronto, meu senhor amo.

**Amo:**

Onde estava, caboclo, que chamava e não me responde?

**Tuxaua:**

Caboclo “tava” no mato, tomando chá de gato com dona Maria.

**Amo:**

Caboclo toma chá de branco?

**Tuxaua:**

De vez em quando.

**Amo:**

Mandei chamar caboclo para me fazer o obsequio de buscar Pai  
Francisco, preso, amarrado e arrastado.

**Tuxaua:**

Caboclo vai, mas antes de ir quer se batizado.

Assim, antes que partam na missão de captura de Francisco, os índios  
são batizados pelo padre.

**Caboclo:**

Frei João venha batizar  
Cá na torre de Belém  
Quando ouvir dizer, Ourém Maricó,  
Vem cá meu bem

**Padre:**

Mande embora, mande embora,  
Que não posso batizar.  
Não vejo ninguém na igreja.  
E, eu não pude confessar.

**Caboclo:**

Frei João venha batizar.

**Padre:**

Mande entrar, mande entrar,

Que eu já posso batizar.

Cá veio uma velha à igreja.

E eu “já” pude confessar.

**Caboclo:**

Frei João venha batizar...

O bastismo se dar na base dos cânticos acompanhados da percussão:

**Padre:**

Batizo-te , caboclo, No som deste tambor

Para ires à guerra

Com Deus Nosso Senhor

**Conjunto Expressivo:**

Frei João venha batizar...

**Padre:**

Batizo-te, caboclo,

No Som desta viola

Para ires à guerra

Com Deus e Nossa Senhora.

**Conjunto Expressivo:**

Frei João venha batizar...

**Padre:**

Batizo-te, caboclo

No meio do cisco

Para ires à guerra

Buscar o Pai Francisco.

Abençoados os índios partem à procura do negro infrator:

**Índios Guerreiros:**

Das aldeias nós vamos

Vimos pra guerrear

À procura do Pai Francisco

Quero ver ele “me” atirar.

E o contracanto se anuncia:

**Conjunto Expressivo:**

Caboclo bom tu és carajá

Tu pegas na flecha para me fechar.

**Índios Guerreiros:**

Trouxemos lindas taquaras

Todas feitas de taboca

Presente pro Pai Francisco

Trouxemos lá da maloca

**Conjunto Expressivo:**

Vamu, vamú nego velho

Não te quero fazer mal

Eu só quero te levar

Pro meu amo te ensinar

**Conjunto Expressivo:**  
Caboclo bom tu és carajá

Pai Francisco ainda troça:

Era o que eu queria saber  
Se teu amor é professor  
Ele é uma capivara  
É mais burro do que eu

Mesmo depois de muito relutar, ele é preso; amarrado, trazem-no arrastado aos olhos do Amo. Com a finalidade de ressuscitar o boi, entram em cena os doutores Cachaça, Trovão e Cura Bem.

**Pai Francisco:**

Tem algum doutor por aqui, senhor mau amo?

**Amo:**

Temos três, ali está o Doutor da Cachaça.

**Pai Francisco:**

Pois chame o homi pra receitar o remédio pro meu boi.

**Amo e Conjunto Expressivo:**

Chama o doutor  
Pra vir curar meu boi  
Mandei chamar o Chiquinho  
Pra contar como foi

**Pai Francisco:**

Doutor da Cachaça  
Vá e venha cá  
Venha “curá” boi de branco  
Que não quer “alevantá”

**Doutor da Cachaça:**

Pronto, senhor meu amo.

**Amo:**

Doutor da Cachaça, mandei chama-lo para receitar um remédio pra “allevantar” o meu boi.

**Doutor da Cachaça:**

Bem, me parece grave o estado do seu boi. Olhe, eu não me garanto, é melhor o senhor chamar o doutor do trovão...

**Amo e Conjunto Expressivo:**

Chama doutor...

**Pai Francisco:**

Doutor do Trovão...

**Doutor do Trovão:**

Pronto, senhor meu amo.

**Amo:**

Doutor do Trovão, mandei chama-lo pra...

**Doutor do Trovão:**

Senhor meu amo, é melhor chamar Doutor Cura Bem...

**Amo e Conjunto Expressivo:**

Chama doutor...

**Pai Francisco:**

Doutor Cura Bem...

**Amo:**

Doutor Cura Bem ...

**Doutor Cura Bem:**

É simples, senhor meu amo. Senhor pegue Pai Francisco e Dona Catirina; ele, o senhor o coloque diante da cabeça do boi (diz o nome); ela, abaixada na traseira. Ele devesse bater com o cano da espingarda entre os cornos do boi e dizer bem alto: “Urra boi, paz do senhor meu amo.” Ela, sempre com o nariz muito bem atochado no “fiofó” do boi, deverá responder: “Tin-Ti-rin-tim-tim.” Deverão repetir por três vezes e o boi do senhor meu amo vai levantar.

Sob orientação deste último do Doutor Cura Bem, o casal de negros procede: ele, junto à cabeça; ela, inquieta, permanece próximo ao rabo, porque deve cheirar o anus do bicho e não conseguiu que algum menino a substituísse:

**Pai Francisco:**

Urra boi, paz do senhor meu amo.

**Mãe Catirina:**

Tin-Ti-rin-tin-tim.

Depois da terceira tentativa, eis que o boi se levanta em urro.

- c) **Rito de Despedida do Boi** – De pé, já ressuscitado, o boi dança tendo ao fundo os versos e cantos incitados pelo Amo, todos em exaltação ao animal, ao conjunto expressivo e ao povo que os assiste. Na saída, o boi baila seguido da vaqueirada e das demais personagens do drama.
- d) **Rito de Matança do Boi** – No encerramento do ciclo do boi-bumbá, após o encerramento do ciclo junino, o rito da fuga e matança do boi se estende por três finais de semanas seguidos. No primeiro, em fuga, o boi é perseguido pelos vaqueiros. Na tarde do primeiro domingo o boi é morto. Na ocasião, preenche-se o animal com vinho pelos orifícios feitos pelas facadas que o vitimou. Em seguida, a bebida já combinada ao sangue do boi posto é distribuída no círculo dos festejantes da bebedeira, embalados pela percussão e cantos de toadas. No domingo

posterior é vez de comer a carne do boi num churrasco. E se encerra o ciclo com a feijoada preparada com as vísceras do animal.

Com a transferência, em parte, do teatro popular do Boi-Bumbá para o espaço urbano, metamorfoseado em Boi de Rua, os estágios do ciclo ritual do boi foram recompostos, sem necessariamente terem sido resinificados. A forma circular da encenação permanece, mas desde já está condicionada pelo trânsito dos brincantes pelos logradouros públicos. Na noite da matança, sem pedir donativos, atrás do Boi, o conjunto expressivo do bumbá percorre as ruas, seguido pela assistência até o curral. Nos limites do curral, dar-se início à matança: fugido, tendo em seu encalço os vaqueiros, o animal é alvo das lanças e, aprisionado, é conduzido ao tronco às bordas da fogueira. Ali é sacrificado pelo seu próprio Amo, quem também ordena a vaqueirada que proceda ao esartejamento do bicho. Os pedaços resultantes da divisão são distribuídos entre todos os presentes que, aos receber, levava-os para casa como uma benção a se transformada num remédio. Deste modo, a samambaia, base do forro do boi, seria tomada como um chá. Por sua vez, algo semelhante ocorre com as talas de palmeiras que amarravam todo artefato de pano, além das varetas e mesmo o tecido. Espera-se curar dores de estomago, hepatites, diarreias, febres e outras doenças. Para além desses efeitos medicinais, as partes consagradas do boi também serviram para desfazer as tempestades, para isso basta jogar ao fogo as talas de palmeiras.

O fechamento de todo o ciclo, sempre pelo comando poético dos versos puxados pelo Amo, implica na passagem ao profano, devotando-se às gargalhadas, maledicências, licenciosidades.

Vindo sob os rastros dos festivais de Bois realizados a partir de 1948, em Manaus, em 1965 surge o Festival Folclórico de Parintins. Com ele, por volta da década de 1980, propagou-se pelas regiões do Médio e Baixo Amazonas uma versão de apresentação surgida em Parintins, nos anos de 1960: a saber, o Boi de Palco, posteriormente redefinido como Boi de Arena com a construção do Bumbódromo, naquela cidade. O Festival se dinamiza pelo duelo simbólico entre a dualidade Vermelho (Garantido) e Azul (Caprichoso), obediente ao regulamento

do concurso, tendo por avaliadores um corpo de jurados responsável por pontuar a competência de cada agremiação na execução de cada um dos itens obrigatórios na apresentação. Com este formato o relevo do folguedo se desloca ao ser encerrado numa caixa cênica rodeada por arquibancadas, cadeiras e camarotes onde se abriga a plateia distanciada. Em lugar da ênfase nos três atos dramáticos, pelos quais são encenadas a morte e ressurreição do boi, agora, o eixo dramático diz respeito ao tema-enredo renovado anualmente. Dentro deste, o auto é um componente a mais num encadeamento em que as dimensões coreográficas, rítmico-musicais e plásticas estão condicionadas pelo requisito da produção de imagens audiovisuais com potencial para gerar encantamentos.

A seguir, à luz da estada no Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes (“Bumbódromo”) nas noites entre os dias 24 e 26 de junho, de 2016, durante o Festival Folclórico de Parintins, traçamos as linhas-gerais do formato do Boi de Palco/Arena e descrevemos à dinâmica cênica do rito do Boi-Bumbá nessa configuração. A festa parintinense é reconhecida como o núcleo irradiador desse modelo, por isso, a priorizamos na descrição.

A apresentação dos Bois Bumbás Caprichoso e Garantido, em Parintins, aconteceu nos dias 24, 25 e 26 de junho. Ao longo dessas três noites, cada Boi ocupou a arena do Bumbódromo<sup>29</sup> por duas horas e trinta minutos, num total de cinco horas, além do breve intervalo entre uma apresentação e outra.

Como já dito, as apresentações têm caráter competitivo. Um corpo de jurados, portanto,

é convidado a cada edição do Festival Folclórico para avaliar 21 itens estruturantes da performance e, dessa forma, eleger o campeão do ano. Atualmente, os itens julgados são:

1. Apresentador
2. Levantador de Toadas
3. Batucada/ Marujada de Guerra
4. Ritual Indígena
5. Porta-Estandarte
6. Amo do Boi
7. Sinhazinha da Fazenda

---

<sup>29</sup> Local onde são realizadas as apresentações dos Bumbás de Parintins durante o Festival Folclórico. Será apresentado na seção 2. Lugares.

8. Rainha do Folclore
9. Cunhã-Poranga
10. Boi Bumbá Evolução
11. Toada, Letra e Música
12. Pajé
13. Tribos Indígenas
14. Tuxauas
15. Lenda Amazônica
16. Alegoria
17. Figura Típica Regional
18. Vaqueirada
19. Galera
20. Coreografia
21. Organização do Conjunto Folclórico

### **1.1. Dramaturgia e Apresentação**

Anualmente, cada Bumbá escolhe um tema a ser desenvolvido nas três noites de apresentação, sendo que cada uma delas terá um subtema específico. O tema é trabalhado sobre a forma de um roteiro para os espetáculos e orienta todo o processo de criação, desde as toadas, até as coreografias, figurinos, alegorias, etc.

No ano de 2016, o tema do Garantido foi “Celebração”, com o mote de celebrar a diversidade cultural brasileira e a arte e a cultura de Parintins. A primeira noite versou sobre “Ancestralidade”, a segunda, sobre “Tradição e Fé”, e a terceira, sobre “Folclore Amazônico”. Já o Boi Caprichoso elegeu o tema “Viva Parintins!”, uma homenagem aos parintinenses e sua cultura, seus costumes e tradição. Na primeira noite, exclamou na arena um “Viva Nosso Folclore!”, segunda noite, “Viva Nossa Floresta!”.

As apresentações se estruturam em cenas (“quadros artísticos”) compostas por alegorias, alguns personagens centrais e grupos de dançarinos que executam coreografias específicas, um grupo de milhares de pessoas que cantam e torcem (a Galera), tudo em sincronia com a música tocada ao vivo pela Batucada ou Marujada de Guerra. Cada um desses aspectos será melhor apresentado ao longo do texto.



Em termos dramaturgicos, no Bumbá parintinense o auto do Boi se mistura com outras tantas narrativas, em sua maioria, referentes à Amazônia e à natureza – sendo que estes últimos tomam formas variadas a cada ano. A temática indígena é central nas apresentações: é citada nas toadas, que se referem a etnias específicas e usam termos indígenas; toma a forma de alegorias diversas e aparece nas figuras do Pajé, dos Tuxauas e das tribos.

Nesta edição do Festival, em uma das noites, o Garantido encenou a morte e ressurreição do Boi. Ela ocupou pouco tempo das duas horas e trinta minutos de apresentação. Foi encenada pelos personagens típicos do auto – Mãe Catirina, Pai Francisco, Cazumbá, Amo do Boi, Boi e seu Tripa –, ao som de uma música instrumental, e seguida por uma toada em tom mais dramático. Não havia alegorias para essa cena, que se desenrolou numa parte pequena da arena, onde se concentravam esses personagens, em frente à Batucada. No centro da arena, grupos dançavam uma coreografia que se repetia de modo ritmado. Isso apenas para ilustrar o pequeno acento que recebeu o auto na apresentação dos Bumbás de Parintins, na edição de 2016. Completamente distinto da grandiosidade das cenas sobre figuras típicas da Amazônia, suas lendas e rituais indígenas.

Cada alegoria, cada conjunto de personagens e cada cena se seguem uns aos outros, sem que haja uma relação causal entre eles ou uma interação de outro tipo. A dramaturgia das apresentações se constrói de forma fragmentada, a partir de uma sequência de cenas independentes, que possuem uma estrutura própria, com início, meio e fim. Algumas toadas ou trechos delas se repetem no decorrer da apresentação, como a toada voltada para a Galera, o que ajuda a criar uma coesão no espetáculo<sup>30</sup>. A repetição de algumas músicas se deu não só em um mesmo dia de apresentação, como nos três. O Apresentador e o Amo do Boi, figuras que ficam do início ao fim do espetáculo, também contribuem para essa coesão.

Cada noite de espetáculo se estrutura em torno de “quadros artísticos” independentes, cenas com narrativas específicas, que se dão a conhecer por meio

---

<sup>30</sup> Alguns dos entrevistados se referiam às apresentações como “espetáculo”, sem que isso implique a perda de seu caráter folclórico. Veem isso como uma adaptação própria do Bumbá de Parintins, a articulação entre folclore e arte.

da introdução feita pelo Apresentador e pelas toadas e alegorias elaboradas especificamente sobre cada lenda, mito ou ritual apresentado. Os quadros têm propostas específicas e narram cada um uma história, que converge com o tema do Festival e com a temática da noite. Os itens individuais integram essas cenas. Alguns transitam por diferentes quadros, outros estão atrelados a um específico, como é o caso do Pajé, que protagoniza o Ritual Indígena. Os quadros se iniciam com a entrada de brincantes ou de alegorias; em seu desenvolvimento, as alegorias se organizam na arena, alguns itens surgem, enquanto corpos de dançarinos distribuídos pelo espaço desenvolvem sequências coreográficas; e termina com a retirada das estruturas alegóricas e dos dançarinos, com o esvaziamento da arena.

Os quadros artísticos são: Ritual Indígena, Lenda Amazônica, Figura Típica Regional e Celebração Folclórica. A cada noite são apresentadas diferentes histórias por quadro artístico. O primeiro celebra a figura do Pajé e sua força como guia espiritual. Costuma apresentar um transe do Pajé, seu trânsito entre os mundos real e sobrenatural, e o enfrentamento de maléficos espíritos para devolver o bem à aldeia e reestabeler a harmonia. É o momento mais apoteótico e dramático do espetáculo. Este ano, o Caprichoso apresentou o Ritual Kagwahiva, Manhoagaripi e o Rito Ju'riju'rihuve'e. O Garantido, por sua vez, levou à arena o Ritual Karajá, Kanamari e Yurupari.

De caráter fantástico, a Lenda Amazônica remonta a seres encantados da floresta e da região. O Garantido encenou as lendas do Monstro Yapuritã, dos Macacos Vermelhos e das Amazonas. O Caprichoso contou a lenda do Juma, e da fera dos rios – Tandavú.

Figura Típica Regional é o nome do quadro dedicado a tipos próprios da região amazônica, surgidos das diversas “misturas” sócio-culturais que ali se processaram, envolvendo negros, índios e brancos. Alguns deles são os romeiros de festas religiosas, os caboclos, seringueiros, juteiros, pescadores, etc. Este ano, o Caprichoso homenageou as Benzedeadas, com destaque para o curandeiro parintinense Seo Valdir Viana, em uma das noites, e o Pescador, em outra. O Garantido, por sua vez, levou à arena o Caboclo Sacaca, os Romeiros da Fé e o Seringueiro.

Por fim, o quadro Celebração Folclórica, próprio do Garantido. Ele costuma abordar o tradicional auto do boi. No terceiro dia de festa, celebrou a Amazônia e a transformação do Bumba-meu-boi em Boi Bumbá. Na segunda, celebrou a Tradição e Fé próprias da identidade da Baixa do São José, vila onde nasceu o Garantido. Na primeira, a Diversidade Cultural foi o tema celebrado. Desta vez, sem referências diretas ao Boi, abordou elementos que compuseram a formação do povo brasileiro, seus folguedos e religiosidade. Esse quadro demonstrou estreita relação com o subtema de cada noite de apresentação do Garantido.

Com relação à interação entre os itens individuais ou personagens, observou-se que também não havia tensões ou interação significativa entre eles. Vez ou outra a Sinhazinha fez carinho no Boi ou aconteceu alguma interação entre personagens em cena, sobretudo, envolvendo o Boi e entre Pai Francisco, Mãe Catirina e Cazumbá, mas não houve conflitos. Pareciam personagens saídos de uma história, que chegavam e se apresentavam, cada um com suas características e sua biografia, mas sem interagirem de modo a dar encaminhamento a uma história, sem que um conjunto de ações convergisse ou colidisse e gerasse resultados determinados.

\*\*\*

No início da primeira noite de apresentação, entraram os jurados do Festival Folclórico. Em um telão foi exibido um vídeo sobre o Festival, falando da crise política que o país enfrentou no último ano e das dificuldades para a realização da 51ª edição. As pessoas que compunham a Galera do Garantido e do Caprichoso se manifestaram com gritos entusiasmados durante o vídeo. Na exibição também eram apresentados os patrocinadores do Festival. Ao longo da apresentação, este telão exibiu detalhes das cenas captados simultaneamente pela TV A Crítica.

Em seguida, foi a vez do Apresentador, seguido pelo Levantador de Toadas, compositores e músicos entrarem. A música se inicia antes mesmo que os músicos estejam devidamente posicionados. O Levantador de Toadas começou a cantar e se remeteu à Galera do Garantido, Boi que tomava conta da arena no primeiro

momento, aquele dia, e foi acompanhado em coro. A Batucada do Garantido entrou e se posicionou em dois blocos, deixando um corredor entre eles, em um extremo do Bumbódromo, de frente para a arena. Essa forma de organização se repetiu nas apresentações de ambos os Bumbás. Os demais personagens não entram de acordo com uma ordem fixa, mas se deram a ver aos poucos, ao longo da apresentação.

Antes do surgimento das principais personagens, o Apresentador introduzia quem era e qual o seu número na ordem dos itens avaliados. A transição entre as cenas era também narrada pelos versos do Amo do Boi, enquanto as alegorias e grupos de dançarinos entravam e saíam.

Durante ou entre uma canção e outra, o Amo do Boi narrava lendas e histórias relacionadas com a cena. A música demonstrou-se um elemento central e não cessou durante o espetáculo. Quando não eram cantadas toadas, ela continuava, mesmo que somente instrumental, criando uma atmosfera, enquanto algo era narrado. A narração conduzida pelo Apresentador e pelo Amo do Boi, bem como as músicas, davam sequência à apresentação e introduziam as cenas. Alternavam-se os processos de ocupação e desocupação da arena, com entradas de dançarinos, itens e alegorias, a cada quadro artístico. O conjunto de elementos compunha uma imagem quando tomava a arena como um todo, imagem sempre pulsando em movimento –dos dançarinos ou das alegorias. Em seguida, ela era desocupada, de modo mais rápido do que o processo de sua ocupação.

Alguns efeitos foram utilizados para dar mais destaque a determinado elemento ou para provocar surpresa naqueles que assistiam. Para citar alguns exemplos, em uma das entradas do Pajé do Garantido, ele soltou um jato de luz, que vinha de um objeto que segurava. Tal efeito ressaltava esse item e seu caráter mágico. Em uma das entradas da Sinhazinha do Garantido, foram jogados papéis picados sobre ela, o que, junto com a iluminação, criava um efeito de brilho sobre esta figura. Um momento de surpresa e excitação foi quando, na cena final do Caprichoso, no terceiro dia, um grupo de pessoas que seguravam um terço feito de balões, soltou-o no ar e ele começou a flutuar, até que se despreendeu e voou para fora do Bumbódromo. A música e a Galera acompanharam com grande excitação esse momento, dotando-o de mais intensidade.

## 1.2. Personagens

Os personagens centrais dos Bumbás de Parintins, também chamados de itens (individuais), são compostos, principalmente, por figuras típicas do auto do boi e outras relacionadas ao universo indígena. No Festival Folclórico, privilegiam-se pessoas de Parintins para desempenhar esses papéis. Alguns o fazem por muitos anos consecutivos, como o Pajé e o Tripa do Garantido, há 18 e 21 anos, respectivamente.

Cada personagem ou grupo deles desempenhava uma coreografia específica a cada noite, elaboradas por distintos coreógrafos. A coreografia, como a música, praticamente, não era interrompida ao longo do espetáculo. Entravam e saíam grupos dançando, fazendo diferentes desenhos no espaço e ocupando-o de distintas formas. Os corpos de dança costumam executar movimentos que se repetiam por longos minutos ou possuíam pequenas variações, sobretudo, utilizando-se de gestos com os braços e pequenos deslocamentos pelo espaço (frente e trás, direita e esquerda, diagonais), sem que saíssem efetivamente do lugar, sempre bastante ritmados, em sincronia dos bailarinos entre si e com a música. Os personagens individuais (Pajé, Rainha do Folclore, Cunhã Poranga, etc.) executavam coreografias exclusivas para cada um deles num solo ou acompanhados de grupos de dançarinos, que realizavam outra coreografia. A ocupação do espaço pelos itens individuais se dava de forma mais aleatória e menos geométrica que a dos corpos de dançarinos.

Os personagens Pai Francisco, Mãe Catirina e Cazumbá permaneciam em cena grande parte do tempo, entravam e saíam sem serem anunciados. Estão fora do conjunto de itens julgados, mas não foram excluídos das apresentações. Suas performances eram mais cênicas que coreográficas. Apareciam saltando de um lado para o outro, dançando de modo mais solto e espontâneo, brincando um com o outro, em tom cômico. Interagem, por vezes, com o Boi: este empurrou Mãe Catirina e ela rolou no chão; Pai Francisco o puxou pelo rabo.

Abaixo, uma breve apresentação sobre as principais personagens:

- Apresentador

É o mestre de cerimônia, personagem que conduz o espetáculo, apresenta os itens à medida que aparecem, conta a história do boi e o tema escolhido pelo Boi.

- Levantador de Toadas

É aquele que canta todas as toadas, durante as três noites de espetáculo.

- Porta-Estandarte

Personagem que carrega o estandarte de cada Boi, representando sua associação folclórica. “o bailado desse item, precisa conduzir com dignidade o pavilhão e ao mesmo tempo ser a bandeira de guerra da jovem dançarina que o porta” (Roteiro do Caprichoso, 2016). Já o Garantido ressalta este item como “Símbolo da resistência cultural”, que se manifesta no figurino, no biotipo indígena daquela que dança e na sua condição de mulher, referência às guerreiras Amazonas que resistiram à colonização (Roteiro do Garantido, 2016).

- Amo do Boi

Personagem tradicional do auto do boi, é o dono da fazenda e do boi. Sua fala em versos pontua todo o espetáculo e deve desafiar e provocar o Boi contrário.

- Sinhazinha da Fazenda

É a filha do Amo, loira e de cabelos cacheados, usa um vestido comprido e rodado, luvas finas e uma delicada sombrinha ou leque. Com gestos delicados e sinuosos com os braços, a Sinhazinha dança, girando sua saia enorme, fazendo-a saltar ao ritmo da música.

- Rainha do Folclore

Personagem que remete às diversas manifestações folclóricas e folguedos brasileiros. Sua coreografia faz referência a diferentes tipos de dança, como a indígena, a cabocla, a nordestina.

- Cunhã-Poranga

A índia mais bonita de uma tribo. “Seu bailado une força e sensualidade, movimentos firmes e leves” (Roteiro do Caprichoso)

- Boi Bumbá e o Tripa

Tripa é aquele que dá vida ao boi de pano com sua dança ao vestir sua carcaça. É também quem confecciona o brinquedo. E o Boi é o personagem símbolo do Festival. A dança do Boi Bumbá é bastante articulada e vigorosa, mexe a cabeça para um lado e para o outro, ou para cima e para baixo, como se desenhasse um “S” no ar, joga sua trazeira para cima, sacode o rabo, gira. O tripa agacha em alguns momentos e utiliza o nível baixo.

- Pajé

É um dos personagens mais performáticos do Boi Bumbá, marcado por um caráter místico. É o curandeiro e líder espiritual da tribo, que protagoniza as cenas de ritual, a cada apresentação.

- Tribos Indígenas

Grupo de pessoas que, a cada noite, representavam alguma etnia indígena específica. Compunham coreografias de caráter mais arrojado que os outros grupos de dançarinos, com um acento mais acrobático, envolvendo quedas, saltos e pirâmides humanas, e movimentos sequenciados, como em “efeito dominó”. Utilizaram muitas vezes o nível baixo, deitando-se no chão da arena.

“Formado por estudantes inseridos nos programas sociais do boi, compõem um elenco de 240 figurantes que atuam nas três noites do festival”. Participam das cenas de rituais ou mitos do universo indígena (Roteiro do Garantido, 2016). Segundo o Roteiro do Caprichoso, o corpo de dança das tribos contam com mais de 160 jovens.

- Tuxauas

São os grandes chefes indígenas. Cada dançarino conduz uma “indumentária em proporções agigantadas” (Roteiro do Caprichoso), verdadeiros “cocares alegóricos”, segundo o Roteiro do Garantido. Cada figurino destes, de caráter alegórico, em função de suas proporções, é sustentado por um único homem, e pode chegar a pesar 70 quilos. Eles contêm os principais elementos da etnia a que se referem. O principal movimento dos Tuxauas é se deslocar pela arena.

- Vaqueirada

Grupos de vaqueiros, em torno de 40, encarregados de proteger o Boi. No Garantido, fazem parte da Celebração Folclórica. Sua coreografia era marcada principalmente pelo deslocamento pelo espaço, realizando desenhos, como círculos que giravam em sentidos contrários ou um grande círculo envolvendo toda a arena, sempre em fileiras. Os vaqueiros saltavam no ritmo da música enquanto se deslocavam, e se destacam pelo figurino, lanças ricamente decorada que empunhavam para o alto.

### 1.3. Toada, Marujada de Guerra e Batucada

A música pontua todos os instantes das apresentações. São executadas toadas novas e antigas, e, em determinados momentos, como durante a fala do Apresentador ou do Amo do Boi, toma conta uma atmosfera musical, essencialmente instrumental. Não houve intervalos de silêncio durante os espetáculos.

A música exerce um papel fundamental no Boi Bumbá de Parintins. Como expresso no Roteiro de Apresentação do Garantido, deste ano, é o “fio condutor

lítero-musical”. Ainda segundo este Roteiro, as toadas dão suporte aos espetáculos, contextualizam os segmentos artísticos da apresentação e proporcionam ritmo e dinâmica para cada quadro artístico ou item individual.

As toadas, compostas especialmente para cada edição do Festival, apresentam as personagens que surgem na arena, como uma homenagem ao Pajé, à Cunhã Poranga, mas também falam sobre as lendas, rituais e figuras típicas apresentadas nas cenas. Algumas deste ano continham sons de respiração, grunhidos de feras, falas de personagens que participavam da história contada na música. Elas dão uma conotação de “musical folclórico” ao espetáculo, tal qual propõe o Roteiro de Apresentação da Arena do Caprichoso, de 2016.

Nesse sentido, as toadas desempenham um papel fundamental na dramaturgia dos espetáculos, como um dos principais elementos narrativos. Em outros momentos, elas exaltam o Garantido ou o Caprichoso, a Amazônia, a emoção provocada pelo Boi ou o espírito guerreiro que lhe é característico. Outras são feitas especificamente para a Galera, para promover sua participação entusiasmada.

Batucada é o nome dado ao “corpo de sustentação rítmica das toadas” do Garantido, como coloca seu Roteiro de Apresentação (2016). A Marujada de Guerra é o grupo correspondente do Caprichoso. Cada um conta com um número aproximado de 400 ritmistas, que se distribuem na arena em 2 grupos, posicionados lado a lado, cada um com um regente. Os principais instrumentos utilizados são: surdos, repiques, caixinhas, chek-cheks e palminhas.

Tanto a Marujada quanto a Batucada executavam movimentos de forma sincronizada, em determinados momentos: iam todos para frente e para trás, mudavam a direção espacial, girando o corpo nas quatro direções (de frente para a arena, voltado para a direita, de costas, voltado para a esquerda, até retornar à relação frontal em relação à arena), saltavam. Os integrantes da Marujada de Guerra e da Batucada se vestiam de modo uniforme e os figurinos eram diferentes para cada dia de espetáculo.

Do conjunto de toadas criadas por cada Boi para o Festival, em torno de 20, elegia-se uma por noite para competir enquanto item a ser pontuado pelos jurados, como a “Toada, Letra e Música”.



#### 1.4. Alegoria

As alegorias<sup>31</sup> são “esculturas gigantes” que ganham animação e compõem a “ambientação cenográfica” dos espetáculos, dando “suporte ao desenvolvimento do contexto de cada quadro”, para usar os termos dos próprios Bois, expressos em seus Roteiros, deste ano.

Algumas entravam em módulos separados, empurrados por um grupo numeroso de pessoas e, aos poucos, distribuía-se pelo espaço, encaixando-se para formar uma imagem. Outras funcionavam como peças independentes, cada qual uma imagem completa, que compunha no espaço com outras alegorias, formando um grande cenário. Costumavam ser dispostas na parte central da arena do Bumbódromo. Algumas delas atingiam mais de 20m de altura.

As alegorias funcionavam como cenários para as diferentes cenas. Elas ocupavam a vastidão da arena do Bumbódromo, com suas proporções agigantadas, e delimitavam esse espaço, criando vazios onde os grupos de dançarinos ocupavam. Aos poucos, elas eram introduzidas por grupo de pessoas uniformizadas, que as empurravam e posicionavam no espaço, para serem retiradas ao final de determinada cena, geralmente, com luzes baixas para chamar pouca atenção para essa retirada ou com o foco em algum item e o restante em penumbra.

Enquanto as alegorias eram posicionadas, a cena se desenrolava, com um número grande de brincantes executando coreografias em grupos. As estruturas alegóricas dialogavam com o tema escolhido pelo respectivo Boi para aquela edição do Festival e com o mote de determinada cena. Desse modo, são fundamentais na dramaturgia, pois ajudam a “contar a história” que está sendo narrada nas toadas. Cada quadro artístico era composto por um conjunto alegórico.

Foi recorrente o surgimento de uma personagem a partir de uma alegoria, o que criava um efeito de surpresa, visto que ela não havia sido identificada

---

<sup>31</sup> No Roteiro do Caprichoso dão a entender que este não é o termo mais apropriado “Denominou-se Alegoria este item para facilitar sua compreensão, porque em verdade trata-se de grandiosos cenários.”

anteriormente. O Pajé, a Rainha do Folclore e a Cunhã Poranga, para citar alguns, desceram de distintas alegorias sobre uma estrutura móvel. Em outros momentos, alguns grupos de brincantes dançaram ou atuaram nos espaços das alegorias, ocupando-as de distintas formas.

Outro recurso das alegorias eram os movimentos que elas executavam, como a articulação de mãos, dedos e cabeças, chamado de robótica. Movimentos que se combinavam e se repetiam, ora indo de um lado para o outro, para cima e para baixo. Geralmente, esses movimentos tinham início depois que as alegorias estavam devidamente posicionadas e contribuía para dar dinamismo à cena.

Algumas delas recebiam uma pintura com tintas que se ressaltavam quando em contato com a luz negra e, assim, criavam um efeito de grande intensidade. Antes de entrar no Bumbódromo, as alegorias já se encontravam em um pátio externo, do qual saíam empurradas para o centro da arena. Por sua exposição ao sol e a possíveis chuvas, no pátio ou no centro da arena, o material utilizado em sua fabricação deveria ser bastante resistente.

### 1.5. Iluminação

A luz é um diferencial dos Bumbás de Parintins, no universo das manifestações da cultura popular brasileira. O Bumbódromo oferece uma boa estrutura para iluminação. Predominam, em cada apresentação, a cor correspondente do Bumbá – vermelho para o Garantido e azul para o Caprichoso. É interdito aos dois usar na arena as cores correspondentes ao Boi contrário<sup>32</sup>. Em alguns momentos, utilizam-se de tons próximos, como o lilás pelo Garantido e o amarelo ou laranja, pelo Caprichoso, com o devido cuidado para que essas cores, quando em contato com outros matizes nos figurinos e alegorias, não reflitam a cor do contrário.

Algumas formas de usar a luz foram recorrentes: cobrir toda a arena com uma cor de luz, as mais frequentes: azul, vermelho, amarelo e branco; projetar desenhos com a luz no chão da arena, os mais comuns eram em formato de

---

<sup>32</sup> Modo como torcedores de um Boi se referem ao outro Boi.

estrelas, ora branco, ora coloridos. Em outros momentos, um canhão de luz jogava um foco sobre determinada figura, como a Sinhazinha, a Cunhã Poranga ou o Boi, enquanto o restante do espaço permanecia em penumbra. Esse recurso permitia ressaltar determinado item e fazê-lo “crescer” aos olhos dos espectadores, visto que todo o resto do espaço perdia seus contornos enquanto aquele ganhava mais nitidez e destaque. Outro efeito de luz usado era o de estroboscópio, que ao apagar e ascender, gerava dinamismo na cena.

A luz se mostrou em sintonia com outros elementos como o figurino e a alegoria. Alguns figurinos se ressaltavam bastante em função da interação com a luz, como as plumas em diversos tons. Foram também usados recursos de luz negra que, quando incidia sobre figurinos e alegorias, provocava efeito de grande intensidade visual.

## 1.6. Galera

A Galera faz parte do conjunto de itens julgados no Festival. É uma torcida organizada que contribui, em muito, para a atmosfera empolgante e envolvente do Boi de Parintins. É um público que conhece as músicas, que está pronto para responder aos estímulos propostos pelo Boi, para seguir coreografias – um público qualificado, que “vai dar força a cada momento dos espetáculos do boi” (Roteiro do Garantido, 2016).

Durante toda a apresentação, a Galera que torce para o respectivo Boi participa, canta, grita, faz coreografias e fica em evidência, sob os holofotes do Bumbódromo, , um “grande coro que embala as apresentações”, nos termos do Roteiro do Caprichoso. Enquanto isso, a torcida do outro Boi permanece em silêncio e no escuro. A situação se inverte quando o outro Boi toma a arena.

Cada torcida, com mais de 10 mil pessoas, canta e realiza movimentos sincronizados usando, especialmente, os braços e objetos distribuídos pelos Bois. Guiadas por um pequeno grupo situado na parte de baixo da arquibancada, respondiam aos estímulos e coreografias ensinados por eles, com bastante empolgação, em sintonia com a música. Todos levantavam as mãos no ritmo da música, agitavam no ar lenços coloridos, que ora formavam uma figura, como a

bandeira do Brasil, acendiam objetos luminosos, entre outras coisas. Mas, além de executar movimentos, deviam fazê-lo com muito entusiasmo e responder aos chamados do Apresentador com gritos de empogação.

Foi possível observar que muitas pessoas que estavam na Galera do Boi que se apresentou primeiro foram embora no intervalo entre os dois espetáculos e que, durante este intervalo, chegavam outros para assistir, que entravam no Bumbódromo naquele momento ou que haviam dançado ou tocado há pouco e ainda portavam os figurinos.

A entrada no Bumbódromo para as pessoas que compõem a Galera é gratuita. Desde 12h, as arquibancadas começam a ser ocupadas pelas torcidas vermelho e branco, de um lado, e azul e branco, do outro. A cor da roupa dos torcedores é um elemento importante. Não é permitida a entrada de pessoas portando tons do Boi contrário ou outros que se destaquem na mancha de pessoas na arquibancada, que devem ser, majoritariamente, vermelha e azul.

## 2. LUGARES

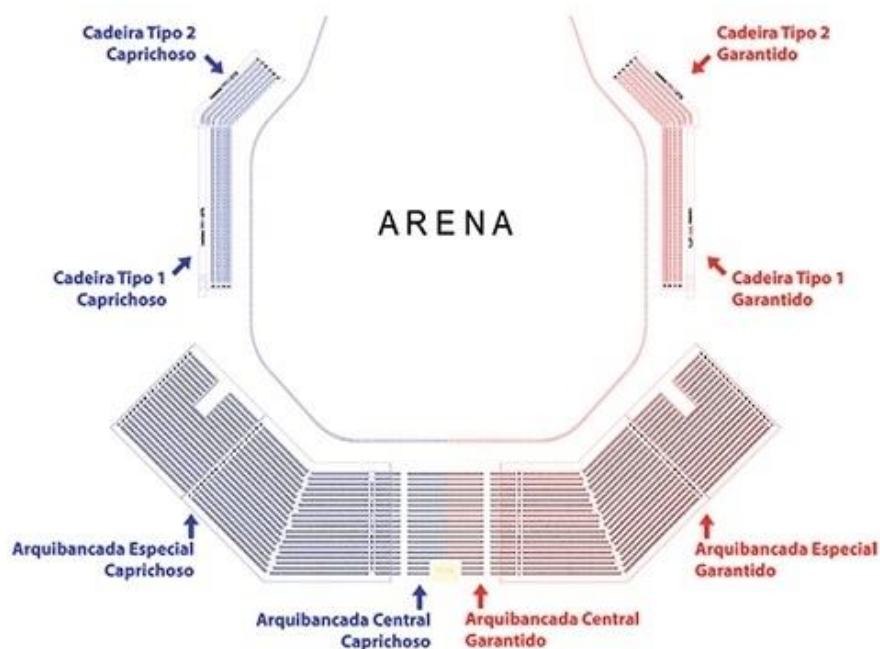
O Festival Folclórico de Parintins já foi realizado em muitos locais diferentes. Atualmente, acontece no Bumbódromo, um espaço construído especificamente para isso, que se localiza em uma área central da cidade e comporta um público de pouco mais de 16 mil pessoas.

Apesar de ser uma arena, o uso que se faz do espaço é quase exclusivamente frontal, como de um palco italiano, não é, portanto, um uso que aproveita as diversas direções em torno do espaço cênico, possibilidade que a arena oferece, visto que o público se distribui em torno de todo esse espaço. Com isso, privilegia-se a visão daqueles que estão sentados nas arquibancadas centrais e especiais dos dois Bois, dos jurados e dos que estão nos camarotes – vide a planta do espaço, abaixo.

### 1. Planta do Bumbódromo<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Disponível em <http://www.portaldomarcossantos.com.br/2013/04/16/compra-de-ingressos/>  
Acesso em 18 de julho de 2016.



Em entrevista, Chico Cardoso, integrante da Comissão de Arte do Caprichoso, falou que um desenvolvimento futuro do Boi Bumbá de Parintins seria começar a utilizar o espaço cênico do Bumbódromo como uma arena.

Além de frontal, o espaço era normalmente usado de forma simétrica, equilibrada. As alegorias costumavam ocupar o fundo (parte mais próxima do local por onde entram) e o centro da arena. Por entre elas, ao lado e em frente, distribuíam-se os grupos de dançarinos. Cada grupo, ocupava um lugar no espaço e se distribuía em filas ou círculos, em geral, segundo alguma forma geométrica, não de modo aleatório. Se de um lado, um determinado número de pessoas desenhava um círculo, do outro, costumava haver uma forma equivalente. Nem sempre os desenhos eram totalmente idênticos, mas costumavam ser semelhantes e manter um equilíbrio entre a forma de distribuição de brincantes e alegorias nas lateralidades da arena.

Por diversas vezes, a cena permaneceu com uma mesma imagem por determinado tempo. As alegorias já se encontravam devidamente posicionadas, cada grupo de dançarinos bailava em seu lugar, e a forma de ocupar o espaço da arena permanecia inalterado por longos minutos. O que conferia movimento e

---

intensidade à cena era, principalmente, a música e o movimento da Galera. A música se desenvolvia com seus ritmos e movimentação própria, enquanto a Galera cantava e fazia suas coreografias, sem deixar que a cena, que pulsava em movimentos sem se alterar significativamente, caísse em desinteresse para aqueles que assistiam. Essa situação se repetiu algumas vezes em ambos os Bois.

A maioria dos grupos de dançarinos realizava um conjunto de movimentos que se repetia, por um período de tempo, sem mudarem a posição que ocupavam no espaço, fosse em filas horizontais ou verticais, em círculos, etc. Deslocavam-se para um lado e outro, para frente e para trás, mas não desfaziam o desenho que compunham no espaço. Ocupavam o espaço da arena e o modelavam com as formas e cores dos figurinos, que se distribuíam de modo diferentes por cada grupo pelo espaço.

O item Organização do Conjunto Folclórico está voltado para a organização da execução do espetáculo, a harmonia entre a movimentação cenográfica e coreográfica (itens individuais e coletivos), bem como para a distribuição espacial dos elementos na arena. “Todos os elementos devem estar dispostos de forma coerente e adequados numa dinâmica que preserve o respeito pelo espaço cênico, para que seja possível o mais perfeito entendimento visual de cada momento” (Roteiro do Garantido, 2016).

Mas a festa dos Bumbás de Parintins não acontece somente no Bumbódromo. Além dos currais, locais de ensaio dos Bois, ela toma as ruas, especialmente, àquela em frente a Igreja e outra às margens do Amazonas. As casas manifestam a filiação dos moradores pela decoração em tons azuis ou vermelhos.

E a rede de pessoas envolvidas na festa dos Bumbás também ultrapassa os limites da Ilha Tupinambarana. Além de se dirigirem para Parintins torcedores e apreciadores de diversas cidades do Amazonas e de fora do Estado, há brincantes e dançarinos que são de cidades próximas, como Manaus e Presidente Figueiredo, no Amazonas, e Juriti e Santarém, no Pará. Elementos que se mostraram importantes para a divulgação e mobilização de uma rede de pessoas que se dirigem para o Festival foram a mídia e as redes sociais.

### 3. CELEBRAÇÃO

Alguns elementos se ressaltaram na apresentação dos Boi Bumbás e na festa de rua em Parintins por seu caráter celebrativo. O Festival marca uma vivência coletiva do povo de Parintins. As apresentações mobilizam um número muito grande de pessoas nas mais diversas tarefas e tipos de envolvimento. Outros tantos se dirigem ao Bumbódromo nos dias de Festival para comporem a Galera que, por seu grande envolvimento afetivo e festivo, intensificam o caráter celebrativo dos Bumbás parintinenses. “É a Galera que mantém acesa a chama da alegria durante as 2 horas e meia de cada apresentação do boi” (Roteiro do Garantido, 2016).

Na arena, a figura da santa padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, confere um tom religioso a essa celebração, apesar do caráter celebrativo não se reduzir ao elemento de religiosidade.

Na rua, um contingente grande de pessoas festejam, dançam e bebem ao som de toadas ou outras músicas. Muitas portam as cores azul e vermelho em suas vestes e grande parte, sobretudo, as mulheres, usam adereços com penas (colares, cocares, brincos) nas cores dos Bois, em uma exaltação de elementos indígenas.

O forte envolvimento afetivo dos torcedores, manifesto em muitas entrevistas, conversas informais e na persistência para enfrentar filas, chuva e sol e entrar na Galera de cada Boi, dá o tom dessa vivência coletiva. Para muitos, uma “paixão” que foi transmitida pela família.

\* \* \*

Ao longo dessa primeira parte, vimos que as diferentes maneiras como se tem propagado a síntese cultural constituinte do Complexo do Bumbá do Médio Amazonas e Parintins deixam por rastros nessa forma expressiva a correlação entre continuidade e deslocamentos, os quais estão plasmados nos três formatos que assume a brincadeira nas sub-regiões do Médio e Baixo Amazonas. Na segunda parte deste dossiê importam os sentidos gerados e vividos nas práticas que, vencendo gerações, define-se uma tradição consubstanciada nesses três tipos de

manifestação do folguedo, agora atravessados pelo protagonismo do formato Boi de Palco/Arena.



## Parte II

### O Bem cultural como objeto de registro

Justificativa para o reconhecimento do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins como Patrimônio Cultural do Brasil: demonstração do enraizamento do bem no cotidiano da comunidade;

Origem, continuidade e transformação ao longo do tempo;

O seu processo coletivo de produção, circulação e consumo;

Significados atribuídos por seus produtores e pela sociedade em geral;

Relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da identidade dos grupos sociais ao qual pertencem.

## Capítulo V

### Do Brinquedo, de Pai para Filho: Expressões e as formas de viver e de ser

Boi brinquedo, boi de pano  
Brinquedo de São João  
Chegou alegria do povo  
Boi Tira Fama é amor, é paixão  
É amor, é paixão, é brinquedo de São João  
Chegou o meu Boi Tira Fama  
Fazendo a alegria do nosso povão

No dia 03 de agosto de 2016, a equipe do CMD seguiu até uma das ruas sem pavimentação do bairro Santo Antônio, área distanciada do centro do município de Itacoatiara. Lá, fomos bater na casa de Evaldo Galdino da Silva, à ocasião, com 34 anos. Casado, pai de dois filhos pequenos, ele trabalha como padeiro. No entanto, depois dos primeiros momentos da conversa, logo ficou evidente que sua função principal se dá durante o período do ciclo junino, na região, quando ele responde pelo ofício de “Amo” do Boi-Bumbá Mirim Tira-Teima, por ele fundado e pelo qual é responsável. Algo sinalizado pela arrumação da pequena casa de cômodos habitada pelos quatro membros da família, feita em madeira – solução que remete ao período de ocupação daquela parte da Amazônia pelos imigrantes vindos do Nordeste do país, durante os ciclos da borracha. Logo saltou aos olhos o convívio diário da família com os costeiros, capacetes e toda sorte de trajes e adereços do Bumbá, ao lado dos troféus conquistados pelo Tira-Teima.



Casa de Evaldo Galdino da Silva – Foto Edson Farias



Casa de Evaldo Galdino da Silva – Foto Edson Farias



Casa de Evaldo Galdino da Silva – Foto Edson Farias

A conversa com Evaldo trouxe uma riqueza de detalhes sobre o folguedo. Lembrou a presença muito cedo da brincadeira na sua vida, participando do boi organizado por seu pai, cujo codinome – Minca – já havia aparecido em outros depoimentos escutados pela equipe do CMD. As lembranças deram o tom do relato desdobrado por mais de duas horas:

A gente brincava (de boi). Quando eu vim aqui, para o bairro Santo Antônio, o meu pai botou o Boi Tira Fama. Primeiro, ele tinha um Boi Tira Fama, que era um boi de adulto. Ele brincava...ele botava no Festival Folclórico. Só que aí ele desistiu. Ele ficou...ele botou o Boi Tira Fama de rua. É a cultura. Aí, desde lá eu vim brincando com ele e até hoje eu estou empenhado nessa luta, brincando com o Boi Tira Fama.

Entre a linhagem de sete irmãos, ele foi o que herdou do pai a função de Amo:

Ele me tirou pra Amo do boi. Para cantar e assumir o boi. Mas foi o último ano que ele tirou. Não lembro bem qual foi o último ano. Só lembro que, na matança, ele disse que não dava mais pra ele. Ele disse que a responsabilidade ia passar pro filho dele. E ele me apresentou lá, no dia da matança. E disse “Se o Evaldo continuar e espero que ele continue...eu coloquei ele aqui e ensinei ele e creio que ele vai levar essa cultura aqui ainda por muito tempo. Aí foi o tempo que ele adoeceu. Aí ele chegou a falecer. Aí nós passamos quatro anos sem botar boi. Aí nós voltamos botar boi, pra lembrar a cultura. Tô levando. Tô ensinando os meus filhos também pra levar essa cultura. Quando eu falecer, eu sei que, aonde eu estiver, eles vão colocar o boi pra mim. E pode crê, onde eu estiver, vou tá animado.





Mestre Minca – Foto do Acervo Pessoal de Evaldo Galdino da Silva



Versão do Boi Mirim Tira-Fama na década de 1980 – Acervo Pessoal de Evaldo Galdino da Silva

Durante o relato, ainda, recordou sua passagem por outros bois locais. Em especial, descreveu em pormenor todo o trabalho de preparação anual do Tira-Teima; funções que divide com a mulher e com o filho mais velho. Seguiu espécie de roteiro, ao listar as tarefas. Recrutar os brincantes. De posse do número certo de participantes, confecciona as roupas fornecidas gratuitamente às crianças que irão encenar o Boi. Das suas mãos sai o estandarte da agremiação. Chega mesmo a elaborar os instrumentos da percussão usados na batucada de encenação do auto. No desenrolar dos preparativos faz contatos pela cidade, acertando as casas nas quais o Tira-Teima irá se apresentar. A quantia módica cobrada pelas exibições servirá para amortecer um pouco dos gastos arcadas totalmente por Evaldo.



Boi Tira-Fama em 2016 – Foto do Acervo Pessoal de Evaldo Galdino da Silva

Suas tarefas se estendem, já que prepara o terreno onde será armado o curral, palco da encenação do ritual da matança, momento em se encerra o festejo anual do boi-bumbá. Na área, armando o moirão (mastro) onde ficará preso o Boi, quando capturado após a sua fuga, é enfeitada com bandeirinhas coloridas



de papel, além de montar a fogueira, assim, põe-se de pé o cenário de festejo do ciclo junino. Nesse dia, convidados, coparticipam grupos de quadrilha junina. Ali, no terreiro, seguindo a tradição, ao final de tudo, dá-se a matança e queima do boi de pano. Perguntado sobre os custos, pois não conta com o apoio do poder público, tampouco de qualquer outra entidade, riu e deu de ombros, para concluir: “Prefiro não pensar nisso”.



Evaldo Galdino da Silva – Foto Edson Farias

O ponto alto do relato se deu com a reconstrução que fez da sua atuação como Amo e, para tanto, expos o itinerário oral-cênico do auto na sua forma elementar. Segue abaixo a síntese da sua narrativa:

O Bumbá Tira-Teima chega às casas com Pai Francisco, Mãe Catirina, Gazumbá, a Vaqueirada, o Diretor dos Índios, os Índios, os Rapazes, a Sinhazinha da Fazenda, a Cunha-Poranga, o Padre e o Dotô.

No canto de chegada, anuncia-se:

Boi brinquedo, boi de pano  
 Brinquedo de São João  
 Chegou alegria do povo  
 Boi Tira Fama é amor, é paixão  
 É amor, é paixão, é brinquedo de São João  
 Chegou o meu Boi Tira Fama  
 Fazendo a alegria do nosso povão

Inicia-se a matança do Boi. O coro incentiva Gazumba:

Eu passei pelo jardim  
 Eu vi carvalho nascendo  
 Vem cá meu Boi  
 Tá na hora de morrer  
 Atira no Boi nego Chico  
 Cuiadado pra não errar  
 Dá um tiro na cabeça  
 Não dá tempo dele hurrar

Depois do tiro certo do Nego Chico, todos cantam:

Oi morreu, morreu  
 Oi caiu, caiu

É tempo em que o Tripa deixa o Boi, o chão permanecerá inerte. Outra vez o coro se pronuncia:

Já morreu Tira-Fama  
 Que Boi é esse?  
 É da queimação.

Voltando-se para o Gazumbá, a Vaqueirada o conclama:

Teu Amo chama  
 Não sei pra que será  
 Não sei se é pro teu bem ou pro teu má

Agora, indo à direção do Amo:

Meu amo tá me chamando

Indaga o Amo:

Vaqueiro, meu bom vaqueiro  
 Que notícia vem me dar?  
 Onde está o Boi Tira-Fama  
 Que eu quero mandar buscar?

No que responde a vaqueirada:

Meu Amo, senhor amado  
 Sabe que o Boi Tira-Fama morreu?  
 Tava no pasto pastando  
 Veio cobra e mordeu.

O Amo, desconfiado:

Cadê Pai Francisco, por aqui? Pergunto eu:  
 Se ele é morto ou se é vivo?  
 Se a barata já morreu?



Enfim, a vaqueirada confessa:

Ah, senhor meu Amo  
Do meu coração  
Nego Chico mandou dizer:  
“Não se entrega à prisão, não!”

O Amo, mais incisivo:

Boa noite, vaqueiros!

A Vaqueirada:

Boa noite!

Uma vez mais, o Amo indaga:

Que notícias trás do Boi Tira-Fama?

Sem rodeios, retruca a Vaqueirada:

Encontrei morto na malhada

Tenaz, pergunta outra vez o Amo, já em tom de mando:

Só quem pode dar jeito?

Firme, responde a Vaqueirada:

Só os caboclos reais.

Decide-se o Amo:

Pode deixar que eu vou mandar chamar os caboclos reais

Voltam os Vaqueiros para a fila. E o Amo convoca:

Rapaz da minha confiança, venha cá! Faça o favor!  
Vai me levar essa carta  
Na casa do Diretor

A cena agora focaliza o diálogo musicado entre o Diretor e os Rapazes.

Dizem os últimos:

Boa noite seu Diretor!  
Como vai? Como passou?  
Eu vim trazer esta carta  
Que o meu Amo lhe mandou

Lida a carta, de pronto, o Diretor responde:

Rapaz, diga a seu Amo  
Que eu estou pronto para o que quiser  
Quem pede um bom cavalo  
Eu não posso andar a pé

E prossegue...

Voltamos à atenção para o compromisso firmado entre ele e o seu pai, semelhante àquele que pretende firmar com o filho mais velho. No centro do pacto: o boi-bumbá; a tarefa? Tocar o brinquedo à longevidade, assim, fazê-lo vazar gerações e alcançar outros tempos. Lá na frente, uma vez mais, ser objeto de novos pactos entre pais e filhos – o que chamamos de pacto de totêmico.

Dias antes, a equipe do CMD fez o percurso da sede do município de Maués à comunidade Nossa Senhora do Pedreiro. O trajeto de duas horas, numa voadeira, permitiu à nossa equipe conhecer de perto aspectos bem peculiares às paisagens do ecossistema amazônico, em especial os igarapés e pequenas ilhas fluviais. O percurso pelo leito fluvial dos afluentes do Amazonas, chamou atenção para as redes de trocas de bens materiais e intangíveis que se faz na contrapartida do trânsito de pessoas e equipamentos de transportes.



Rio Urupadi – Foto Edson Farias

A chegada à comunidade ribeirinha no final da manhã encontrou a família do Mestre Iracito (José Carlos Cardoso) tocando as várias atividades que compõem o seu cotidiano. Morador exclusivo da comunidade, ali, o clã com seus membros se distribui em diferentes tarefas: enquanto dois dos genros, mais um filho descascavam raízes de mandioca que seriam transformadas em farinha – ingrediente básico ao cardápio local –; outro filho se ocupava de modelar remos a partir de tronco de árvores; algumas das filhas cuidavam de atividades domésticas e, no curso das conversas, soube-se que outros filhos estavam às voltas com o extrativismo de algum vegetal.



Mestre Itaracito – Foto: Rogério de Oliveira



Comunidade Nossa Senhora do Pedreira – Foto Edson Farias

Não demorou muito para, reunida, já portando com os paus de fitas coloridos e empertigando cocas e tangas, a família – em seu todo, mais de 30 membros, de gerações diferentes – tomar em roda o terreirão da comunidade, sob as copas de frondosas árvores, dançando e cantando em torno do boi de pano



“Teimosinho” branco com detalhes pretos, embalados pela percussão resultante do entrosamento de instrumentos tocados por alguns dos filhos e netos do mestre.



Apresentação do Boi Teimosinho – Foto Edson Farias

Após a encenação, ao lado de três das suas netas, todas acompanhadas de instrumentos de percussão, o patriarca da família, mestre Itaracito, executou algumas peças de gambá<sup>34</sup>. Na sequência, conversou com a equipe do CMD. Para falar da tradição do Boi, de como participa dela, fez menção ao artesanato de confecção do boi de pano com o qual o pai presenteia o filho, no período do ciclo junino. Logo, em seguida, recordou da mediação exercida pelo seu pai, na sua inserção na brincadeira:

O meu pai morava lá pro Paraná. O meu avó era baiano, daquele cabelo seco mesmo, sabe? Ele (o pai) nasceu e se criou lá. Depois que ele já tava com uma boa idade, foi o tempo que ele casou com a minha mãe, em (19)47. Eles começaram a fazer uma propriedade na boca desse igarapé aqui, em baixo. E depois a gente se mudou pra onde é aqui, hoje, a comunidade.

Ele (o pai) trabalhava na lavoura, na roça, plantava cana, criava porco.

<sup>34</sup> O gambá é um gênero musical percussivo presente nos estados do Pará e do Amazonas. Sua incidência é maior principalmente nas sub-regiões do Médio e Baixo Amazonas neste último estado, em especial no município de Maués. A etimologia da palavra, a saber, “pau oco”, faz referência exatamente à composição dos seus instrumentos, os tambores, feitos a partir do escavamento de troncos de árvores. Legado cultural dos grupos negros que chegaram à região, escravizados, por volta do século XVII, o gamba se propagou em duas versões. Assim, tem-se a forma religiosa, mais solene à base apenas de marcação; e aquela profana, realizada na sequência das cerimônias religiosas, nos barracões e terreiros, em interação com danças, brincadeiras (MONTEIRO, 2015, P.27-34).

O meu encontro com o boi foi quando meu pai era novo, ele gostava muito de fazer essa brincadeira de boi. E a gente, naquela época, era tudo garoto. Aí, ele me botava de índio. Aí, eu fui brincar. Aí, faziam aquelas flechinhas de pau, enfeitada com pena de pássaro, né? E com aquele carretel de linha que tinha antigamente, de linha preta, né? E tudo com aquele chapéu de pena de tucano, de arara. A saia de croto. Tudinho bem bacaninha. Pintava o rosto de preto. Botava lá e aquele era o nosso material de índio. Eram os índios. E a gente saía dançando. Ele (o pai) tocava flauta e saxofone. Aí, eu aprendi tocar o negócio do banjo. Aí, a gente fazia a festa. Amanhecia brincando. Aí, eu me criei com aquilo...

Então sublinhou o seu esforço para que filhos(as) e netos(as) deem continuidade ao legado por ele herdado do pai:

(...) É um dom que Deus deu pra gente e a gente não pode desperdiçar ele não, tem que dar continuidade. E eu sempre gosto de ensinar para os meus filhos, meus netos e pra todas as pessoas que tiverem vontade de aprender aquilo que eu sei, eu ensino.

Também em Maués, mas durante a reunião de mobilização de detentores(as) do saber/fazer do bois-bumbás locais<sup>35</sup>, escutamos de outras vezes semelhante alusão à importância paterna no repasse geracional da brincadeira do Boi. Uma dos depoimentos – de Mestre Belmiro Correa Paiva, da comunidade rural, porém, chamou atenção na medida em que a lembrança do ingresso no folguedo se deu por obra da mãe. Relatou:

Era assim, né? Minha mãe tinha um terreno lá, no rio, e era um terreno bonito. Então, ela varria pra baixo da mangueira. Um dia, ela fez uma fogueira de lenha. E, então, ela disse assim: “Por que não bota um boi aqui, na cabeceira?” Aí, cheguei do trabalho aqui, na cidade – eu estudava aqui, na cidade – e fui embora pro interior. Então ela disse: “Vamos botar um boi meu filho?” Eu disse assim: “Mas o quê?” Ela disse: “Um boi. Umbora?” Aí, reunimos os parentes, primeiro os parentes. Depois veio os amigos. Aí, (alguém disse:) “Quem faz esse boi?” Aí, o rapaz disse assim – o Erasmo –: “Eu vou fazer o boi.” Pegou e tirou uma forquilha de pau. Aí, começamos a fazer o boi com palha, cipó. Aí,

<sup>35</sup> A reunião ocorreu no Auditório do Museu do Homem de Maués – Espaço Sapó –, sobretudo, composta por homens e cuja faixa etária ultrapassava, na maioria dos casos, os 40 anos de idades, compareceram representantes que se identificaram, respectivamente, às seguintes comunidades e entidades: zona rural: Nossa Senhora Aparecida do Pedreiro (Rio Urupadi) – Boi Teimosinho; Santo Antônio do Mucaja (Rio Parauari); Comunidade Santa Maria (Rio Maués Açu) – Boi Tapiraiara; Comunidade de Nossa Senhora das Graças (Laguinho da Costa de Vera Cruz) – Boi Garantido. Por sua, da zona urbana havia o professor Paulo Viana Bentes (Escola Municipal Francisco Canindé v – Boi Francisquinho); as professoras Ruth Hatcwell e Joelma Simões (Escola Estadual Nossa Senhora Maria das Graças – Boi Campineiro).

(alguém disse:) “Vamos fazer uma pequena reunião pra gente comprar o material.” (Todos:) “Vamos”. Aí, todos casaram um pouquinho. Aí, a gente começou comprar os enfeites. Aqueles papéis que hoje não existem mais, né? Que se cai na água ou o sereno dava, aquilo acabava na hora. A minha mãe era muito preocupada com isso. Ela juntava aqueles papéis com carinho e enxugava e botava pra outra noite. A gente não tinha condições, né?

Precisamente no final de junho, do mesmo ano de 2016, quando estivemos em Parintins por ocasião do Festival Folclórico, muitas foram as oportunidades em que semelhante relação entre pai e filho, mediada pela figura do boi de pano, atravessou as narrativas que escutamos. A recordação de um episódio, marcante da infância do músico e Amo do Garantido Tony Medeiros, sintetizou todo esse novelo narrado:

Aqui, como nós gostamos muito de boi, quando chega o mês de junho, tudo acaba fazendo um boi pro teu filho. Por quê? Porque não tem coisa que agrade mais que o menino ter o próprio boi dele. Tem muito boizinho nesta cidade, rapaz. Não é um nem dois, nem três, não. Se tu fizer a contagem, cada casa tem um. O cara acaba fazendo pro filho dele. Eu me lembro que eu era bem menino. Papai era agricultor, trabalhava no interior. Mamãe era professora rural. E eu tive problema de saúde, fiquei internado 40 dias no hospital. E o médico me despachou; disse que eu ia morrer. Eu fui pra casa, pra morrer. E aí, o meu pai perguntou o que eu queria ganhar de presente. “Eu quero que o Garantido brincando aqui, em casa.” Aí, papai fez uma economia e nesse dia fez uma fogueira. Era dia de São João e o Garantido foi brincar na minha casa, quando era criança. Eu mal lembro de uma cadeira de cipó, sentado e o seu Lindolfo cantando, lá na frente de casa, cantando. Eu criancinha.

A escuta de cada um dos relatos aqui reproduzidos em parte, mas também de todos os outros perpassados pela mesma referência à figura paterna (e, em um e outro caso, à mãe), nos faz pensar a respeito do que está reunido no brinquedo do boi de pano. As falas são remissas, sim, às lembranças de experiências individuais entrosadas em histórias familiares. No entanto, há entre elas aproximações tocantes às paisagens e nichos onde se desenrolaram – a rede alveolar dos rios amazônicos; o transfundo da floresta e da vasta coleção de animais que, muitas das vezes, serve ou serviu de fontes de matérias-primas para o artesanato do Boi-Bumbá –; também de costumes e crenças comuns (celebrar os dias de São João e São Pedro, por exemplo) e de episódios envolvendo a reunião

de esforços comunitários com a finalidade de viabilizar a brincadeira. O que, por sua vez, sinaliza para princípios tácitos compartilhados e suficientemente enraizados para mobilizar e orientar comportamentos. Mas o ressoar das vozes ainda alude aos representantes mais antigos da espécie humana na região e em toda a América – os povos indígenas. No mesmo diapasão, suscita a conquista europeia e os ciclos econômicos com implicações diretas nos diferentes estágios de colonização da Amazônica, entre os quais, a forte migração proveniente do Nordeste do país, durante os dois períodos de maior exploração dos seringais com vista a transformar a goma em borracha para exportação. Enfim, a brincadeira, estendida no passar das gerações, manifesta-se no rito próprio do folguedo com os seus protocolos, realizado em situações tão distintas entre si, mas responde uma designação relativa às divisões separando os mundos do trabalho e do lazer, da luta pela sobrevivência e da festa; designação que a define temporalidade do folguedo como um momento lúdico de celebração, tendo por objeto a figura de um boi que miniaturiza valores, crenças e outras práticas dispersas no cotidiano da amplíssima região do Baixo Amazonas e Parintins. No reiterado gesto pelo qual o pai presenteia o filho com o boi-brinquedo, o costume antecipa a comunicação promovida pelo folguedo entre os mundos infantis e adultos. Ao mesmo tempo, leva pensar que a brincadeira resulta de e, simultaneamente, promove modos solidários de convivência e, assim, respalda identidades coletivas, com isso fomenta esquemas de integração social, os quais podem ser tanto paroquiais quanto cosmopolitas.

A perspectiva iniciada por autores românticos europeus, à maneira do poeta alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1998), elege o espaço da brincadeira aquele, por excelência, da criação artística e, portanto, o núcleo mesmo da cultura, porque não ele seria irredutível aos desígnios e condicionantes da vida prática. Logo, compreenderia a alternativa para o exercício de toda atividade imaginativa. O legado dessa perspectiva soará em particular na psicanálise, com Freud (2006, p.123-198), no instante em que o autor identifica o brincar com o princípio de prazer e, nesse sentido, corresponde ao ato espontâneo de uma subjetividade desprendida de qualquer amarra.



Em tempos mais recentes, a ênfase psicológica posta no brincar tem sido contestada por cientistas sociais sob a alegação de que, por tornar o lúdico um traço essencial da dinâmica humana, essa concepção subsumiu o fato de a brincadeira consistir numa atividade cuja significação remete a específicos contextos sociohumanos. Assim, em lugar de algo inerente ao indivíduo, requer um aprendizado, apenas viável ao se considerar processos de socialização, além da especificidade de repertórios de formas e conteúdos de comunicação relativos a tramados intergeracionais histórico-culturais. Sob esse ponto de vista, a definição de um comportamento como brincadeira depende de um preciso sistema de designação e representação. De acordo com o antropólogo Gilles Brougère (1998), jogos e brincadeiras inscrevem-se no leito mais amplo (temporal e espacialmente) da “cultura do lúdico”. Sendo o conjunto de regras e significações próprias à operatividade do jogo e do brincar, argumenta o autor que esse sistema de significação exige do(a) participante dessas atividades a aquisição não somente das determinações próprias ao círculo do lúdico, mas também de valores, signos e normas constituintes da cultura mais ampla de uma comunidade e/ou sociedade (BRUOGÈRE, 1998, p. 23-29). Conclui Brougère a respeito do mútuo engendramento entre o indivíduo e a cultura do lúdico na medida em que a atuação significativa do praticante não se dá em um vácuo sócio-histórico e simbólico, porém, investidos dessas últimas componentes, os gestos dos brincantes e jogadores, para além de temporalizar num espaço preciso as designações e prescrições culturais, podem as enriquecer.

No momento em que identificamos o folguedo do Boi-Bumbá como um brinquedo (artefato) mediante o qual se estabelecem brincadeiras envolvendo, nas diferentes circunstâncias, tramas de sociabilidades e de significados lúdicos e artísticos, o entendemos como um sistema simbólico lúdico inscrito no escopo da cultura cabocla amazonense. A partir da reflexão sobre o folguedo do Boi-Bumbá como um brinquedo (artefato) mediante o qual se estabelecem brincadeiras envolvendo tramas de sociabilidades e de significados lúdicos e artísticos, este capítulo foca os dois seguintes pontos: a) à luz da transmutação do encadeamento intergeracional nos três formatos – a saber, o boi de terreiro, o boi de rua e o boi de palco/arena – em que se organiza simultaneamente a brincadeira de boi, na

região do Médio Amazonas e Parintins, em um primeiro momento, a proposta é acompanhar as modulações temporais e espaciais dos protocolos do folguedo. Com isso, o comentário se estenderá ao problema da forma do folguedo, da sua condição de ritual e das mudanças nos usos do brinquedo em meio às transformações nos costumes abarcados pelos significados da brincadeira do boi-bumbá. Serão, então, focados os planos dramáticos e dramatúrgicos, além dos coreográficos e musical-percussivos; b) Com isso, a finalidade é examinar essas dinâmicas de permanência e alterações, internas à trajetória histórico-cultural do bem, caracterizado pela sua natureza expressiva e comunicacional.

### **Os três formatos de um mesmo brincar na dança dos tempos**

Os três formatos que, até agora, adquiridos pelo folguedo do Boi-Bumbá no Médio e Baixo Amazonas traduzem modos de ser e viver que, de acordo com contextos ecoambientais e conjunturas, correspondem a maneiras de aproximação e, igualmente, de separação entre pessoas no desenrolar do tempo. Puxados os fios das recordações infantis, expostas nos relatos apresentados acima, nelas sempre sobressaem essas coalescências. Estas podem dizer respeito a unidades psíquicas breves ou duráveis compostas de meninos (e meninas) na atitude de se conjugarem sob os protocolos do costume de brincar de Boi. Ainda, poderão compreender a ligação de gerações dispostas em degraus etários distintos, mas entrosadas ao dividirem a cena da mesma brincadeira. Momentos em que as frações mais velhas transmitem às mais novas os insumos de conhecimentos para a realização do festejo que também elas receberam.

Nesse sentido, para retomar uma ideia do sociólogo Georg Simmel (1983, p.46-58), na vida sócio-histórica nascemos num mundo já existente, o qual, provavelmente, permanecerá após a nossa morte<sup>36</sup>. Mundo, não na acepção física ou propriamente geomorfológica da natureza desprovida de todo e qualquer significado em si mesma. E, sim, de acordo o imaginário fenomenológico e seu

---

<sup>36</sup> Sua indagação, de início, move-se pela curiosidade a respeito de como se dá a permanência do vínculo social em meio ao fluxo contínuo de vida e morte dos indivíduos de geração a geração. Constata como a teia social são formas de reciprocidades que delas derivam outras formas e excedem espaço-temporalmente a particularidade do indivíduo. Mas ressalta que algo assim não ocorre a revelia das singularidades que lhe emprestam seus conteúdos (SIMMEL, 1998, p.41-78).

legado<sup>37</sup>; ou seja, mundo enquanto o emaranhado daquelas certezas primeiras, respaldadas em valores, princípios morais, máximas comportamentais, entre outras propriedades, tomadas nas nossas rotinas diárias como fundamentos norteadores dos nossos comportamentos. Espécie de teias de significados que, tácitas, secretam o trabalho extenso intergeracional de gerar saberes que habitam nossos corpos mediante as linguagens enraizadas nos falares e gestos e noutras manifestações expressivas que tanto viabilizam as conversações no dia a dia quanto inserem cada novo indivíduo nas civilizações (SCHUTS, 1979, p.72-76). Logo, são redes de significados aptas no fomento das formações dos agentes que, a um só tempo, dela se valerão e a recriarão. Com isso, eles/as as conservam no compasso mesmo em que transformam os mundos socioculturais nos quais contracenam as unidades psíquicas que moldam comportamentos individuais.

Sob esse ponto de vista, voltar aos três formatos assumidos pelo brincar de Boi-Bumbá na região do Médio Amazonas e Parintins desvela algo de dúvida na tipicidade dos comportamentos manifesta na forma-boi: de um lado, em razão de não se confundir ou estar submissa a qualquer interesse e/ou mesmo vontade e afeto particular, a forma resiste à volatilidade dos indivíduos cuja finitude fica aquém da longevidade própria aos costumes; por outro, são os mesmos indivíduos, com suas idiossincrasias, os legatários do impessoal acervo de saberes que, vazando idades, os dispõem a brincar de boi. E ao fazerem, tornam-se os agentes que efetivam a temporalização do folguedo, mas a contingenciando em situações específicas.

---

<sup>37</sup> O método fenomenológico do filósofo Edmond Husserl refuta a antecedência normativa contida na ideia de uma objetividade interna à existência de leis universais regentes da natureza. Com isto, a fenomenologia procura pôr em xeque o que se entende pela “coisificação” resultante da cisão entre sujeito e objeto e procura apontar à centralidade, a partir do conceito de “mundo-da-vida” (*Lebenswelt*), à propriedade essencialmente, “intersubjetiva” do conhecimento. Há no propósito do autor a tentativa de “salvar” da armadilha – que teria ela própria armado – a ciência europeia, ao se fazer vítima do isolamento provocado pela excessiva formalização conceitual. Para isso, ele recorre ao aspecto significativo do que denomina de “pré-saber” irradiado do próprio objeto, onde já se revelaria a socialidade. Em *Crise das Ciências Europeias*, obra cuja pretensão era divisar águas no curso do pensamento racional, Husserl assevera: “O social já está presente quando o conhecemos ou julgamos (...). Antes da tomada de consciência, o social existe surdamente e como uma solicitação.” Em outra passagem da mesma obra, acrescenta: “(...) Este horizonte humano incapaz para sempre de uma total determinação está necessariamente ali. (...). O mundo (...) tem seu horizonte temporal infinito nos dois sentidos, seu passado e seu futuro conhecidos e privados de vida. Enfim este mundo não é somente mundo de coisa, mas segundo sua própria imediatez, mundo de valores, mundo de bens, mundo prático.” (HUSSERL, 2012)

Neste item, em obediência ao esforço de apresentar a presença do bem cultural Boi-Bumbá, nessa região do país, uma vez mais, a narrativa terá por base a escuta das muitas vozes que compartilharam suas experiências com a equipe do CMD. Agora, o que estará em pauta são os sentidos atribuídos à brincadeira na metamorfose dos seus formatos.

\* \* \*

Em Parintins, durante a já referida estada da nossa equipe na cidade, no período do Festival Folclórico, em diferentes conversas, poucas vezes deixamos de escutar o nome de Jair Mendes. Reverenciado por ser o grande artífice responsável pela transformação experimentada pelos Bumbás locais, tornando-os os espetáculos vistosos que hoje tomam as dependências do Bumbódromo, “Mestre Jair” – como costuma ser chamado –, hoje na faixa dos 70 anos, nos recebeu em seu apartamento, localizado em Manaus, num final de tarde, em agosto de 2016. No ponto de partida da entrevista, a pergunta sobre como o folguedo entrou na sua vida. De um só lance, resumiu sua inserção e recuou no tempo, mediante a memória, para descrever as feições do cortejo, quando da sua meninice:

Eu ainda era garoto quando eu brincava no Garantido, de índio, né? Há muitos anos, sempre todos os anos, eu fazia a minha fantasia. Era diferente, a cada ano melhorava. Nesse início de Boi, andávamos pela rua. Era só Boi. Tinha suas palminhas. Tinha alguns tambores batendo. Tinha os índios, aquelas tribos de índios simples. E tinha os vaqueiros, que já eram nos cavalinhos, naquele tempo com as lanças, poucas. Mas era assim que saía e brincava nas casas.

O brilho nos olhos daquele senhor, transparecendo a alegria de revisitar fases da própria vida já tão distantes do seu presente, de algum modo como que nos convidou a compartilhar da emoção que, servindo de combustível, alimentou os rasgos imaginativos transformados nos cenários alegóricos por ele concebidos, ao longo de anos a fio – aspecto abordado no capítulo VI. Ao mesmo tempo, sua emocionada recordação chamou atenção ao trabalho do tempo na história do Boi-Bumbá na mesorregião do Médio Amazonas e Parintins. Afinal, a descrição

sumária de Mestre Jair Mendes serviu de oportunidade para vislumbrar em linhas gerais um tempo no qual a brincadeira era realizada nas ruas parintinense. Época em que os/as brincantes faziam suas roupas. Certamente, ele tinha em mente as proporções atuais do Garantido e Caprichoso para se referir ao fato de que eram “poucas” as lanças da vaqueirada. Intui-se, portanto, algo menor em tamanho e variedade de artefatos cênicos e rítmico-percussivos.

A fala de outro mestre, mais velho do que Mestre Jair Mendes, trouxe pistas valiosas do que seriam os bumbás deambulando pelas ruas das cidades da região. Atualmente com 83 anos, morador de Itacoatiara, Mestre Mirinho (Walmiro Borges) traçou também um breve, mais precioso quadro:

Os bois, quando eu era criança, eram assim: a gente fazia fila nas casas e cantava, cantava o que tinha que cantar. Tinha Pai Francisco, Catirina. Tinha Cazumba. Tinha dotô. Tinha padre. Tudo isso tinha, né? Só não tinha negócio de rainha. Tinha tribo, que era de um lado e d´outro.  
(...)

A certa altura, da entrevista, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, numa manhã ensolarada em Itacoatiara, ele destacou qual era a sua participação no desenrolar do folguedo:

Eu era o principal. Eu era o Amo do Boi. Eu ia na frente. Aí, cantava a “toada da chegada”. Aí, cantava a modinha da matança do boi. (canta:) “Vem cá meu boi, vem morrer ao redor da campina/ Assim faz quem pode/ Vem morrer nos braços das meninas.” Aí, Pai Francisco matava o boi. Depois que ele matava o boi, vendia a carne do boi.

Um pouco mais adiante, recordou de como se dava o preparo para o desfecho dramaturgico do auto, com o episódio da ressurreição do Boi:

(...) Aí, a gente tirava a língua e ia vender para o dono da casa. Vendia a língua. Depois, o dotô vinha, fazia o curativo do boi, né? Faltava a língua. Tinha que buscar a língua para o boi poder urrar. É muita coisa, né?

Aproximadas ambas as falas, igualmente comparativa, com a cena mais contemporânea – algo notado quando da referência à “rainha”; posição introduzida no folguedo com o advento do formato de Boi de Palco/Arena –, a descrição feita por Mestre Mirinho ressalta os personagens canônicos e sugere como o formato do Boi de Rua seguia o andamento das divisões rituais do auto,

nos seus três grandes atos – vale lembrar: rito de chegada, rito de evolução, rito de despedida e rito de matança do boi.



Mestre Mirinho – Foto Rogério de Oliveira

Ainda no centro de Itacoatiara, no mesmo dia, só que mais tarde, em meio à roda de conversa formada<sup>38</sup> na casa do presidente do Boi-Bumbá Coração Vermelho, Lindimar Guimarães, os fios de lembranças aos poucos foram tecendo imagens da cultura lúdica do Boi-bumbá nas da infância e da juventude dos cinco homens ali reunidos. Homens, hoje, na faixa etária dos 50/60 anos. Logo, o que traziam nas suas recordações era a paisagem urbana local matizada pela brincadeira realizada nas ruas, compondo a encenação profana de um divertimento popular, no período estendido entre o final da década de 1960 à de 1980. De início, Lindimar tomou a palavra e elencou os Bumbás existentes no seu tempo de menino, quando se incluía entre os brincantes:

---

<sup>38</sup> A roda estava composta pelo próprio Lindimar Guimarães, mais Edilson Iran Nogueira Santana, Hiléia Palmara (produtora cultural e funcionária da Prefeitura de Itacoatiara), Candido Azevedo Calixto dos Santos (cantor e compositor), Francisco Lira Nascimento (mestre da batucada do Coração Vermelho) e Mestre Valmirinho.

A trajetória do Boi-Bumbá Garantido – hoje, Coração Vermelho<sup>39</sup> – se tornou quase uma brincadeira de infância, né? No tempo do prefeito Galdino Jerônimo de Alencar e antes dele também, já existia o Boi Treme-Terra, o Boi Toma-Fama, o Tira-Prosa, vários Bois, dos quais a gente participava da trajetória na cidade de Itacoatiara.

Prossiguiu sublinhando o apoio do pai na decisão de “colocar” o próprio

Boi:

Eu tive aqui o meu pai que me incentivou muito, com a idade dele, mais ou menos, de 30 anos. E me incentivou a colocar o Boi. O meu primeiro Boi partia por aqui, na cidade de Itacoatiara, foi o Boi Vencedor. Um Boi Mirim que a gente começou a ter amor pela brincadeira de Boi-Bumbá. Mas já existia, como já frisei, o Treme-Terra, o próprio Garantido, Caprichoso, Tira-Fama. O Tira-Fama era também de uma pessoa que ajudei e ele também ajudou bastante. Então, desde criança que eu tenho amor pela brincadeira. Do Boi vencedor, nós colocamos outros Bois. Na época, eu ainda não colocava o Boi-Bumbá Garantido. Eu fui padrinho do Caprichoso. Padrinho do Tira-Fama e de outros Bois. Foi daí que surgiu aquela vontade de colocar o Boi Garantido que, hoje, é o Coração Vermelho.

---

<sup>39</sup> Muitas das falas em Itacoatiara fizeram menção ao fato de que, por determinação do governo estadual do Amazonas, a partir da década de 1990, com a ascensão da importância do Festival Folclórico de Parintins, as denominações “Caprichoso” e “Garantido” ficaram de uso exclusivo para os Bumbás daquela cidade.



Estandarte do Boi Coração Vermelho – Foto Edson Farias

No percurso do relato acerca da sua participação, no esforço de traçar um o quadro de animosidades que cercava o encontro, nas ruas, entre os diferentes Bois, responsável por gerar expectativas belicosas, numa brincadeira com majoritária predominância masculina, Lindimar ilustra a alteração temporal na manufatura do núcleo da brincadeira, isto é, na confecção do boi de pano:

Os bois que a gente brincava na infância estava organizado como Boi Mirim. A gente tinha um colega que tinha uma oficina. (Abriu um parêntese para explicar:) Naquela época – até hoje – tem a tradição de que as pessoas não podiam colocar Boi na rua, né? Porque se se encontrasse com o outro, era aquela rivalidade, era aquela briga toda.



Você tá entendendo? Tinha um colega meu que sempre trabalhava em oficina e sempre eu queria reforçar mais por dentro – o Boi – para, na hora que se encontrar, era briga. Nós reforçávamos o Boi pra que ele não quebrasse. Porque era de cipó. Naquela época não tinha, hoje é tudo modernizado. Você tá vendo aqui (aponta na direção da cabeça contida no estandarte do Boi Coração Vermelho, servindo de pano de fundo): é isopor, realmente uma coisa muito leve. Naquele tempo, eles iam buscar aquele cipó pra fazer, pra reforçar, de madeira. Você pegava chifre, era chifre mesmo de boi. Você ia no matadouro pra pegar. Mandeí encapar para fazer uma coisa bem reforçada. Daí que surgia pra poder sair pra guerra. A gente se preparava pra guerra. Tinha também os tuxauas, que cada um queria ser mais... Até mesmo aquelas lanças na ponta, você botava até mesmo de ferro pra prejudicar a vida da pessoa. Mas, graças a Deus, nunca aconteceu nada demais.

Pontuou, então, a especificidade da sua atuação como padrinho. Logo em seguida, ainda que de maneira breve, fez a reconstituição dos personagens com seus movimentos tipificados na brincadeira que se dava na rua, apresentando-se frente às casas das famílias locais:

Eu sempre fui uma pessoa como o responsável do Boi, sabe? Eu sempre soube administrar. Quando eles se encontravam, eu pedia calma e dava pra fazer a brincadeira bacana. Tinha o Amo do Boi, Catirina, Pai Francisco. As pessoas que repartia o Boi. Eles chegavam, encontravam na casa, faziam aquele trabalho bonito. Chegava na hora. Tinha o Chico Tira Língua – era a pessoa que ia receber o dinheiro. Recebia o dinheiro e passava para o representante, para no final da brincadeira fazer aquela festa bonita. Tinha tribo. Era completa. Tinha vaqueirada. Tinham que os rapazes do batalhão de Confiança (...).



Edilson Iran Nogueira Santana, Hiléia Palmara e Lindiomar Guimarães – Foto Edson Farias

Parte da roda de conversa, nesse instante, Candido Azevedo Calixto dos Santos entrevistou para explicar do que se tratava o batalhão de confiança:

Os rapazes de confiança eram os soldados que tentavam tirar o Boi da Sinhazinha. Eles que matavam o Boi. Aí o Diretor dos Índios prende o Cazumba, a Catirina e o Pai Francisco. Era quando intervinha o cachimbo da paz pra acalmar o conflito.



Hiléia do Nascimento Palmeira, Candido Azevedo Calixto dos Santos, Francisco Lira Nascimento e Mestre Valmirinho, na Casa de Lindomar Guimarães Silva – Foto Edson Farias

Lindimar retoma a fala. Vale notar que, avançando na descrição, ele se já refere à “arena”, ou seja, a passagem para o formato do Boi de Palco:

Tinha padre. Tinha dotô. Tudo no Boi era completo. Nós não podíamos fazer uma apresentação frente uma casa que não tivesse esses elementos. Era tradicional a brincadeira aqui, no município de Itacoatiara. Tinha uma coisa muito bonita de tradição, antigamente. Quando a gente ia matar o Boi, o Boi tinha que fugir. Passava um dia, dois dias longe. Os vaqueiros que iam atrás do Boi pra pegar, amarravam ele e traziam pra fazer a matança. A gente chegou mesmo – hoje é proibido; Deus que me livre! –, mas a gente chegou até matar boi de verdade na arena. Aí, nós comprávamos vinho, botávamos numa bacia, pra dizer que era o sangue do Boi mesmo. Uma coisa impressionante, bonita mesmo.

Calixto acrescenta:

A brincadeira era sempre à noite, das 18 horas em diante até a madrugada. A gente ia numas seis casas por noite. E começava no dia 21 de junho, dia de Santo Antônio.

Mais adiante se tocou no tema dos amores, romances e namoros vicejados pela brincadeira, Calixto sorriu e fez ironizar: “O Boi tem muito bezerrinho espalhado por aí... Hoje é bezerrão...”. Todos riram, mas recordaram uma vez mais das situações de briga, agora em razão das disputas envolvendo possíveis alvo de conquistas amorosas e/ou sexuais. Francisco Lira Nascimento – mestre da batucada do Coração Vermelho –, pondera a respeito da mudança de um comportamento agressivo para outro mais pacífico e conclui que a transformação foi decisiva para o “desenvolvimento cultural” da festa. Sua fala deixa transparecer a alteração na tônica da competição, porque em lugar da rivalidade conduzida à base do emprego da força bruta, a competição tomou os rumos estéticos, importando bem mais o relevo dado à superação do adversário no tocante à beleza cênica da apresentação de cada Boi. A seu ver, um dos resultados da troca de ênfase foi aproximar e canalizar o que antes estava apartado, porque favoreceu a amizade. Com isso, o folgado como um todo teria saído fortalecido:

Mas a gente passou dessa fase. Era uma fase muito ruim. Nós não tínhamos um crescimento cultural, certo? Só depois que acabou essa rivalidade que houve um crescimento cultural muito grande: alegorias, fantasias... Aí houve uma amizade entre os Bois contrários, que era desse rapaz aqui (toca no ombro de Mestre Mirinho, ao seu lado). Nós ficamos amigos e fizemos apresentações até juntos já. Aí, foi o crescimento cultural em Itacoatiara. Crescimento, porque cada um quis fazer uma coisa mais bonita que o outro, sem rivalidade de briga. Fica mais bonito. E aí teve um desenvolvimento cultural muito grande.

Lindimar tomou outra vez a fala para lembrar que, antes, para sair e brincar frente às casas, a primeira coisa que, bem ensaiado, o Boi fazia era se apresentar na delegacia. Atualmente, observou, o trâmite burocrático envolve uma licença para a ocorrência não só da apresentação na arena, mas também dos ensaios preparativos. Identificou no ingresso de instrumentos percussivos mais potentes uma forte razão para o controle exercido já nos ensaios, ao lado do aumento no número de participantes:

Hoje em dia tem que pedir documentação até pra ensaiar. Porque hoje não é como aqueles instrumentos que batia com a mão como

antigamente. A batucada era cheque-cheque, tambores de pólvora. Você comprava o couro de cobra, botava pra secar, esquentava. Você preparava. Pra poder... era na mão. Hoje em dia a gente compra os tambores grandes, já é marcação, já é tarol, já é taxinha, já cheque-cheque, já é própria pra usar na batucada do Boi. Nós fomos os primeiros a modificar, aqui em Itacoatiara, usando esses outros tipos de tambor. Hoje é instrumento bacana: zambumba, nós temos treme-terra. Então, faz muito barulho. É muita gente pedindo pra participar. Nós temos que escolher um local. Hoje nós estamos ensaiando no Centro de Convenções. Nós iniciamos no bairro das Pedreiras, depois viemos pra aqui, o bairro da Colônia. Daí fomos pro Centro de Convenções, pra evitar problema que possa impedir os nossos ensaios.

Calixto intervém, para completar a transformação descrita por Lindimar:

A afinação, antigamente: a gente acendia o jornal para ter aquela afinação. Porque durante a noite caia sereno e esfriava. E aí esquentava no fogo para poder afinar. Depois foi inovando e agora a gente afina já na chave.

A percepção das transformações que conduziram à emergência do formato do Boi de Palco/Arena já havia aparecido quando, no encontro com os detentores do saber do Boi, em Maués (já comentado acima). Na ocasião, José Luiz Medeiros – padrinho do Boi Garantido da comunidade rural Nossa Senhora das Graças (Laguinho da Costa de Vera Cruz do Laguinho) – reconstruiu o percurso que levou o Bumbá da sua comunidade até o Festival da Ilha de Vera Cruz, constituindo-se num dos destaques do evento. No relato, ele assinala o lugar estratégico ocupado pelo poder público e a mídia entre as forças que teriam atuado nessa mudança caracterizada pelo aumento dos volumes dos elementos (sejam de brincantes sejam das peças alegóricas) apresentados na cena do folguedo e da determinação exercida pelo regulamento, definindo as regras da competição reunindo as diferentes entidades. Chama atenção, no relato, a passagem direta do Boi Terreiro para o de Palco/Arena no instante em que o esquema do festival folclórico é inserido nos festejos do ciclo junino local:

Quando eu cheguei lá (na comunidade) já tinha esse Boi comunitário e nós nos entrosamos com ele. Eu brincava de Boi na minha terra. Nós começamos trabalhar nele. Nessa altura era Boi de Terreiro. Minha família também se envolveu. A gente resolveu fazer um festival na comunidade. Foi começando entrar pra mídia, o povo todo vendo, começando a ver, foi multiplicando. A gente trabalhou na base de 20 anos com o Boi de Terreiro. Até que o poder público agarrou. Viu que aquilo tinha evolução. Que a gente se dedicou mesmo ao patrimônio

da comunidade, né? Gerava renda, dava renda pra população. Pessoal vende o seu churrasco, vende sua guloseima, aproveita a oportunidade do mês de junho. Aí, o Festival cresceu. Começamos sair do Boi de Terreiro pro Festival (de Santa Cruz). Era muito sacrifício, tinha que fretar barco para trazer parte da batucada, o resto era de lá. Os itens, também metade era de lá, metade era daqui (do centro de Maués). Dava uma faixa de 70 brincantes. Depois chegou a 100 brincantes, componentes. Depois, 180. De uma tribo, se passou pra três, três tribos. Duas pra fazer apresentação e uma vale ponto, né? Aí, dentro do regulamento é que vem a coisa da rigidez, a coisa mais séria, a coisa mais certa. Tem horário pra entrar, tem horário pra sair. E hoje estamos na Vera Cruz. Estamos na mídia. A gente todo ano tem dois, três meios de comunicação. Já tá jogando pro mundo: a Amazônia Sat; aquela outra, uma afiliada da Rede Globo. As coisas tá evoluindo.

Como que à contramão dessa mudança, acima, comentamos a ida da nossa equipe à comunidade Ribeirinha Nossa Senhora do Pedreiro, também em Maués. A estada com a família de Mestre Itaracito oportunizou a possibilidade de presenciarmos a roda protagonizada pelo Boi Teimosinho, no terreirão daquela comunidade de iniludível vínculo familiar e rural. É como se achássemos, naquele instante, o elo perdido com o formato originário do folguedo. Rastros vivos que apareceram em outros momentos da pesquisa. Naquela mesma reunião com os detentores do saber do bem do Boi-Bumbá, em Maués, Antônio, descreveu os festejos juninos na comunidade rural Santo Antônio do Mucajá, às margens do Rio Paraguari, da qual é representante. No relato, a apresentação da festa realizada coletivamente resulta da conciliação das dimensões gastronômicas/culinárias e lúdicas. O brincar de Boi se alterna com as brincadeiras envolvendo também outras cirandas totêmicas:

Lá, na minha comunidade, na verdade, ela tem uma tradição de muito tempo. E lá nós festejamos duas festas no período de junho, que é Santo Antônio e São João: Santo Antônio, dia 13; São João, dia 24. Então, nessa festa de São João, lá se faz uma festa que é a comunidade que se reúne, faz aqueles bilhetinhos que a pessoa tira, pra dar café, dar mugunzá, pra dar pipoca, pra dar tacacá, essas coisas que se comem. Tudo em comunidade. Tudo que é pessoas vão lá participar dessa alimentação. E lá se faz uma caixinha, se escreve as brincadeiras que vão tirar pra fazer no outro ano. Lá é o Boi, é tucano, é garcinha, é jaçanã, é quadrilha, é pau-de-fita, pau-de-sebo, dança da peneira, dança do coco, é várias brincadeiras que se tem. Então é uma tradição. Isso já vem de muito tempo.

Esse relato, tal como o encontro na Comunidade Nossa Senhora do Pedreiro, permitiu concluir sobre a acomodação paralela e perpendicular entre os diferentes formatos que ora concretizam a forma boi-bumbá de brincar. Os três formatos permanecem constituintes do Complexo do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, afinal, aquela manifestação do Boi de Terreiro prossegue em meio à envergadura e propagação do modelo de Boi de Palco/Arena a partir de Parintins. Por outro lado, o tão esperado encontro com aquela versão de terreiro familiar ratificou a percepção da centralidade do parentesco na transmissão dos saberes e fazeres relacionados ao auto brincadeira totêmico do boi. Portanto, uma conclusão a ser evitada é, ao se reconhecer no formato do Boi de Terreiro o núcleo originário da tradição do Bumbá Amazônico, toma-lo anacrônico na sua permanência. Pensar assim é esquecer ou retirar mestre Itaracito e sua família, por exemplo, da história social e cultural. Desprezar o fato de que essas pessoas participam de um modo ou de outro das transformações ocorridas, principalmente são capazes de lhes atribuir sentido. Se em Parintins, Maués e Itacoatiara, além de outras cidades daquela área amazonense, a recomposição das convenções do Bumbá levaram à afirmação do Boi de Palco/Arena; por outro lado, junto a outros representantes da cultura popular local e regional, os mestres Itaracito, Mestre Humberto, Assis e José Carlos Cardoso integram o grupo musical também chamado de Boi Teimosinho que, reunidos no Ponto de Cultura Centro de Preservação, Conservação da Cultura-Arte e Ciências (CULTUAM)<sup>40</sup> levantam a bandeira da proteção e visibilização dos gêneros musicais e folguedos da região, com ênfase da ratificação da tradição dos costumes. A atitude tradicionalista, no entanto, não advém de um provincianismo, afinal, esses mestres compõem redes artísticas de produtores culturais populares espalhados pelo país<sup>41</sup>. O correto seria

---

<sup>40</sup> Iniciativa do Ministério da Cultura, os Pontos e Pontões de Cultura são definidos, pelo órgão, como: “A principal ação do Programa Cultura Viva são os **Pontos de Cultura** – entidades/grupos/coletivos com atuação comprovada na área cultural, selecionados por edital de responsabilidade do Ministério da Cultura (MinC), em parceria com outros órgãos do governo federal e com governos estaduais e municipais. Os **Pontões de Cultura** são entidades de natureza e finalidade cultural que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura. Podem agrupar-se em nível estadual e/ou regional ou por áreas temáticas de interesse comum.” (<http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade>. Acessado em 10 de outubro de 2017).

<sup>41</sup> De acordo com a proposta da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura: “Os Pontos de Cultura possuem unidades de articulação e mobilização denominadas



dizer que a tônica na tradição vem no caudal de um posicionamento, a um só tempo, político, cultural e afetivo em favor da persistência de outras maneiras de realizar a brincadeira do Boi-Bumbá.



Mestre Barrô – Foto: Rogério Oliveira

No dia 29 de junho, de 2016, a equipe do CMD participou de um almoço na casa de Barrô – Waldo Mafra Carneiro Monteiro: músico, comerciante e mestre da cultura popular que, desde a primeira viagem da mesma equipe, em abril do mesmo ano, atuou como contato, mediador e interlocutor. Além da confraternização, a estada ali serviu também para conhecer o espaço interno do Museu de Arqueologia e História de Maués, localizado nos limites da moradia. Nele, está reunido o acervo contendo peças arqueológicas (machados de pedra, vasos e instrumentos rústicos que produzem a trilha musical da lenda do guaraná) e artesanais, também esculturas feitas do pó de guaraná, ainda mapas geográficos do município. Entre os documentos, numa das estantes se encontra um número

---

Pontões de Cultura e também estão organizados em Rede de Pontos, que podem ser regionais ou temáticas. Outro instrumento de gestão dos PC são os encontros nacionais e regionais, denominados TEIAS.” (<http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade>. Acessado em 10 de outubro de 2017).

da série *Memória dos Brasileiros, Saberes e Fazeres*, dedicado ao plantio e beneficiamento do guaraná – planta nativa e principal fonte de renda do município. A certa altura do livro, numa entrevista concedida por Barrô, ele descrevendo sua trajetória de vida e das atividades profissionais, faz questão de frisar sua função de “vendedor de cultura”:

Tínhamos um comércio varejista variado e os dois guaranazais, que ele tinha como atividade paralela. Vim para tocar esse trabalho com ele. Depois fui mudando o ramo de trabalho. Em 1988, o garimpo estava no auge. Foi quando meu irmão mais velho também decidiu voltar. Nós montamos uma sociedade, uma confecção, que nos anos 80 ficou muito conhecida. Depois entrou em crise, no tempo em que o ex-presidente Collor prendeu o dinheiro de todo mundo. O garimpo e o comércio fracassaram. Ficamos de mãos atadas, procurei com o que trabalhar. Paralelo a isso, eu tocava o guaranazal. Fazia a colheita para o meu pai, vendia o guaraná. Para chegar ao terreno que compramos no Limão, demorávamos 45 minutos de voadeira, um motor de popa da região. Era uma despesa muito grande, porque se gastavam 20 litros de gasolina para ir e voltar todo dia. Aí deu uma seca muito grande e não dava para chegar até lá. Você tinha que caminhar no meio da lama na época da safra. Não compensava carregar toda a semente para cá para torrar. Depois, fui vendo que não dava para manter o guaranazal limpo, pagar a manutenção e sobrar alguma coisa. No início dos anos 90, resolvemos parar com o cultivo. Hoje, selecionamos as sementes dos pequenos agricultores e vendemos o guaraná deles. Foi a melhor forma que eu achei até agora. Eles trazem a produção de rabeta, uma canoa com um motorzinho pequeno, que anda bem menos e é menor do que a voadeira. Aí dou o tratamento. Boto na peneira, separo o miúdo, o graúdo, bato. Faço questão de ser artesanal mesmo. *Falo para todo mundo aqui que não vendo guaraná, vendo cultura.* (Museu da Pessoa, 2007, p.47 – grifos nossos).

A mesma casa é sede do Ponto Cultural Cultuam. Ali, um pouco depois, a equipe do CMD conheceu o trabalho do Grupo Musical Boi Teimosinho. Completo na sua formação, ele se apresentou executando peças não somente de gambá, pois foram apresentadas outras variantes musicais da região<sup>42</sup>. Ali tivemos a oportunidade de conversar com os mestres que compõem o grupo. Três

---

<sup>42</sup> No intervalo das apresentações do grupo musical, em conversa com os dois mestres ali presentes de mais idade, a equipe do CMD pode ouvir e registrar cânticos relativos aos contatos culturais do clero jesuítico com os nativos do povo Sateré-Mawé, no compasso de interpenetrações civilizatórias ocorridas com em meio à conquista e avanço colonial imperial europeu naquela área da América do Sul. Do repertório, por ora, talvez, bastar sublinhar que os dois entoaram todo um trecho de uma missa em latim. Nunca é demais recordar que, na bibliografia especializada, há muitas remissões aos efeitos da pedagogia catequizante jesuíta como uma das fontes da brincadeira do boi-bumbá na Amazônia.



momentos foram especialmente sugestivos. O primeiro ocorreu quando da referência ao folguedo da Tapirewara, o qual tem por característica o protagonismo exercido também por um quadrupede, mas nele se varia da figura: oscila-se da onça à da anta lançando fogo pela boca, acompanhada dos diretores de índios e dos caçadores<sup>43</sup>. O outro destaque foi o pormenorizado relato de um dos mestres – Assis Rodrigues Fernandes, no qual o acervo de saberes e fazeres locais se evadiram da descrição das distintas fases das atividades relacionadas ao ofício de construção náutica fluvial: do exame e pesquisa das plantas adequadas para a feitura de diferentes embarcações às atividades de construção das naves. Carpinteiro e agricultor, Mestre Assis lembrou que, desde início da sua participação na brincadeira de Boi, canalizou o seu conhecimento da fauna local para a confecção de instrumentos percussivos, especialmente o tambor. Desde os primeiros tempos já se dedicou a essa percussão, no extinto Boi de Terreiro Brilha-Fama, também na comunidade rural Santo Antônio do Mucajá:

Tirava a madeira, torava ela, botava no pau oco ou furava mesmo, cavava tudo no formão. Preparava tudo, deixava bem fininha. Naqueles tempos, a gente ainda fazia com peles de animais, mas agora – como já foi falado aí – é proibido. Mas tamos fazendo com pele de

---

<sup>43</sup> Nas variações nordestinas do conto do Bumbá, o personagem do Gazumbá porta, entre as suas características, a dubiedade de estar entre o humano e o animal. Duas possibilidades interpretativas podem decorrer daí. Numa, o rebaixamento à condição bestial do negro escravizado. A outra considera a antecedência do parentesco totêmico em determinadas culturas familiares tribais africanas e o modo como se deu a reposição mnemônica desse esquema de organização social no período colonial brasileiro. É bem perspicaz a respeito à atenção de Artur Ramos (1954) ao triângulo composto por comunidades tribais, linhagens familiares e totemismos, o qual teria sido trasladado para o Brasil, com a diáspora negro-africana e que teria repercutido no modo como muitos grupos de pessoas escravizadas tomaram às mãos o auto natalino do Boi proveniente da Península Ibérica. Neste mesmo sentido, diante do folguedo da Tapirewara, tem-se sugestão de que a acolhida entre as populações ribeirinhas amazônicas do Auto do Boi respaldou-se também nos esquemas de parentesco vigentes entre povos amazônicos. Operando a partir da proposição teórica sobre as limitações de expandir os modelos de uma sociologia do parentesco para supor a unidade cultural dos povos indígenas sul-americanos, no tocante às alianças matrimoniais, Eduardo Viveiros de Castro (2002) acolhe a alternativa de verificar a mesma questão do parentesco em sistemas classificatórios e concepções cosmológicas mais gerais. Deste modo, retoma as cosmologias amazônicas em que, a contramão do imperativo cristão ocidental de priorizar substâncias, perseveram relações e o devir. A partir deste ângulo, subordinam a identidade e o ser à “exterioridade e à diferença”, adotam uma espécie de perspectivismo para o qual o mundo é habitado por “diferentes espécies de sujeitos ou pessoas que o apreendem segundo pontos de vistas distintos.” (CASTRO, 2002, p. 147). Algo assim supõe outras subjetividades correlatas a mestiçagens entre humanos e não-humanos. Ora, estribando-se na inflexão de Viveiros de Castro é o quanto a reposição do Auto do Boi na Amazônia não fora engendrada por essas cosmologias avessas às soluções binárias, separando natureza e cultura.

boi, eu tenho lá em casa. Não é mais com bicho da floresta. Faço cavaco, taborim, zabumba.

Já o terceiro momento se deu quando, no intervalo das apresentações do grupo musical, os mestres Humberto e Assis entoaram cânticos relativos aos contatos culturais do clero jesuítico com os nativos do povo Sateré-Mawé, no compasso de interpenetrações civilizatórias ocorridas com em meio à conquista e avanço colonial imperial europeu naquela área da América do Sul. Do repertório, por ora, vale sublinhar que os dois entoaram certo trecho de uma missa em latim. Nunca é demais recordar que, já vimos, na bibliografia especializada, há muitas remissões aos efeitos da pedagogia catequizante jesuíta como uma das fontes da brincadeira do Boi-Bumbá na Amazônia. Essas situações fizeram ver os cruzamentos de linhagens ameríndias, europeias e africanas na região na expressão do boi-bumbá.

Morador da comunidade rural Santa Maria, às margens do Rio Maués Açu, Mestre Humberto permanece fiel ao Boi de Terreiro Tapiraiara. Vinculação com o Bumbá que, como os demais, estende-se desde sua infância. No entanto, no seu caso ele não herdou o costume da família, coube-lhe fundar o seu próprio Boi – o Mina de Ouro, nos idos de 1960. Em torno do pau-de-fita nas cores preto e dourado, nos terreirões das casas, recorda ele, havia, além do trio Pai Francisco, Mãe Catirina, Cazumba, o Amo, a Sinhazinha, os doutores, o batalhão dos Rapazes de Confiança e o Diretor com sua Tropa de Índios. Os brincantes cantavam e dançavam trazendo às cabeças chapéus com espelhos:

Eu brincava aqui, em Maués. Cansei de brincar aqui, dentro de Maués. Tinha o Boi do Preto (...). Eu brincava com eles, lá. E depois passei de novo para o interior. Aí, falei: “Vou botar a minha própria brincadeira”. Aí, eu preparei o Boi. Era muito animado. Esse Boi tinha pra mais de 80 a 120 componentes na brincadeira. Não tinha lugar pra brincar. Era palminha, era tudo. Mas muito animado.

Recorda, então, do incidente que vitimou um dos seus vaqueiros, morto queimado na fogueira junina, na qual caiu embriagado. A tragédia impactou de tão modo Mestre Humberto que ele decidiu não mais pôr o Boi. A fatalidade, contudo, não o afastou da brincadeira que, lembra, na sua juventude não era reconhecida como uma cultura. Fez questão de enfatizar: nunca imaginou que a

brincadeira o levaria a viajar para outras partes do país, reverter-se em complementação de renda. Deixou ver a felicidade que sente pelo reconhecimento do seu trabalho. Evidenciou na sua gratidão o valor da cultura e entendimento de que ela deve ser defendida.



Mestres Assis Rodrigues, Humberto, Itaracito e Barrô do Grupo musical Boi Teimosinho (Foto Edson Farias)

Ora, a tomada de posição a favor da tradição, por parte dos mestres se dá mediante o reforço da justificativa de ser esse um bem cultural tão multifacetado na sua formação histórico-cultural, logo, apto para ser reconhecido por sua representatividade junto à “diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade” (IPHAN, 2000, p.08). Nascido e criado em Maués, Mestre Barrô desenvolve uma espécie de ativismo cultural cujo alvo é a preservação das muitas manifestações artístico-culturais da cidade. Por isso, assume um papel de liderança entre todos os participantes do CULTUAM. No seu relato, articula suas origens marcadas pelo brincar de Boi à ação preservacionista:

Sou nativo daqui, de Maués. De uma família tradicional: os Carneiro Monteiro Mafra. E, ao longo da minha existência, eu venho militando nessa área cultural. Fundamos uma associação Cultural Centro de Preservação, Conservação da Cultura/Arte e Ciências de Maués. Em nossa dependência e nosso trabalho já passaram mais de 10 mil pessoas nos visitando e a gente fazendo a nossa ação. Eu brinco Boi desde menino. Meus tios colocavam Boi. E essa brincadeira veio se

perdurando ao longo dos anos. Depois, houve assim uma decadência, por falta de apoio, de incentivo por parte das autoridades locais. E o Boi andou meio esquecido. E foi se perdendo, foi se perdendo. Mas as toadas, as cantigas sempre ficaram guardadas e, de alguma forma, propagadas.

Ante ao que chama de declínio do folguedo, Mestre Barrô esclareceu os propósitos artísticos e políticos tanto da CULTUAM quanto do Grupo Musical Teimosinho, no andamento mesmo em que descreveu como ocorreu aproximação entre os mestres da cultura popular tradicional, em Maués:

Depois, ao longo do nosso trabalho, nós conhecemos outros mestres que desenvolvem esse trabalho de preservação da cultura no interior, que o Boi de Terreiro. Então, nós se juntamos, através do Ponto de Cultura e se fortalecemos. Hoje, nós temos um trabalho desenvolvido em duas comunidades. Em Santa Maria, do Rio Maués-Açu, e a comunidade Nossa Senhora Aparecida do Pedreiro, onde a gente tem o Boi Teimosinho que mantém aquela cultura antiga de fazer o auto do Boi, repartir o Boi. Ao longo desse tempo, a gente vem descobrindo que, aqui, na nossa zona rural, ainda persiste essa brincadeira. Não só o Boi, mas também o gamba, assim também como o cordão de pássaros, como também outros folguedos como X. Maués é culturalmente muito rica, porque aqui se guarda muitas tradições, como o artesanato do guaraná, que não é reconhecido nem pelo município nem pelo Estado, nem pelo governo federal. Pra nós, esse artesanato aqui, na Amazônia, ele tem a mesma importância dos bonecos do Mestre Vitalino.

Consideradas essas diferentes elocuições, saltam aos olhos não só o apego às tradições, mas como essa consciência cultural está respaldada em intercâmbios que ultrapassam as fronteiras locais e regionais. A ciência da condição de produtor cultural e o imperativo preservacionista sinalizam para o diálogo desses homens com distintas esferas da vida social no país. Mas, em se tratando da postura de Evaldo Galdino da Silva, apresentada no início deste capítulo, a preservação do formato do Boi de Rua também não diz respeito tão somente à continuidade mecânica e literal de um passado ido com a bruma do tempo. O apego ao significado da brincadeira na remissão ao pai, à infância e tudo quanto no folguedo participa da sua vida e da sua família, além da comunidade da qual faz parte. Todo o compromisso intrínseco à maneira como os comportamentos dele e dos demais brincantes materializam as convenções do formato em roupas, adereços, desempenhos cênicos corporais, montagem do cenário para a festa.

Cada um desses aspectos está igualmente mediado pela existência do Boi de Palco/Arena. Algo que incide no desenho dos figurinos, na escolha dos materiais à confecção das roupas e do ambiente em que se desenrola a noite de matança do Boi, inclusive na presença da Cunha-Poragana surgida no caudal do advento do Festival de Parintins – ver capítulo a seguir. Esta última não se dá mais sob a luz das lamparinas de gás e, sim, iluminada por lâmpadas alimentadas pelas redes de eletricidade.

Vê-se o equívoco cometido quando, de acordo com uma perspectiva evolucionista, emprega-se a disjunção entre paroquialismo *versus* cosmopolitismo com a finalidade de classificar e posicionar os formatos em que o Boi de Palco/Arena ocuparia o degrau mais contemporâneo na materialização da forma-boi. Quando se pensa assim, por um lado, força-se um isolamento entre os formatos não verificado na pesquisa de campo. Deixam-se, por outro lado, os demais formatos sejam como arcaicos ou incompletos na medida em que seriam versões anteriores de algo apenas realizado na sua plenitude com o advento dos festivais folclóricos em que prevalece o esquema de grandes espetáculos. O inverso é igualmente equivocado, por diagnosticar na vigência do formato do Boi de Palco/Palco o declínio, em razão da degeneração dos sentidos da brincadeira, porque teriam sido reduzidos a ingredientes menores do show folclórico para atender aos interesses comerciais dos setores econômicos do turismo e do entretenimento em geral (NOGUEIRA, 2008, p.89-117).

A contramão dessa concepção, mas à luz da trajetória até agora traçada neste capítulo, o que se destaca é a continuidade do pacto intergeracional que atravessa substratos sociomorfológicos diferenciados no tempo e no espaço da mesma região amazônica. O conjunto das convenções próprias a cada um dos formatos define quadros de memórias que, mesmo seletivamente, dispõem as lembranças fundamentais à continuidade temporal da cultura lúdico do Boi-Bumbá. E, por consequência, chama atenção à sobreposição de temporalidades na geo-história amazônica cujas camadas mnemônicas se cruzam na forma-boi, deixando-se ver, por exemplo, o mútuo engendramento dos elementos do auto sacramental natalino jesuíta com os ícones autóctones, à maneira das “tribos” (ou seja, os agrupamentos cênicos cujas vestes e adereços estão referidos aos povos

nativos pré-conquista europeia). Em última instância, nas presenças e alterações dos três formatos em que se atualizam, repondo-a e reposicionado a forma, o drama encenado no folguedo foca a dialética estabelecida entre permanência e descontinuidades que assinala as soluções para equacionar a problemática em torno da passagem do tempo por parte daqueles(as) que levam adiante o brincar de Boi-Bumbá.

### **No duelo simbólico no Festival Folclórico de Parintins: identidades, memórias e mercados**

Neste item, ainda perseguindo a mesma alternância entre permanências e transformações na cultura lúdica do Boi-Bumbá amazônico, toma-se por foco o Festival Folclórico de Parintins.

Iniciado, em 1965, logo no ano seguinte o evento acomodou num espaço e tempo específico a disputa entre os dois Bumbas locais – Caprichoso e Garantido, cujas origens remetem ao ano de 1913. A rivalidade entre ambos, hoje, manifesta no duelo simbólico encenado nas três noites de festa no Bumbódromo, por meio do desenrolar de intrigas e alianças, enfrentamentos e congaçamentos, ao longo de décadas congrega entre os seus produtores, intermediários, brincantes e plateias pessoas e grupos provenientes de lugares e regiões as mais diversas, vazando as fronteiras locais, regionais, mesmo nacionais. Tal rede extensa e diversificada está à contrapartida do fluxo de ideias, técnicas, recursos humanos e financeiros que lhe atravessa e joga papel crucial na montagem da sua arquitetura como espetáculo, além da repercussão tão ampla gozada pelo evento. Ao mesmo tempo, suficientemente potente para marcar a paisagem da cidade, o Festival se nutre da sua história social e cultural e das propriedades ecoambientais do sítio geomorfológico que a abriga.

\* \* \*

Disputas e desencontros em torno da memória e narrativa legítimas, seja em torno do processo de transformação do espetáculo, seja no que tange à própria origem dos Bumbás de Parintins são marcantes no contexto da cidade de

Parintins, o que não construiria um problema em si, visto que o equívoco constaria exatamente na presunção de um curso unitário e homogêneo da história local (CARDOSO, 2013).

Nessa direção, as toadas representariam um espelho ou o veículo primordial de compreensão dos processos de transformação da brincadeira de boi na região no exato compasso da incorporação de dimensões mercadológicas ao festejo. Segundo Cardoso (2013, p. 4), a “memória musical dos bumbas parintinenses foi o item que mais mudou dentro da estrutura da folia do boi-bumbá. Atendendo aos apelos do mercado, os Bumbás passaram a produzir estilos dançantes adequados aos espetáculos de massa”. Entretanto, na medida mesma em que os Bois-Bumbás passam a incorporar demandas de mercado às suas composições, os elementos culturais indígenas e caboclos passam a ganhar cada vez mais espaço em seus conteúdos. “Criou-se então um novo ritmo que se aproxima das exigências que vêm do mercado com o sentimento do passado” (CARDOSO, 2013, p. 4)

Visto como uma estratégia consciente e bem-sucedida de *marketing* local por Cavalcanti (2002), a valorização artística do elemento indígena teria sido gestada já na década de 1970, correspondendo à “percepção muito fina dos organizadores do festival e dos dois grupos de bois das possibilidades latentes, porém inexploradas, da história e da cultura locais” (CAVALCANTI, 2002, p.129). Esse processo decisivo de reelaboração dos signos “índio” e “caboclo”, por parte dos Bumbás de Parintins, foi capaz de promover profundas identificações de diferentes camadas sociais, além de operar profundas transformações no meio social e imaginário locais.

Para além de importantes fatores externos, como um ambiente político favorável nos anos 1980, além da então crescente atenção internacional à região amazônica e às questões socioambientais, a autora identifica “tendências endógenas à cultura popular e ao folclore nacional no sentido do recurso às imagens indígenas”. Já citado neste dossiê, um valioso relato de um médico viajante do século XIX, mobilizado por Cavalcanti, oferece pistas importantes acerca desses usos:

Em 1859, o médico viajante Avé-Lallemant presenciou um bumbá nas ruas de Manaus, um “cortejo pagão”, introduzido no seio de “festa católica”, em homenagem a São Pedro e São Paulo. A bela descrição destaca a dança do boi com o pajé ao ritmo do maracá, a “morte” do boi, os “maravilhosos efeitos de luz” provocados pelos archotes durante a dança em volta do boi “morto”. O personagem do padre estava então proibido. Impressionou-o também a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em “mulher” do tuxaua (chefe indígena). O viajante viu no Bumbá “com seus coros e saltos cuidadosamentedenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (1961, p. 106). Observo que a descrição é anterior à massiva migração nordestina para a Amazônia, que data de 1880 e que, portanto, o Bumbá na Amazônia é plenamente nortista. Tudo indica que o folguedo estruturou-se no norte e no nordeste brasileiros simultaneamente, como já apontou Salles (1970), na primeira metade do século XIX. (CAVALCANTI, 2002, p.131).

O relato oferece fortes subsídios à argumentação da autora no sentido da identificação de um processo de “caboclicização” no que tange à caracterização, ou conformação sociocultural dos Bumbás do Norte. Em termos distintos, já no século XIX, os personagens indígenas como os pajés e tuxauas, referidos no trecho acima, constituíam representações nos planos dramático e simbólico de suas figuras reais. O indígena fora transposto do conflituoso terreno da interação cotidiana e do histórico enfrentamento populacional e particularmente intenso na região Norte do país “para o plano de sua representação consciente como um símbolo de inserção da população cabocla na formação de um ‘povo’ nacional” (CAVALCANTI, 2002, p.132).

O Bumbá do Norte se expressaria desde seus primórdios, conforme esse raciocínio, enquanto paródia, ritualização ou mitologia originária do processo de distanciamento “de uma população indígena e cabocla de costumes e crenças ‘outrora’ seus, e sua incorporação e valorização num novo contexto, aquele de sua interação com outros grupos populacionais no meio urbano” (CAVALCANTI, 2002, p.132).

O Festival Folclórico constituiria, assim, terreno poderoso de expressão dessas reelaborações, muito embora, chame atenção no contexto contemporâneo a permanência de processos de deslegitimação e esvaziamento de sentido cultural das manifestações populares de caráter espetacular; processos esses que sonegariam a flagrante percepção de que a “*performance* ritual que supõe a presença de um público e que tem na elaboração visual e na sofisticação artística



dimensões especialmente relevantes — é ela também uma dimensão da cultura e da vida em sociedade” (CAVALCANTI, 2010, p.102).

Mantendo fortes vínculos e enraizamentos tradicionais e comunitários, o Festival, tal qual outras manifestações culturais espetaculares do país, foi capaz de imprimir “características e regras particulares à própria *mercantilização* de seus circuitos de produção” (CAVALCANTI, 2010, p.103).

De sua fundação até a década de 1960, Caprichoso e Garantido apresentavam-se na rua como uma brincadeira de boi, “percorrendo com cantos e danças as ruas da cidade nos dias dos santos juninos e enfrentando-se em brigas severas que deixaram marcas na memória local” (CAVALCANTI, 2010, p.112).

O relato de Porrotó Filho, 43 anos, integrante da Batucada do Garantido e neto de Lindolfo Monteverde (lendário fundador do Garantido), revela importantes dimensões da dinâmica de rua do brinquedo. O percussionista conta das origens do boi de rua, quando o Garantido sempre levava a melhor, porque o pescoço dele nunca caía. Conforme destaca, o nome Garantido viria do fato de que *“o boi se garantia na hora do enfrentamento”*. Segundo Porrotó, o avô Lindolfo Monteverde não esperava que aquela “brincadeira” tomasse as proporções que tem hoje.

Perguntado sobre as provocações entre os bois na brincadeira de rua, o músico afirma:

Segundo papai contava, eles saíam pelas ruas até na metade da cidade. Quando se encontravam com o outro, aí tinha aquele enfrentamento, aí tinha aquela briga, briga mesmo de forças. Aí acontecia, mas sempre o Garantido levava a melhor (...) o vovô era do Maranhão, ele era maranhense. Quando ele veio pra cá, ele veio novo. Aí, aqui que ele se criou. Aí ele conseguiu fazer essa promessa e criar o boi Garantido. (...) Meu vô era soldado da borracha, na verdade. Aí, depois que ele entrou pro exército, foi lá que ele fez essa promessa. Quando ele voltou, que ele fez essa promessa e aí começou a criar. Antes era de Curuatá. A nossa família, a família do vovô, da vovó, eles eram tudo festeiros, gostavam de festa (...) Foi aí que foi criado.

Outros aspectos das primeiras formas da brincadeira na cidade são revelados quando o artista é perguntado sobre a instrumentação da Batucada no período:

Era a caixinha, o repique, o surdo, o ‘check-check’ e a ‘palminha’. No início da trajetória do boi, as mulheres não eram permitidas na época, porque tinha aquele... depois, elas acompanhavam com outras coisas, fazendo outras coisas, comida, essas coisas... [no começo] só era homem, porque era justamente por causa do enfrentamento, da briga, porque sabe como é... mulher é mais frágil pra aguentar briga. Então, acontecia isso nessa época. Quando é dia 24 de junho, que é o dia da promessa que ele fez, lá no curralzinho da Baixa, acontece a ladainha, que é uma reza com o mastro enfeitado e tudo, pra pagar a promessa a São João. E depois que derruba o mastro, o Garantido sai pelas ruas da cidade, pulando ao redor da fogueira, pra contemplar as casas, as pessoas. E quando é dia 30 de abril pra maio, tem a alvorada, que vai acontecer o primeiro ensaio do Garantido, entendeu? O primeiro ensaio do Garantido que é na São José Operário, a igreja de São José Operário, porque é o dia de São José Operário. Aí acontece o primeiro ensaio.



Porrotó – Foto: Rogério de Oliveira

No que diz respeito ao papel das toadas no folguedo de rua, a narrativa de Emanuel de Almeida Farias — membro da velha guarda, sócio fundador da Associação de Boi-Bumbá Garantido, militar reformado e pecuarista, mobilizada no trabalho de Edson Farias (2011) — também permite que tenhamos alguma dimensão de determinadas transformações sofridas nas práticas da brincadeira de boi na região:

Eram cento e tantos homens, basicamente de calça branca, eram pescadores, estivador e carvoeiro. Na batucada era só palminha.

Tambores só existia dois, eram de lata de manteiga. Eram com couro de porco: matava e tirava o couro. Hoje palminhas são poucas, mas tambores são dezenas.

Em sintonia daquilo que nos foi dito em Itacoatiara, também em Parintins, nessa forma de brincar, as toadas também integravam a dinâmica dos duelos físicos. Ainda nas palavras de Emanuel Farias, “(...) mesmo com a licença da polícia tinha muita porrada, no encontro dos bois, tinha a toada de desafio. Aí veio o festival, o boi saiu da rua. Agora o boi tá no palco” (FARIAS, 2011 p.373)

A transposição para o ambiente do Festival Folclórico de Parintins em 1965 permitiu que ambos os bois, que compunham a programação ao lado de outros folguedos como quadrilhas e pastorinhas, se destacassem a partir da forte expressão de rivalidade de suas torcidas nas arquibancadas. A disputa entre torcedores teria animado a adesão da população ao Festival num “processo de mútua emulação: o festival tornou-se um sucesso conforme os Bois tornavam-se suas principais atrações” (CAVALCANTI, 2010, p. 112).

A partir de então, o espectro cromático dual — o azul e o vermelho dos bois — ganha força progressivamente e é reproduzido na decoração que toma conta da cidade nos dias que antecedem o Festival. As pinturas nas ruas e nas casas, as bandeirinhas de São João, os copos descartáveis reutilizados como elementos decorativos, as roupas, as vitrines das lojas: tudo se tingia de azul ou vermelho. O próprio mapa da cidade é seccionado. Uma linha imaginária que se estende entre suas mais suntuosas construções, o Bumbódromo e Catedral Nossa Senhora do Carmo, separa o lado de tons rubros da “Baixa do São José”, onde localiza-se o curral do Boi Garantido, e o lado azul do bairro da Francesa, sede do curral Caprichoso. As peças publicitárias também passam a ajustar-se à simbologia local. Alguns dos principais patrocinadores do festival, como o banco *Bradesco*, a *Coca-Cola* e a *Brahma*, ganham duas logomarcas: uma vermelha, outra azul. A bebida energética *Red Bull* também ganha duas versões. Outros comerciantes da região adequam suas vitrines e produtos de modo a ampliar a sua lucratividade. Assim, a disputa dos “contrários”, negociadas entre zonas distintas da cidade, já no contexto do Festival, passa a compor elemento chave na construção da “força simbólica e socioeconômica e a popularidade do duelo festivo” (FARIAS, 2011, p.373).

O entrelaçamento de diferentes iniciativas de grupos das cidades e determinadas circunstâncias e forças sociopolíticas, como a entrada da Igreja e posteriormente da Prefeitura e mais tarde do Governo Estadual, contribuíram na conformação de mesclas capazes de converter a violenta brincadeira num instrumento urbano de diversão.

Desde aí, as mesclas estarão orbitando em torno do sentido ordenador das disposições para a folia do Boi-Bumbá visando ao evento, a festa-espetáculo, cada vez realiza-se mais sobre as condições da ampliação na Amazônia das forças da modernização turística e da educação dos sentimentos em relação ao lugar dos bens culturais (FARIAS, 2011, p. 374).

Buscando compreender os processos de transformação das formas de produção artística do Boi-Bumbá em seu entrelaçamento com o avanço da lógica espetacular, Silva (2010) também situa na criação do Festival Folclórico, em 1965, um dos principais motores da escalada dessas dinâmicas. O autor destaca que a promoção de competições não compunha os objetivos originais do festival, no entanto, “o forte apelo popular causado pelas aparições de Garantido e Caprichoso acabou fazendo com que novos objetivos florescessem” (SILVA, 2010, p.27).

Embora saltem aos olhos as características tecnológicas, espetaculares, turísticas, massivas, comerciais e midiáticas “florescidas” nos Bumbás de Parintins, elas não aparecem apartadas dos padrões recorrentes no espectro de modalidades da brincadeira de Boi na região e mesmo no país, na exata medida em que a festa parintinense integra e atualiza “o caráter fragmentário e a maleabilidade ao contexto sociocultural” (CAVALCANTI, 2002, p.128), aspectos marcantes no conjunto dessas manifestações.

Em Parintins,

(...) como em todas as formas da brincadeira, o "núcleo de sentido" associado ao tema da morte e ressurreição do boi submete-se às contingências das performances e dos diferentes contextos de atualização perceptíveis em todas as demais modalidades da brincadeira registradas desde o século XIX (CAVALCANTI, 2002, p.128).

Nesse contexto de ampla maleabilidade cultural, a autora destaca três fatores decisivos na expansão do brinquedo de Boi parintinense: *(i)* a domesticação da violência dos embates de rua, anteriores ao festival de 1965 a partir do qual a rivalidade passa para o plano artístico-festivo; *(ii)* a lógica social das tribos e galeras, que foram capazes de mobilizar os afetos e o envolvimento da juventude da região; *(iii)* e, por fim, o aspecto que interessa de maneira mais direta ao presente trabalho, a “força artística do gênero musical *toadas*, e junto com tudo isso o apelo regional do indianismo, ou seja, a exploração artística e simbólica dos componentes indígenas e regionais da trama” (CAVALCANTI, 2002, p.128).

Muito embora o folguedo amazonense tome partido de uma temporalidade tradicional e cíclica, os Bumbás também a problematizam ao “manifestar intenso e moderno interesse pela irrupção de acontecimentos e surpresas irreversíveis, dentro do ciclo reversível de morte e ressurreição” (CAVALCANTI, 2010, p.123).

O aludido tema mítico da morte e ressurreição do boi deve conviver, como já observado, com o tema definido anualmente, emergido do imaginário da região. Cavalcanti (2010) aponta que essas distintas matrizes semânticas se integram apenas de maneira parcial durante a *performance* na arena trazendo o “efeito de desencaixe” e a fragmentabilidade típicas dos brinquedos de Boi por todo o país, efeito que reafirmaria o compromisso da festa parintinense com a matriz temporal cíclica de seu mito basilar.

A ambivalência aqui posta é igualmente visível na dualidade formada, de um lado, pelo modalismo de pulso rítmico circular e infindável das músicas que ganham a arena nos dias de festival, a fim de tornar a música extática e, assim, fazê-la cumprir seu papel ritual de não apenas narrar um enredo, mas também acionar a dimensão do enlevo entre torcedores; e, por outro, pelo recalque dos ruídos, a partir de uma mixagem sonora que privilegia os arranjos melódico-harmônicos, e pela instauração de um tempo linear — em que as músicas ganham início e fim bem delineados — operados pelas gravações anuais dos discos<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Sobre a distinção entre a música modal, cuja ênfase encontra-se na dimensão rítmica, e a música tonal, que privilegia as frequências melódico-harmônicas, conferir Wisnik (1989).

Embora manifestem um alcance primordialmente regional, os Bumbá de Parintins revelam “a contemporaneidade dos esforços de reformulação de um universo social de base tradicional” (CAVALCANTI, 2002, p.124).

Nesse sentido, torna-se imprescindível afastar o risco de interpretar os sujeitos sociais à luz de modelos analíticos monoidentitários (FARIAS, 2011, p.329). Os traços homogeneizadores presentes no espetáculo não implicam na suposição de que as diferenças apenas sucumbam a essas processualidades. Farias indica que, nos negócios do entretenimento relativos às grandes festas populares nacionais, tanto forma quanto função não podem prescindir das particularidades étnico-históricas, tampouco pode-se abrir mão de uma “educação dos sentidos inerente à conformação da infraestrutura da sociedade de consumidores” (FARIAS, 2011, p.329).

Ao tomar por base o importante trabalho do folclorista Simão Assayag (1995) acerca do Festival Folclórico de Parintins, Farias destaca a ênfase posta pelo pesquisador em torno do constante processo de transformação do festejo, acento que estaria posto

(...) na contrapartida da ascendente importância regional, nacional e mesmo internacional do evento amazônico – porém estando articulada à estabilidade dorsal de uma tradição viva, pois dotada de fôlego suficiente para manter íntegra sua singularidade (...) é como se o portentoso espaço de expressão e comunicação, em que consiste atualmente o festival de fundamentos étnicos, fosse a voz de todo aquele entorno eco-ambiental que o viabiliza, por ser o condensamento cultural da sedimentação histórica do povo amazônico. (FARIAS, 2011, p. 348)

O controle das alterações e a garantia da autenticidade estariam calcadas no fato de que produção dos múltiplos elementos da festa estaria posta exclusivamente nas mãos da comunidade parintinense, a evocação regionalista posta no texto de Assayag, conforme Farias, teria o propósito de “cosmopolitizar o acervo local, sem admitir qualquer mácula à alma espontânea popular, quer dizer, repele-se a intromissão de qualquer fator externo capaz de arranhar-lhe o teor de tradição cultural e diferença étnica” (FARIAS, 2011, p.349). Perspectiva semelhante é encontrada em Vieira Filho (2002), segundo o qual as tradições locais constituem um critério de legitimidade utilizado para incorporar ou rechaçar

alterações nos festejos. Segundo o autor, “só adquiriram legitimidade na comunidade aquelas [transformações] com profundas raízes na tradição” (VIEIRA FILHO, 2002, p. 30).

Nesse sentido, as toadas conformariam veículo privilegiado de compreensão desse raciocínio, na medida em que incorporaram elementos diversos e se transformam profundamente ao longo das décadas, mas sempre sob o intenso controle de diversos guardiões locais da autenticidade musical cabocla. São frequentes as falas em torno da exclusiva expertise dos compositores locais no que se refere à capacidade de construir toadas legítimas, embora a narrativa em torno de uma suposta perda das características e do espírito das toadas tradicionais esteja sempre presente nas falas de brincantes, músicos, torcedores e acadêmicos.

Esse ponto de vista pode ser encontrado, por exemplo, nas palavras do proeminente poeta amazonense Thiago de Mello, que situa a estrutura rítmica enquanto expressão ímpar da particularidade musical das toadas de boi do Norte, assim como manifesta profunda preocupação diante da suposição de um processo de perda de suas características originárias, processo que também ameaçaria outras práticas e saberes que, tal qual as toadas, constituiriam o espírito popular e autêntico da festa:

Naquele tempo, o boi não era feito para turista, nem muito menos para inglês ver. Era boi de verdade, feito mesmo para o povo. (...) O amazonense tem o ritmo da sua alma na batida do tambor do boi. A batida é a marca do nosso andamento musical, cheio das ressonâncias mágicas da floresta, da força ancestral indígena. Ainda não a perdemos, mas que ela anda ameaçada, isso anda. Aliás não é só o segredo da batida. É todo o legítimo espírito do bumbá que impregnava todos os mais íntimos detalhes da preparação da festa, da qual participar era expressão de amor e afirmação de cultura popular, que começa a esvanecer-se, a perder substância e dar lugar a improvisações de circunstância e a incorporações de valores coreográficos, decorativos e rítmicos que nada têm a ver com a sua autenticidade original. Sem falar do bumbá para fins políticos, eleitorais. (...) batida de amazonense é a batida do boi, o resto é contrafação. A batida do boi com tambor e matracas. Não deixem que ela se acabe (MELLO, 1984, p. 66-68).

O ponto de vista apresentado pelo poeta encontra evidente proximidade com alguns dos “modelos de mundo” concebidos pelo modernismo

brasileiro, nos quais as ideias de “regionalidade” e “nação” constituiriam aspectos centrais. Nessa díade, o folclore estaria encarregado de garantir a singularidade dos ideais de modernidade nacionais além de estabelecer intensos e constitutivos vínculos com o passado. Ambas dimensões estariam justamente alocadas “nos fatos folclóricos e, muito especialmente nos folguedos do boi” (CAVALCANTI, 2006, p.78). Em outros termos, na perspectiva de temporalidade modernista, o presente figuraria uma “simultaneidade heterogênea e tensa em que, enquanto o ‘moderno’ almeja o futuro, o ‘folclore’ — sobrevivência ou deterioração, frescor ou ruína – garante a continuidade cultural com o passado” (CAVALCANTI, 2006, p.79).

Dada a profunda influência das formas de compreensão modernistas nas mais diversas esferas da cultura brasileira associada à própria pujança, dinamicidade e capacidade de permanência dos processos culturais contemporaneamente abarcados pela ideia de “folclore”, assistimos de maneira frequente a reintegração dos fatos folclóricos a análises contemporâneas carregadas de ilusões arcaístas. Esses bens culturais, segundo Cavalcanti,

(...) são ainda fortemente vistos como, de alguma forma, correspondendo a sobrevivências de outrora, indicando difusamente níveis primitivos de nossa própria forma de ser, as tão decantadas “raízes”. Ora, esse tipo de visão, sub-repticiamente integrado nos estudos contemporâneos sobre o assunto, produz o eficaz efeito de sedução e exotização característicos do arcaísmo: a ideia de que esses fatos chegaram, ou deveriam ter chegado, até nós tal e qual foram no passado. (CAVALCANTI, 2006, p.79-80)

Os próprios processos de invenção de tradições “no curso da cosmopolização do regional e do prosaico” por parte das elites artísticas e intelectuais do país, em geral, alimentadas ideologicamente por ideias de unidade da nação, ocupam posição central no que concerne ao remodelamento dessas expressões em “bens de entretenimento-turismo” (FARIAS, 2011, p.364).

Em inúmeras ocasiões os efeitos da ilusão do arcaísmo, aliados à sensibilidade profundamente romântica de amplos setores do modernismo nacional (CAVALCANTI, 2004), se manifestam na crença de inúmeros pesquisadores “na existência de um auto originário (...) geralmente entendido como uma história que representa a brincadeira tal como no momento de seu



surgimento” (CAVALCANTI, 2006, p.80). Destarte, não é incomum depararmos com uma disjunção analítica entre “o boi que brincava nas ruas, em frente às casas” e o “boi que participa do Festival Folclórico de Parintins, na arena do Bumbódromo”, o que acaba por esvaziar a manifestação de sua dimensão processual. Cavalcanti aponta que essas pressuposições disjuntivas prejudicariam sobremaneira a compreensão dos processos culturais em curso, na medida em que supõe a existência de uma “distância mental” e de uma “alteridade fundamental entre o universo popular e o não popular” (CAVALCANTI, 2006, p.80).

Afastando, nesse sentido, a equívoca concepção do festejo enquanto resquício de uma suposta humanidade primitiva, o auto parintinense pode ser interpretado enquanto...

(...) um conjunto aberto de narrativas nativas de natureza mítica sobre a origem do folguedo (...) É, antes, o operador simbólico crítico da passagem entre uma origem dos folguedos simbolizada no próprio ato da narração e o “aqui e agora” de um ambiente festivo que irrompe nas sequências narrativas finais” (CAVALCANTI, 2006, p.80).

Embora a “narrativa da perda” ronde as práticas em torno do Festival, são as vertiginosas e espetaculares transformações acompanhadas ao longo das décadas em todas as suas dimensões, que dão margem a uma questão essencial: como se constituiria a profunda aptidão/disposição daqueles envolvidos com a Festa para a mudança, ou seja, como se construiriam as capacidades para pisar o solo ambíguo da destradicionalização e do desencaixe das relações sociais em sua complicada parceria com os esforços de realocização e reposicionamento das tradições refletidas? (FARIAS, 2011, p.354).

Edson Farias aposta na ideia de que...

(...) o apelo à diferença amazônica traz em si as condições sob as quais se viabiliza a propagação dos mesmos discursos e, principalmente, revela uma lógica e consciência prática de que dispõem as condutas para os exercícios adicionais, caros ao encadeamento entre cultura popular e a sistemática do entretenimento-turismo. Nesses termos, a codificação turística da cultura popular parintinense encontra seus lances cruciais na ação de agentes (...) fundamentais à mudança do perfil do folguedo, no instante em que são responsáveis pelo transporte de técnicas, ideias, materialidades embutidas na moldura espetacular do Festival Folclórico. (FARIAS, 2011, p.354)

Constaria na disposição da população em participar da economia do lúdico dinamizada nas densas tramas de interdependências articuladas em torno do festival, a força afirmativa de suas diferenças e sua capacidade de transformação (FARIAS, 2011).

A festa-espetáculo mantém, portanto, íntimo compromisso com a novidade, renovando a concatenação de símbolos e materiais em busca da produção de encantamento do público. Todavia, embora comprometida com o novo, esta reorganização ritual dos móveis disponibilizados não deve comprometer “as delimitações que o tornam reconhecível e esperado, enfim, significativo enquanto brincadeira capacitada ao despertar da emoção” (FARIAS, 2011, p.360).

De acordo com o autor, o dado sincrético do festejo permite sua consagração enquanto evento de diversão e lazer, na mesma medida em que sua abertura pública permite a incorporação de parcelas maiores e diferenciadas de integrantes, que por sua vez apresentam-se cada vez mais comprometidos e conciliados em torno de formas de viver calcadas na interface entre ócio e negócio (FARIAS, 2011, p.364).

O raciocínio sincrético permite observar sua marca no Festival Folclórico parintinense, na medida em que se articula ao...

(...) caráter dubio e dilemático dos desdobramentos das tradições lúdicas populares no Brasil, em parte, na apreensão de que os símbolos e ocasiões assim semantizadas se veem impensadas entre a particularização e a generosa e universalista propensão de interagir em círculos sociais maiores, e, para isso, integrar múltiplas propriedades, mesmo que diversas e incompatíveis. Corresponde, então, o raciocínio sincrético a um fator decisivo a expansão de sua base social e do perfil propenso de ampliação organizadora das reciprocidades e dos artefatos de expressão-comunicação (FARIAS, 2011, p.365).

Nessa mesma direção, Afonso, Kienen e Queiroz, indicam que é preciso romper com a ideia obsoleta e equivocada de uma região amazônica isolada, na medida em que o intenso trânsito de embarcações tem permitido, por exemplo, o “tráfego de fitas K7, a venda de instrumentos musicais, o uso de saxofone há mais de três gerações nas festas populares de beiradão”, suportes e materiais heurísticos

“destes trânsitos e da complexa trama cultural que constroem a música do interior do Amazonas” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.3). Assim, se o caráter intergeracional aparece como um dos pilares fundamentais da perenidade da manifestação — o que é nitidamente observável nas falas dos torcedores que, impreterivelmente mencionam os laços familiares como *locus* de origem da paixão pelo boi Caprichoso ou Garantido —, ele passa a ser ladeado pela divulgação operada por emissoras televisivas, internet, indústria fonográfica e redes sociais “*online*”. Parece-nos claro que é impossível falar do Festival de Parintins sem mencionar estes suportes de difusão de sons e imagens que se tornam, ao lado da solidariedade vicinal e familiar que perpetuam a tradição entre as redes de afetividade parintinenses, meios de revivescência da mesma tradição. Assim, falas como “meu avô era Caprichoso” ou “a paixão vem do berço” passam a conviver com “vi o boi na televisão, e veio aquele interesse”.

Cleyton Andrade, administrador da página *Caprichoso pelo Brasil* na rede social *Facebook* (<https://www.fb.com/Caprichoso-Pelo-Brasil-757543254355025/>), relata que a iniciativa de criar a página visa “*mostrar o boi para todo o Brasil*”, destituindo-o daquela feição exclusivamente local e apresentá-lo como uma festa nacional. Seu discurso não difere do entrevistado Leonardo Soprano, parintinense que, morando em São Paulo, divulga o Festival de Parintins entre amigos e, para tal, usa ferramentas de comunicação como o *Whatsapp*, *software* de comunicação instantânea desenvolvido para *smartphones*. Segundo ele, que levava um grupo de amigos consigo para que conhecessem os festejos em 2016, o objetivo é tornar o evento ainda maior e mais conhecido no Brasil. Família e comunicação de massa atuam, em maior ou menor grau, como agentes perpetuadores dos elementos inseridos na tradição do boi-bumbá: as danças, os gestos, as vestimentas e as músicas. Assim, ao passo que as redes familiares e de amizades parintinenses seguem como o principal espaço de aprendizagem do “Boi”, como “berço da paixão pelo Boi”; as danças, as toadas e as formas de se vestir para “brincar o boi” podem ser aprendidas com vídeos difundidos na

internet, *compact discs* (CDs) lançados anualmente<sup>45</sup> e por meio das transmissões ao vivo.

Não por acaso, – veremos adiante – os barcos que levam um grande contingente de torcedores pelas águas do Rio Amazonas rumo a Parintins tornam-se palco para a execução de coreografias previamente ensaiadas, dias antes do Festival. A despeito de morarem a milhares quilômetros dali — já que é possível encontrar inúmeros torcedores da região centro-sul brasileira —, os passageiros daquelas gaiolas<sup>46</sup> cantam e dançam sincronicamente as toadas que reverberam pela embarcação, o que indica, uma vez mais, a importância dos registros audiovisuais que, precedendo a culminância do Festival, circulam globalmente na internet. Farias (2011, p. 323) dirá que “no ritual do Boi-Bumbá de Parintins estão ajustados os ritmos *‘on line’* ou das telecomunicações à velocidade turbinada dos aviões ou, ainda, ao tempo lento do motor a diesel impulsionando aquele barco [que faz o trajeto entre Manaus e Parintins] de modo rudimentar”. Poderíamos dizer ainda, tomando de empréstimo as palavras do sociólogo Renato Ortiz (2015, p. 84), que “longe de ser um constrangimento, o moderno impulsiona e dá sentido à festa; sem ele, o folclore estaria relegado ao reino do esquecimento”.

No que tange a esses trânsitos culturais, cabe destacar o relato de Astrid Maria, 55 anos, integrante da Batucada do Boi Garantido, que ao promover mudanças profundas em sua vida pessoal para estar próxima de seu boi do coração nos revela a força da festa-espetáculo no que tange à conformação de “subjetividades brincantes” na região:

Eu já participo do Garantido, mesmo sem vir a Parintins, desde o tempo que era aquelas **fitas K-7** que a gente comprava, que tinha procurar pelo mercado, lá em Manaus, porque não vendida. Não tinha CD, não tinha LP, não tinha nada, né. Então eu comprava aquelas coisas, e tentava aprender aquelas coreografias. Aí quando começou a fazer o sucesso — e meu sonho sempre era vir pra cá pra Parintins —, aí o **primeiro LP**, comprei, comecei a tentar dançar, né, e eu dizia: um dia eu vou morar em Parintins. O tempo passou e surgiu o **aeroboí** e eu digo: ‘bom, agora é minha hora’. Entrei no aeroboí pra aprender dançar, né (...). Aeroboí é uma aula aeróbica em ritmo de boi. (...) Aí teve a oportunidade de

<sup>45</sup> Em 2016, cada um dos bois prensou um lote de 10.000 CDs que, além do formato físico, foram disponibilizados em plataformas de *streaming online* como o *Spotify*.

<sup>46</sup> As gaiolas são embarcações fluviais, de grande porte, frequentemente de madeira. Os motores são potentes, possibilitando o transporte de um grande contingente de passageiros e outras cargas, como motos e mercadorias.

eu entrar na Batucada em Manaus, só que eu não podia ainda vir pra Parintins, tinha minhas coisas, meu trabalho e tal. (...) O tempo passou, eu continuei na batucada e quando chegava o dia de vir pra Parintins, eu só chorava [anteriormente, ela explicara que o festival acontecia sempre nos dias 28, 29 e 30 de junho. Então, frequentemente, o festival acontecia em dias úteis, o que a impedia de viajar para Parintins, em função do trabalho]. (...) Tem 11 anos, eu conheci meu esposo, Porrotó. A primeira coisa que perguntei foi: ‘qual é o seu boi?’, ele disse: ‘eu sou Garantido’, aí eu disse: ‘então, armou!’. (...) Conheci ele em Manaus, não conheci ele no boi, eu conheci ele por acaso na casa de uma costureira minha (...) Tem quatro anos que eu tô morando aqui. Mas antes de vir pra cá, eu já comecei a dar um jeitinho de pedir dispensa do trabalho pra vir pra Parintins. Aí tem quatro anos que a gente fixou residência aqui. Aí sim, eu comecei a tocar na arena.

Esse importante relato nos chama atenção para a força dos Bois-espetaculares enquanto expressões culturais capazes de mobilizar intensas afetividades e profundas vinculações identitárias, nesse sentido, importa sobremaneira destacar as relações entre toadas e expressão identitária na região.

#### a) O apelo identitário

Os anos 1990 teriam sido decisivos na atual formatação do festival, sobretudo a partir da ênfase marcante nas temáticas amazônicas, indianistas e ecológicas (CAVALCANTI, 2010). Na dissertação *A Presença do Léxico Indígena nas Toadas de Boi-Bumbá de Parintins*, Dulcilândia da Silva demarca o ano de 1986 como momento emblemático dessa inflexão temático-identitária, pois as toadas *Terra Encantada* e *Solo Amado*, compostas respectivamente por José Carlos Portilho e Raimundinho Dutra, dariam início à inserção do léxico indígena nas letras das toadas. A autora indica que, entre aquele ano e 2013, 466 toadas de um total de 1014 analisadas durante sua pesquisa — aproximadamente 46% da amostra, portanto — possuem vocábulos indígenas como pajé, curumim, boiuna, taurá e tuxaua (SILVA, 2015, p. 108).

Nesse sentido, o apelo identitário impresso nas mais distintas formas de expressão e discursividades ganha fôlego e amplas condições de expansão. Situamos aqui algumas perspectivas que corroboram esse ponto de vista. O relato de Teures Caldas, então diretor de surdos da Marujada de Guerra acerca de sua aproximação com o folguedo, ilustra de maneira contundente essa perspectiva:

O boi em Manaus teve uma explosão muito grande no início dos anos 1990, na antiga “tevelândia”. Naquela época eu ainda não andava no Boi, só comecei a andar em 1996... Eu ouvia, aí aquele interesse... você vê na televisão, passando as imagens. Ai você já começa a escutar muito a toada. Aí vem o interesse. Primeira vez que fui na festa de boi foi no Estúdio 5, que era “Vamos brincar de boi”, então aquela multidão, você botava a faixa do Caprichoso na cabeça. E ali, a partir do momento que eu passei a participar, eu já fui... eu sou Capricho, pronto, azul. (...) Dali pra cá, eu passei ter mais frequência nas festas de boi. Em 1997, eu passei a frequentar muito o curral “tevelândia”, ‘né’, depois foi pro sambódromo em 1998. Com chuva ou sem chuva, eu ‘tava’ lá, dançando, brincando. Aí a minha primeira vez foi em 1999, em Parintins. Aí eu tinha aquela vontade de ver a marujada entrando dentro da arena, tocando surdo... E quando eu vi aquela explosão, aí eu digo: ‘eu tenho que ir pra Parintins, e tenho que entrar na Marujada’. Deu aquela arrepiada: ‘vou ter que entrar’.

Farias (2011) trata as transformações no plano musical como fatores decisivos na composição da atual mestiçagem do folguedo. Influenciadas nas últimas décadas pelo repertório do *axé-music*, do frevo e do forró, as toadas têm sido decisivas, na visão do autor, para a extensão do alcance de símbolos integrados a ideia de uma identidade cabocla amazônica. Sobretudo quando veiculadas nas mídias áudio-eletrônicas regionais, elas tornam possíveis “uma expansão horizontal de valores sintetizados nas construções rítmico-melódicas e nas letras das canções, penetrando os poros da vida cotidiana regional” (FARIAS, 2011, p.387).

Com efeito, a trilha sonora que interpela o transeunte durante uma caminhada pelo “caldeirão” formado pelos comércios improvisados — entre os quais, destacam-se as “barraquinhas” de comidas e *souvenirs* — e pelo frenesi de pessoas que ganham a cidade de Parintins às vésperas do Festival é composta pelas “toadas” que agitam a dança dos bois Caprichoso e Garantido no Bumbódromo. Ouvidas nos bares, nas lojas, nas casas dos torcedores, na região do porto e nas rádios locais, inevitavelmente assimiladas pela “galera” e cantadas em uníssono durante as “Festas dos Visitantes”<sup>47</sup>,

---

<sup>47</sup> As “Festas dos Visitantes” são promovidas pelas associações recreativas Garantido e Caprichoso em seus respectivos “currais” na véspera do primeiro dia de apresentações na arena. Os currais são, a um só tempo, os locais de ensaio do boi e, como no caso das festas promovidas às vésperas do Festival, de apresentação das toadas e danças para os torcedores.

(...) as canções alinhavam os quadros exibidos, tematizando os itens levados para o julgamento e atualizam esse gênero rítmico-musical do boi-bumbá. Porém, as letras não estão restritas à saga de ressurreição do boi, envolvendo Pai Francisco e Mãe Catirina, as transformações tomaram forma na década de 1980 com a inserção de um conjunto de novos compositores (FARIAS, 2011, p.387).

Costa e Fernando (2013) identificam as toadas como verdadeiros mantras durante o período do festival. É a partir delas que toda a dimensão cênica do espetáculo se constrói. Nesse sentido, os autores recorrem à imagem metafórica das *toadas enquanto sementes* configurando as demais atividades do Festival Folclórico como seus frutos. Incorporadas ao cotidiano amazonense, as toadas cumprem simultaneamente, de acordo com os autores, função didática e reafirmativa da identidade e cultura regionais. A batida, dois por dois da Batucada ou Marujada, constituiria segundo os autores, “a marca registrada desse tipo de andamento musical” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.5).

Conforme o festival se aproxima, as toadas invadem o cotidiano da cidade gerando comentários e discussões nas rodas de conversas. “As rádios locais as executam diariamente, os torcedores rivais ostentam seus bois. Dessa forma, a expectativa aumenta e tudo na cidade gira em torno do festival” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.7). Sua função extrapola, assim, os limites da estética, pois além de ordenarem e conduzirem o desenvolvimento de todos os processos de montagem e apresentação do espetáculo, são profundos veículos de expressão identitária dos torcedores (COSTA & FERNANDO, 2013).

Furlanetto por sua vez, identifica nos usos publicitários por parte do governo do Amazonas durante a transmissão televisiva do Festival no ano de 2010, o reforço de uma narrativa identitária-regional associado a sustentação da ideia de integração da região ao contexto nacional. “Enquanto se ouvia uma música que repetia o refrão ‘eu tenho orgulho de ser amazonense’ (...) aparecia o slogan ‘a Amazônia é do Brasil’”. (FURLANETTO, 2011, p.9). Nesse sentido, a autora destaca o peso do uso estratégico da música, no que concerne ao estabelecimento de vínculos afetivos à territorialidade. (FURLANETTO, 2011)

Poderoso instrumento de fortalecimento e despertar de sentimentos, a música amazônica, sobretudo em sua rica dimensão rítmica, tornam as toadas

bastante acessíveis ao gosto popular. “Assim, pode-se afirmar que as toadas promovem a integração da comunidade, fortalecendo a identidade social” (FURLANETTO, 2011, p.9). Desse modo, a temática identitária ganha corpo nas práticas e simbolizações dos torcedores e brincantes, na medida em que fazem circular narrativas em torno dos modos como cada boi lida com a concepção de “identidade regional”.

O Boi Garantido supostamente estaria mais dedicado à exaltação dessa identidade local enquanto o Boi Caprichoso supostamente daria mais peso aos aspectos essencialmente estético-artísticos, ou em termos distintos, aos efeitos de encantamento produzidos no espetáculo.

Assim, na antinomia tradicional *versus* moderno, o discurso do Garantido (afirmando-se um “boi folclórico”) se sobressai porque a agremiação cultua mais determinadas imagens e valores da memória do boi-bumbá do que o adversário. Não significa dizer que o Caprichoso não vá às fontes do passado. A questão fundamental é que o boi vermelho (Garantido) transforma a tradição num axioma para marcar uma determinada identidade e definir o rival como o *outro* (moderno, carnavalesco etc.) (FURLANETTO, 2011, p.13).

Nesse contexto de intensas disputas simbólicas, as toadas ocupam lugar central no Festival, pois, segundo a autora, estas não apenas corroboram representações do lugar parintinense, mas são elementos de comunicação e meios de construção identitária (FURLANETTO, 2011).

A acirrada competição entre os Bois, os incrementos nos recursos financeiros disponibilizados nas últimas décadas e a crescente sofisticação das pesquisas que subsidiam as apresentações dos Bois, conformam, segundo Biriba (2012, p.69), “fatores indispensáveis à evolução técnica e artística dos Bois-Bumbás de Parintins”.

Para o autor a singularidade da cena espetacular parintinense consta exatamente em sua capacidade de integrar valores tradicionais às novas linguagens tecnológicas. Linguagens que por sua vez, extrapolariam essa suposta dualidade ao tornarem-se “componentes fundamentais do processo de construção da identidade cultural indígena e cabocla parintinense” (BIRIBA, 2012, p.72).

A partir do detalhado exame da forte presença da temática ambiental nas toadas do Boi Garantido nas últimas décadas, Azevedo e Simas (2015),



destacam a importância do gênero musical “toada como meio divulgador da formação ideológica de preservação ambiental e da cultura amazônica” (p.74). O gênero popular da região Norte seria responsável não apenas pela vibração das galeras e evolução dos bois na arena, mas por revelar a voz e o discurso dos povos da Amazônia e “um pouco da identidade e olhar desse povo que luta diariamente para manter sua alteridade.” (AZEVEDO & SIMAS, 2015, p.74)

Destacadas as amplas disputas simbólicas em torno das significações e práticas legítimas acerca do universo das toadas parintinenses, assim como o peso dessas composições musicais enquanto veículos de construção e expressão identitárias, cabe caracterizarmos de maneira mais detida, os elementos propriamente estético-musicais do gênero, bem como alguns de seus processos de transformação ao longo das décadas.

#### **b) Caracterização do gênero toada e seus processos de transformação**

Conforme aponta Seara (2012), a marca rítmica regional é ditada pelos toques das palminhas, dos surdos e caixinhas, tendo sua musicalidade paulatinamente sofisticada pela incorporação de outros instrumentos tais como o charango, o violão, o banjo regional, o teclado, o contrabaixo e a guitarra. Segundo a autora, as expressões vocais ganharam contornos propriamente amazônicos na medida em que se tornaram mais melódicas e menos identificáveis ao estilo de canto do repente nordestino (SEARA, 2012, p.143).

Do ponto de vista rítmico, as toadas que embalam o Bumbódromo se assemelham aos sambas-enredo do carnaval cariocas, como indicam Afonso, Kienen e Queiroz (2015, p. 7): “o ritmo percussivo da toada era bem semelhante com a célula de samba. O ritmo das composições dos anos 80 era bem mais lento do que da década seguinte”. A marcação do surdo “treme terra”, assim como no samba, é colocada no segundo tempo do compasso, quase sempre binário. Os dois

tempos do compasso são frequentemente desmembrados em oito semicolcheias<sup>48</sup> tocadas pela caixinha, tambor de som agudo equivalente ao tarol das escolas de samba cariocas. Os “rocares” ou “cheque-cheque”, cujas soalhas de metal produzem uma sonoridade assemelhada à de uma pandeirola, e as “palminhas”, instrumento alegadamente parintinense. “A palminha é uma característica, uma invenção aqui de Parintins. É aquela batidinha... são duas peças de madeira”, nos diria Teures Caldas. Aquele par de tábuas de pouco mais de um centímetro de espessura e aproximados vinte centímetros de comprimento, é percutido de modo a criar novas divisões no compasso. Normalmente, o compasso das palminhas é formado, no tempo inicial, por semicolcheia, colcheia e semicolcheia; e o segundo tempo é composto por duas colcheias (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015).

A despeito da proximidade notória com o samba, as diferenças também são audíveis. O espectador desavisado pode ficar surpreso com a riqueza melódico-harmônica das toadas. Além das centenas de ritmistas que na arena são regidos por dois maestros, as toadas são delineadas por uma seção harmônica formada por violão, charango, contrabaixo elétrico, teclados [normalmente são utilizados dois teclados], trombones, saxofones e trompetes. A riqueza melódico-harmônica possibilitada por esse rol de instrumentos é fenômeno recente, como nos alertara a torcedora Lena Claudia, torcedora do Garantido com quem conversamos durante o trajeto entre Manaus e Parintins – também Braga (2002) observa algo semelhante. Segundo ela, as toadas foram se tornando “mais elétricas”, em referência à inserção dos instrumentos eletrônicos, como o teclado que hoje simula a sonoridade de instrumentos acústicos como as flautas andinas nas músicas alusivas à temática indígena. Outras mudanças, segundo Teures Caldas, teriam sido a aceleração no andamento das toadas e a inserção do naipe de instrumentos de metais/sopro — notadamente, trombones, trompetes e saxofones — frequentemente executados por músicos vindos de outras regiões do Brasil, especialmente de Recife, que emprestaria o “*know how*” do forró e do frevo às toadas.

---

<sup>48</sup> As semicolcheias são figuras musicais correspondentes a  $\frac{1}{4}$  de tempo. Quatro semicolcheias, tocadas em sequência, formariam um tempo.

Segundo o técnico de som Joel Maklouf e o produtor musical Neil Armstrong, que trabalham nas gravações dos discos de toadas do Caprichoso, esse processo data de 1994 e parece responder à necessidade de tornar as toadas progressivamente mais animadas. Nessa direção, a escolha de músicos já inseridos no mercado de entretenimento — que tocam *axé music*, *forró*, *calypso* ou *frevo* — estaria associada ao acionamento da dimensão do enlevo coletivo que progressivamente ganha força no Festival. O diálogo entre os dois produtores durante a gravação do disco, em 2016, é elucidativo a esse respeito:

(...) a necessidade de colocar os metais nas toadas já veio de 1994, 1995, quando começou a inserir os teclados, aí foi colocando as cordas, depois veio as flautas. E assim foi... Depois foi colocando os metais com o teclado [capaz de emular diversos instrumentos]. Então, nós sentimos necessidade colocar o instrumento original (Joel Maklouf).

(...) Aí no ano de 2000, pela primeira vez, nós fizemos as gravações aqui em Manaus, com músicos aqui de Manaus. Foi no CD “A Terra é azul”. E em 2001, que foi a produção do Joel Maklouf, o CD foi mixado no Rio de Janeiro e, lá no Rio de Janeiro também, foram inseridos os metais nas toadas de galera, aquelas toadas mais animadas. Em 2003, os metais foram gravados pelo Funk Como Le Gusta, aquele grupo de São Paulo, grupo de metais, muito famoso, muito conhecido no Brasil... E como eles já conheciam as toadas e tudo, eles gravaram em 2003. Em 2004, o Joel já tinha uns amigos em Recife, que é essa moçada atual que grava, desde lá, o CD do Caprichoso. Acho que foi o naipe que mais se adequou ao Caprichoso, às toadas, né? (Neil Armstrong)

(...) A gente tinha essa preocupação: “a gente vai pegar da onde os metais? Ainda não tá combinando com nosso ritmo”. Aí conversando com um amigo meu de Belém (...), ele fez essa indicação dos metais que gravavam a Calypso, que gravavam Limão Com Mel, que gravavam várias bandas de Recife, de Salvador, o cara que tocava com a Elba, com o Alceu Valença. Então, ele nos surpreendeu e nos apresentou o Fabinho, que é um cara que hoje toca no Spok Frevo, que é uma orquestra (Joel Maklouf)

(...) A orquestra Spok Frevo é conhecida no mundo inteiro (...). Eles se sentem muito gratificados por terem conhecido o Festival e ter dado esse intercâmbio musical, que eu acho que é

superimportante pro Festival, a gente ter músicos também de fora contribuindo com nossa música (Neil Armstrong)<sup>49</sup>

Na visão de Cardoso, ao atender apelos mercadológicos, os Bumbás “passaram a produzir estilos dançantes adequados aos espetáculos de massa” (CARDOSO, 2013, p.4). Entretanto, na medida mesma em que os Bois passam a incorporar demandas de mercado às suas composições, os elementos culturais indígena e caboclo passam a ganhar cada vez mais espaço em seus conteúdos. “Criou-se então um novo ritmo que se aproxima das exigências que vêm do mercado com o sentimento do passado” (CARDOSO, 2013, p.4).

A projeção alcançada pelos Bois teria feito com que o tradicional “dois para lá, dois para cá” desse lugar a um ritmo cada vez mais acelerado. Fator que, segundo a autora, contribuiria para o afastamento de pessoas com mais idade dos ensaios nos currais dos bois. “Nem todos conseguem acompanhar os passos, outros não concordam com os rebolados, acreditam que não há necessidade da exposição de corpos e danças que não têm nada a ver com folclore nem com o boi” (CARDOSO, 2013, p.4).

Os processos de aceleração rítmica, como podemos observar, são temas recorrentes nas falas dos profissionais, brincantes e torcedores dos Bois. Paulo Faria, ex-apresentador do Garantido, ex-levantador de toadas, radialista e, nas suas próprias palavras, “*garimpeiro de pérolas musicais*”, endossa essa perspectiva ao destacar que no processo de espetacularização da festividade:

Houve essa mudança, o boi ficou mais bonito... as alegorias, mais bem acabadas, porque já tinha um suporte financeiro. E o ritmo perdeu, porque **acelerou muito**. A Batucada, antes, era bem mais compassada, bem mais pausada e, hoje, está mais acelerada (Paulo Faria).

No sentido de esmiuçar esses processos de mudança amplamente destacados em torno das características musicais das toadas, Afonso, Kienen e Queiroz (2015) procuram delinear as transformações rítmicas e instrumentais do Boi Caprichoso desde o início do século XX até o início do século XXI. Desse modo, os autores oferecem um panorama de pelo menos um século de dinâmicas

---

<sup>49</sup> Diálogo disponibilizado pelo Boi Caprichoso no serviço de *streaming* YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mCsH1uVG2ME>

de mudanças estéticas nas toadas com base nos relatos diretos de figuras históricas participantes do início do brinquedo até aqueles responsáveis pela produção musical contemporânea do boi azul. De acordo com os autores,

Nos anos 30 quando tudo iniciou, o ritmo musical ainda era uma marcação mais simples com a marcação das palminhas. No Boi Bumbá as palminhas substituíram as matracas do Bumba meu Boi, mas com variação rítmica diferente. As células rítmicas das palminhas foi [sic] o primeiro instrumento e era o que se tinha de ritmo. Até o final dos anos 40 o ritmo das toadas mantinha-se [sic], tradicionalmente, a percussão, acompanhadas com músicas de sopro muito semelhante às execuções originárias do Bumba-meu-Boi do Maranhão. Instrumentos foram introduzidos na percussão da Marujada de Guerra, pelo fato de outros grupos se incluírem na Marujada, com isso trouxeram instrumentos como surdos, maracás, tamborinho, tambor de onça, entre outros. (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.6)

Conforme indicam, é a partir da década de 1950 que o ritmo dos Bumbás de Parintins ganhará seus contornos particulares, tais como sua cadência e divisão facilmente assimiláveis à dimensão da dança. As palminhas teriam sido decisivas no que tange à formatação do ritmo novo, o sempre referido “dois para lá, dois para cá” amazônico. “Os entendidos na época vibraram com o novo ritmo genuinamente parintinense” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.6). Na década de sessenta, com o início das disputas no Festival Folclórico em 1965, as caixinhas entram em cena para incrementar o ritmo da Marujada. (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.6-7).

A década de 1980 seria marcada pela inserção de novos instrumentos, não sem questionamentos em torno de supostas deturpações das raízes musicais do folguedo. Incorporações como a do violão e cavaco por J. Carlos Portilho em 1983 e de instrumentos como o charango trazido por Fred Góes, músico proeminente do Boi Garantido, em 1987, marcariam definitivamente as formas de fazer música de Boi que se seguiriam. Nessa mesma década, o Boi Caprichoso inicia as gravações anuais de sua fita oficial, período em que a Marujada passa a ser acompanhada pelo Grupo Sangue Azul (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p. 7).

O naipe de instrumentos rítmicos utilizados nesse período pela Marujada era composto por: “surdos de diversos tamanhos, para cortes os

menores e mais agudos, para marcação os maiores: treme terras e maracanã, caixinhas com várias afinações, palminhas, repiques para um contraponto entre surdos, caixas e rocar” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.7).

O ritmo, por sua vez, era marcado pela cadência do andamento e pela ausência de variação de convenções. “Com relação aos surdos, a marcação significa segurar o ritmo, levar direto sem nenhuma modulação. Surdo de corte é o swing do ritmo, virada contratempo da marcação” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.6).

A instrumentação musical nas apresentações dos Bois-Bumbás é composta por uma dimensão harmônico-melódica, da qual constam: Charango, Violão, Metais, Teclado e Baixo. No quadro seguinte, expõe-se a organologia dos instrumentos musicais presentes ao conjunto percussivo dos Bumbás de Parintins<sup>50</sup>:

Principais Instrumentos de percussão	Descrição
Caixinha (tarol)	Preso à cintura dos/as ritmistas por uma alça ou correia, este instrumento possui aro de 14 polegadas, além de uma esteira de 40 fios por dentro e outra esteira de 40 fios por fora. Algo que permite que um único desses tambores consiga produzir o equivalente à sonoridade de muitas caixinhas. Denominada regionalmente de “caixinha de guerra”, por sua potência singular. Sua afinação se dá de maneira distinta de outros instrumentos afins, porque quando se aperta a pele bateadeira (onde repercute com a baqueta), simultaneamente, afina-se a pele de resposta (situada na parte de baixo do tambor onde estão as esteiras).
Surdo de Maracanã	Maior entre todos os tambores do Boi, o seu aro mede 22 polegadas de circunferência. Em razão do seu tamanho, a tendência é escolher músicos de complexão física mais avantajada e com maior experiência. Este último aspecto se deve a responsabilidade posta no encargo do

<sup>50</sup> A catalogação e a descrição dos instrumentos baseiam-se no trabalho desenvolvido por Monteiro (2015, p. 60-69).

	surdo Maracanã. Por sua maior gravidade, lhe caberá fazer a “chamada” dos demais tambores.
Surdo Marcação	Este tambor também possui um aro de 20 polegadas de circunferência. O timbre mais grave extraído do instrumento se deve ao duplo revestimento da sua pele bateadeira, sobre a qual se imprimem baquetas grossas tendo pontas macias.
Surdo de Apoio	Muito próximo ao surdo de marcação, a que cabe apoiar, o seu aro mede 18 polegadas de circunferência.
Surdo de Corte	Outro tambor com aro de 18 polegadas de circunferência, mas com peculiaridades em sua pele bateadeira. Possui uma pele preta que reveste e protege a pele bateadeira, proporcionando um som mais seco e agudo.
Repique	Muito conhecido como “repique de mão”, este tambor menor, com aro de 10 polegadas de circunferência, possui casco de alumínio. A afinação da pele de cima é feita mediante parafusos afinadores paralelos, o que permite também afinar a pele de baixo. Embora também tenha correias que ficam presas ao corpo do/a ritmista, este instrumento não tem esteiras como as caixinhas.
Palminha (Maraca)	O som obtido por este instrumento resulta da percussão entre dois blocos retangulares simétricos feitos em madeira. Sua invenção obedeceu ao intuito de substituir as palmas humanas, conferindo maior volume sonoro de timbre mais agudo. O que lhe destaca contrastivamente em relação ao conjunto dos tambores graves.
Rocar	Podendo ser construído à base de três ou mais barras paralelas em ferro ou alumínio, possuindo, nas extremidades, pegadores para as mãos. O som estridente e agudo do instrumento advém das platinelas (pequenas placas circulares) de metal que, ao serem percutidas entre si.

Atabaque	Hoje em desuso, por conta do emprego de outros instrumentos, este tambor tem a capacidade de preencher vazios rítmicos devido a amplíssima paleta de timbres que lhe pode ser extraída.
Xeque-Xeque	Muitas das vezes também chamado de Ganzá, trata-se de um chocalho em que os elementos (podem ser: unhas de animais, dentes, sobretudo, sementes amazônicas) se chocam entre si e, ao mesmo tempo, rebatem-se nas paredes do recipiente (cabaça, alumínio, cerâmica, cestarias, carapaça de tartaruga, crânio de macaco, entre outros invólucros) no qual estão contidos.

Outro aspecto que parece ser fundamental na construção da idiosincrasia musical das toadas parintinenses é a inserção do *léxico indígena* (Cf. Silva, 2015). A alusão à temática indígena, que a cada ano parece se tornar mais onipresente e detalhada<sup>51</sup>, é estendida à construção rítmica das composições. De acordo com Toni Medeiros, Amo do Boi Garantido [entrevista realizada no dia 26 de junho de 2016], uma particularidade da música apresentada no Festival Folclórico de Parintins é a inserção do “toque de ritual” que cria novas células rítmicas no compasso binário das toadas. Ele batuca na mesa para mostrar que o surdo segue sendo acentuado no segundo tempo do compasso binário, porém com dois fortes toques em tempo de colcheias — com silêncio equivalente a uma semínima no primeiro tempo. A caixinha, antes distribuída em oito semicolcheias ao longo do compasso, passa a aparecer frequentemente na forma da célula colcheia/duas fusas/semicolcheia. A nova formatação rítmica ganha lugar no Bumbódromo cada vez que o tema indígena é evocado: durante a apresentação dos rituais indígenas;

---

<sup>51</sup> Refere-se, aqui, à pesquisa em torno da temática e ao detalhamento em relação a diferentes etnias que são representadas no Festival, o que fica claro em toadas como “Tribos Brasil”, apresentada pelo boi Caprichoso em 2015, em que há menção a 40 diferentes etnias (cf. Revista Caprichoso 2015). Tal pesquisa, lexical e rítmica, integra, segundo Braga (2002) um movimento mais amplo de intensificação da produção textual acerca dos personagens que compõem o auto do boi parintinense, o que implica em um paciente trabalho de pesquisa e “planejamento artístico” em detrimento do “achismo” ou “chutômetro” (BRAGA, 2002, p. 22).



da Cunha-Poranga; do Pajé; das Tribos Indígenas; das Lendas Amazônicas; e dos Tuxauas.

A trajetória pessoal de Fred Góes, filho de uma das irmãs do fundador do Boi Garantido, Lindolfo Monteverde, é bastante exemplar das transformações processadas na forma e conteúdo das toadas ao longo das últimas décadas, principalmente a partir da década de 1980. Migrado para São Paulo, o artista torna-se poeta, jornalista e compositor:

Nesta época conhece um outro compositor e conterrâneo, Chico da Silva, com quem desperta para as toadas do Boi-Bumbá. Conhece, também, a diversidade musical latino-americana, quando integra a banda musical Raíces de America. A trajetória o leva de volta a Parintins em 1985, onde vai incluir alguns elementos musicais de matriz indígena do altiplano andino nas canções de toada (Valentim & Cunha, 1998, p.121-123). As novidades implicam em alterações sutis no andamento rítmico da percussão, pois é na melodia que ganha maior consistência. Mudam as divisões e a distribuição dos tons, resolvendo outros arranjos harmônicos. O rebuscamento melódico, no instante em que se estende a métrica das composições, permite a transformação literária das músicas. Estas se tornam mais descritivas, relatando cotidiano insular, os hábitos de sua gente, a exuberância do entorno florestal e os imaginários místicos expressos em lendas. O mesmo deslocamento estético e sociológico resultante da abertura poética e melódica, na contrapartida da acentuada especialização da função do compositor, propicia a incursão das toadas nas temáticas pungentes do dia a dia regional, desde a metade final da década de 1980, perpassando pelo debate eco-ambiental. (FARIAS, 2011, p.387).

No contexto do Boi Caprichoso, a parceria entre violão e charango teria sido consolidada a partir do grupo Sangue Azul — que se torna grupo Azul e Branco na década de 1990 —, responsável por promover, segundo Afonso, Kienen e Queiroz (2015), uma aceleração do ritmo. O violão, segundo relato Neil Armstrong Queiroz, produtor musical dos discos mais recentes do Boi Caprichoso,

*(...) era meio que tocado como uma espécie de chorinho [toca o instrumento, mostrando como era tocado, acentuando e valorizando as cordas graves], usava-se muito bordão. Simples, mas usando muito bordão. A partir do momento em que entrou o contrabaixo, o bordão saiu, né? Então ele deu mais oportunidade para que se trabalhasse as primas do violão. Hoje o violão é tocado sem muito bordão, né?*

[apanha o violão e faz um dedilhado nas cordas mais agudas do instrumento]<sup>52</sup>

De acordo com os Afonso, Kienen e Queiroz (2015, p. 8):

As toadas de Carlos Pato, Portilho, Raimundinho Dutra, Carlos Paulain e Chico da Silva, com temáticas bem folclóricas e tradicionais permitiram a um casamento quase que perfeito entre harmonia e percussão. A década de 90 apresentou um diferencial: a inclusão da temática indígena incluindo novo ritmo e a nova banda do Boi Caprichoso: o Canto da Mata acelerando o ritmo e a dança.

A banda Canto da Mata altera, de maneira profunda, a estrutura musical conhecida até então ao inserir o teclado reproduzindo as flautas andinas, recurso importante nos arranjos das músicas de temáticas indígenas. Essa mudança instrumental também traria impactos na dimensão rítmica, tornando-a ainda mais acelerada (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015). “*Era tocado apenas um violão, o violão dedilhado, né? Hoje, já existe outro violão, o violão ritmado, que se fala... o violão batido, né? Que dá mais suingue nas músicas*”, relata Neil Armstrong Queiroz<sup>53</sup>, produtor musical dos discos mais recentes do Boi Caprichoso, indicando que a primazia do ritmo acelerado incide diretamente sobre a base harmônica das toadas capitaneada pelos instrumentos de corda, notadamente o violão e o charango, mas também pelos teclados.

No fim da década de 1990, a produção musical do Caprichoso passa a ser comandada por Arlindo Júnior e as toadas assumem um ritmo “mais acelerado e comercial, como a música *Ritmo Quente* dos compositores Alex Pontes e Mailzon Mendes, em 1997”. (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.9).

O próprio Arlindo Junior, em entrevista concedida Afonso, Kienen e Queiroz (2015, p. 9), sintetiza sua passagem enquanto produtor musical e Levantador de Toadas do Boi Caprichoso no período referido:

Na década de 90 foi a década de transformações, com a criação do grupo Canto da Mata e as toadas de Ronaldo Barbosa através do ritmo da Marujada, com os sons do teclado, possibilitou uma interação entre

<sup>52</sup> Relato disponibilizado pelo Boi Caprichoso no serviço de *streaming* YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=s1VliOcikJU>

<sup>53</sup> Relato disponibilizado pelo Boi Caprichoso no serviço de *streaming* YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=s1VliOcikJU>

eu, galera, Marujada de Guerra e banda, só o Caprichoso fazia isso. A marujada levantava os tambores, fazia as paradinhas, o contrário falava muito mal dizendo que isso não era Boi, mas hoje é eles que fazem tudo isso.

Do lado “vermelho”, esse mesmo período também seria marcado pela inserção de nova instrumentação melódico-harmônica. Essa mudança teria sido operada pelo grupo Canto Verde. Segundo Paulo Faria, ex-apresentador do boi vermelho, “era um grupo que não era ligado a Boi (...), foi o primeiro a tocar toada de boi com contrabaixo, guitarra e teclado”. O início dos anos noventa constituiria ainda um dos momentos de maior sucesso popular de algumas toadas do Boi da Baixa do São José em todo o país e em outras partes do mundo. As composições *Tic Tic Tac* e *Vermelho*, do Bumbá Garantido, ocupam lugar de absoluto destaque nesse sentido:

*Tic Tic Tac* é do ano de 1993, composição de Braulino Lima, tornou-se sucesso internacional em 1996 com o grupo amazonense Carrapicho, principalmente na França, onde ficou durante três semanas em primeiro lugar na paradas de sucesso. A toada “Vermelho”, composição de Chico da Silva, lançada em 1996, é considerada um dos hinos do boi da baixa de São José. Ficou conhecida na voz de Fafá de Belém, ganhou o mundo e virou hit no Festival do Avante em Portugal (AZEVEDO & SIMAS, 2015,p.51)

Na fala de André Nascimento, a partir da perspectiva de ex-aderecista e sócio torcedor do Boi Garantido, ocorreram mudanças expressivas nas composições das toadas na transição dos anos 1990 para os 2000, reverberando de maneira intensa no trabalho com as alegorias no período, visto que:

(...) **“o galpão é um reflexo da toada”**. (...) nós trabalhamos a toada dentro do galpão, 97-98-99, de uma forma. E quando nós chegamos em 2000, esse ano eu trabalhei com o artista plástico Iano Tavares, e nós trabalhamos algumas fantasias do item individual e nós fazíamos a cabeça da batucada, nós fazíamos o braço para o apresentador ou pro levantador de toadas. Então, **esses trabalhos todos eles repercutiam o que o boi se propõe dentro da toada. E a toada passou por todo esse processo evolutivo.** (...) Nós tivemos um avanço na toada muito grande. Antes, **a toada era cantada de forma mais fácil, com menos instrumentalização.** Mas o Boi foi além-mar, nós conseguimos levar esse boi pros quatro cantos do planeta. (André Nascimento)

Paulo Faria, define o ano de 1996 como um momento de inflexão na história do Boi Garantido, na medida em que o folguedo passa a se torna espetacular, alcançando repercussão nacional. No que concerne a esse processo, as toadas *Vermelho* e *Tic Tic Tac* são emblemáticas:

Em 1996, cheguei em Manaus, tinha essa toada ‘Vermelho’, engavetada. Ele [Chico da Silva] cantou pra mim e eu fiquei maluco pela toada. Eu disse: “Chico, eu quero essa toada”. E ele: “Paulinho, se for pra você, tudo bem. Se for pro boi, tem aquele esquema [pagamento pelo uso da toada]”. “Não, Chico, eu quero defender lá em Parintins, essa toada. Você permite?”, “Permito”. Cheguei em Parintins, voltei com minha banda (...), aí vim defender. Eram 21 jurados no curralzinho do Garantido, na Baixa [do São José]. Podia tocar a toada três vezes. Eu comecei a tocar a toada, e na terceira vez, eu senti que não ia passar. Os jurados balançavam a cabeça... “Vermelho, vermelhasco, vermelhusco, vermelhante, vermelhão... o velho comunista se aliou...”. Eu senti que não ia passar, e continuei cantando... Eu cantei sete vezes. O presidente do boi batia na minha perna, pedindo pra parar. “Não vou parar”. Cantei 7 vezes e passou por um décimo essa toada. Porque eu tinha uma irmã, lá, entre os 21 jurados. E foi justamente ela, que já conhecia — eu já tinha falado pra ela dessa toada. Ela votou, e na folha dela é que foi decidido. (...) A princípio, não gostaram, acharam repetitiva (...). Se eu não tivesse feito isso [repetido várias vezes], talvez ela não tivesse passado. Então o Chico [da Silva] é grato até hoje (...) Outra toada também que fez o boi ficar conhecido é ‘Tic tic tac’, que também foi outra guerra pra fita de 93. A maioria dos compositores não queria essa toada, achava que era coisa de relógio: ‘tic tic tac’. (...) Na realidade, era a batida da caixinha.

No ambiente de produção musical do Boi Caprichoso, as duas primeiras décadas do século XXI foram marcadas por mudanças ora sutis, ora profundas no andamento e a mudança mais flagrante passa diretamente pelo peso conferido ao naipe de metais nas gravações ao longo dos anos 2000, o que imprimiu forte marca na sonoridade de ambos os bois. A entrada de Davi Assayag na segunda década dos anos 2000 como levantador e produtor musical também alteraria de maneira decisiva a musicalidade do Boi Caprichoso.

Conforme os autores destacam, as concepções estético-musicais de Arlindo Junior e Davi Assayag passam por diferentes critérios.

Os dois levantadores de toada do Boi Caprichoso divergem sobre o tema ritmo: o ritmo de acordo com suas tradições e o ritmo mais rápido. Arlindo Junior, levantador de toadas, defendia que sempre numa disputa tinha que ter algo novo no ritmo da Marujada de Guerra para

poder conquistar os jurados e mostrar uma novidade. Entretanto David Assayag defendia e defende, até hoje, que se permaneça o mesmo andamento e ritmo, pois a tradição é importante e é isso que os jurados vêm julgar e conhecer (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.9).

Assayag faz questão de distinguir a musicalidade dos shows e das apresentações do Boi dentro e fora da arena. Vejamos uma fala do artista mobilizada no trabalho de Afonso, Kienen e Queiroz (2015, p. 9):

Sempre fui um cara muito tradicionalista, mas nunca criticava as bandas que usavam em shows um ritmo mais acelerado e instrumentos como teclados, contrabaixo e bateria, eu próprio usava em meus shows, mas dentro do festival e ensaios, sempre fui muito tradicionalista. E criticava aquele ritmo trazido dos palcos para a arena pelo Caprichoso com muitas convenções e paradinhas, nunca fui muito adepto a esse tipo de ritmo. Na minha volta ao caprichoso tive até alguns embates com alguns mestres da marujada até discutimos, tive que mostrar o primeiro vinil, para demonstrar como era o ritmo e como devia ser na arena.

Para os autores, a intensa dinâmica nos processos de produção, execução e gravação das toadas ao longo das décadas, revela o caráter vivo dessa dimensão do folgado. Vivacidade que passa exatamente pela valorização das raízes sem apostar numa equivocada noção de “marco zero” cultural. “Retornar à tradição na acepção mais pura do conceito seria voltar o Boi Bumbá ao uso exclusivo de palminhas e sem nenhuma dança associada” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.09).

O desejo de retorno à tradição num sentido distinto, ou seja, compreendida enquanto manancial de saberes, seria fundamental para as próprias transformações musicais na medida em que permitem alavancar inserções e abandonos, estruturando a dinâmica do Boi e simultaneamente evitando a “folclorização congelante” (AFONSO, KIENEN & QUEIROZ, 2015, p.10-11). Em última instância, a tradição apareceria como um critério de seleção segundo o qual se define o que pode ser modificado e o que deve manter-se perene ou, nas palavras de Loureiro (2002, p. 123-124), o que é traduzível e o que é intraduzível.

A breve caracterização das toadas e de alguns de seus processos de transformação ao longo das décadas não pode ser apartada da necessidade de explorar sua importância e dinâmicas próprias do contexto de sua máxima expressão pública, a arena do Festival Folclórico de Parintins.

### c) O festival-espetáculo

Loureiro identifica o Boi-de-Parintins enquanto simultaneamente antropofágico e carnavalizado. Antropofágico na medida em que se alimenta de múltiplas expressões culturais nacionais e globais na composição de sua festa-espetáculo e carnavalizado no sentido de que porta “aspectos semiológicos, simbólicos e plásticos que são próprios do carnaval” (LOUREIRO, 2002, p.121), sobretudo em sua característica destinada à exibição ao grande público. Indo nesta direção, mas observando os processos operados nos bastidores do Festival,

Nesse sentido, passa a compor o interesse principal do espectador do Bumbá de Parintins não o núcleo do enredo e da estrutura dramática já conhecidas por todos, mas exatamente, “como vai acontecer aquilo que se sabe que vai acontecer” (LOUREIRO, 2002, p.122). A partir do acesso a novas técnicas, equipamentos e a um grandioso espaço para apresentação, os Bois de Parintins souberam transformar-se e ajustar-se a essas novas possibilidades de expressão (LOUREIRO, 2002).

Nas palavras de André Nascimento,

Quando você alcança o mercado, o mercado lhe exige muito mais. Então a toada passou por esse processo de transformação, ela passou por uma evolução que não piorou, mas que **se tornou muito mais profissional** e fez com que o torcedor... exigisse muito mais do torcedor para que ele cantasse a toada. Antes o torcedor cantava assim: “sentei junto ao pé da roseira... lembrei minha infância, fogueira e balões” [cantando em ritmo lento], muito mais simples e com pouca instrumentalização. E **hoje, a toada é muito mais encorpada, de letra, e principalmente as toadas de lenda e tribo, que carregam nomes de tribos difíceis, que muitas vezes nós nem conseguimos falar.** Mas isso tudo é o crescimento o avanço do Festival, principalmente da toada.

No trabalho de pesquisa sobre o Festival Folclórico, é comum toparmos com uma série de referências ao folguedo como uma “ópera no meio da selva” — epíteto que teria sido forjado pelo carnavalesco carioca Joãozinho Trinta quando assistira o espetáculo. Essa adjetivação também aparece na voz de Simão Assayag, ex-diretor do Conselho de Artes do Boi Caprichoso, que, em 1996, chama a apresentação dos bois de “ópera popular cabocla” (CAVALCANTI, 2000, p. 1040). É este epíteto, aliás, que é acionado no sentido de distinguir a festa de

Parintins em relação ao carnaval do Rio de Janeiro. Diferente das festividades cariocas, em que as alegorias “passam”, desfilando pela avenida, a “ópera parintinense” toma o Bumbódromo como um palco — as alegorias não passam, elas apresentam-se como numa grande encenação teatral. “Eu já tive a oportunidade de participar do Carnaval do Rio, que eu acho que é uma coisa belíssima, mas é uma coisa que passa. Aqui, como a gente sempre falou, é uma ‘ópera amazônica, uma coisa que tu entra, tu monta todo o espetáculo, se apresenta e sai”, nos explica Keila Larissa, coordenadora da Marujada de Guerra, em Manaus.



Boi Caprichoso e Sinhazinha da Fazenda, 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

Como em uma ópera, a apresentação das agremiações Boi Caprichoso e Boi Garantido são seccionadas em *atos* que, no âmbito competitivo do Festival, já mencionado no capítulo IV, convertem-se em quesitos a serem avaliadas pelo júri técnico. Durante sete horas e meia — divididas entre as três noites de espetáculo —, cada Bumbá encena e recria tribos e rituais indígenas, figuras típicas regionais, lendas amazônicas como os “monstros” Yapuritã e Juma, e o tradicional “auto do boi”. Os cenários [alegorias] e protagonistas [o Amo do Boi, a Sinhazinha da Fazenda, a Cunhã-Poranga, o Pajé, a Vaqueirada, os Tuxauas] desses atos cênicos também se convertem em itens a serem julgados na competição entre ambos os bois.





Alegoria do Caprichoso no Bumbódromo, 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

O enredo que norteia o auto do boi parintinense não se distancia, sabemos, daquele que dá vida ao Bumba Meu Boi no Nordeste brasileiro: o escravo Pai Francisco, a fim de satisfazer o desejo de sua esposa grávida, a também escrava Catirina, mata o Boi preferido do Amo. Ao saber da morte do Boi, o amo prende Pai Francisco. “Não quis matar, eu só queria a língua tirar, pra desejo saciar e Catirina não me aporrinhar, dizendo que nosso filho com cara de boi ia chegar”, explicou-se o Pai Francisco durante a apresentação do Boi Garantido, em 2016. A solução para o impasse é ressuscitar o Boi. A missão, no rito Parintinense, é delegada ao líder espiritual das tribos indígenas representadas ao longo do folguedo, o Pajé. “Não se apoquente meu patrão, vou resolver essa questão, vou chamar o curador, poderoso Pajé”, anuncia o Pai Francisco, em tom de repente, no terceiro dia de apresentação do Boi Garantido. Os elementos “tradicionais” do auto frequentemente misturam-se a referentes simbólicos vinculados à região amazônica, caso do Pajé e da Cunhã-Poranga, esta última representante da “ancestralidade e da beleza da mulher indígena” segundo o roteiro de apresentação do Boi Garantido, de 2016.





Garantido na arena do Bumbódromo, 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

Como em uma ópera, a música é um aspecto central no Festival. Integra o princípio, meio e fim do Festival Folclórico de Parintins, conformando sua verdadeira “espinha dorsal” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.11), motivo pelo qual a escolha das toadas é um dos primeiros passos na formatação do “projeto de arena”. Segundo André Nascimento, que já trabalhou nos galpões do Boi Garantido como aderecista de alegoria, é a partir da escolha das toadas — em novembro do ano anterior — que os bois se organizam para formatar o espetáculo. Segundo ele, o trabalho de confecção de roupas e alegorias, bem como o planejamento da evolução da apresentação na arena, são nada mais que processos de “materialização da toada”:

O galpão é um reflexo da toada. (...). Quando você recebe a toada no galpão, você tem todo um trabalho de contextualizar isso e materializar a toada para que quando ela seja cantada, essa harmonia aconteça na arena, você veja o que está sendo cantado. (...) Então essa relação [entre toada e trabalho de galpão] é simplesmente você receber a toada, conceber, transformar e materializar a toada para que você tenha esse processo harmônico de ver, cantar (André Nascimento)

O relato de Telo Pinto, na ocasião diretor jurídico do Boi Garantido, mobilizado por Farias (2011), permite que tenhamos outra perspectiva em relação à relevância das toadas no que concerne à construção da festa-espetáculo:

Depois do festival, vem as festas. Depois, começa o processo de elaboração de contratos, rever os convênios, reavaliar o boi que passou (assistir várias e várias vezes o do ano passado), pra gente ver onde errou, pra acertar. Aí vem o processo de escolha das toadas. Então, depois das toadas, aí começa o processo do boi, por que o boi parte das toadas. Nunca é idealizado um boi pra depois mandar pras toadas. Não! Espera que as toadas que os compositores mandam pra gente e em cima delas, a gente monta o boi. A partir daí a gente começa a editar o boi de arena. Casar isso com isso. As fantasias. Fazer o trabalho de pesquisa. Por que, antes, o boi era uma coisa assim muito folclore ao extremo. De o cara inventar uma coisa e botar lá e pronto. Hoje, nosso processo é bem diferente, procuramos fazer um trabalho bem fundamentado (FARIAS, 2011, p.381).

O trabalho coreográfico também se torna heurístico acerca do peso exercido pelo plano rítmico-musical, no delineamento das apresentações. “A concepção deve aliar a singularidade do tema ao ritmo fremente de uma plástica capaz de atizar e fisgar os olhares” (FARIAS, 2011, p.382). Proveniente do ambiente das escolas de samba de Manaus, Ricardo Perrite, então coreografo-chefe do Garantido, relata no trabalho de Farias, elementos da concepção e preparação do corpo de baile do boi:

A referência é primeiro, com o ritmo da toada. A gente vê a parte mais agressiva, para que você trabalhe com o jogo de braços. Quando se trata de tribo para a arena, a gente vê qual é a toada, qual é o tipo de tribo que se está em pesquisa, faz-se uma pesquisa da original dessa tribo e a gente faz uma volta no tempo. A gente pega o tradicional com a modernidade, para que não fique aquilo muito repetitivo. A modernidade seria uma coreografia com mais agressão, mas sem sair da tradição. É uma coreografia cênica, um pouco mais ritmada, para poder ganhar um pouquinho de movimento. Porque se você pegasse uma coreografia indígena mesmo, tribal, você ia ver que ela é baseada de uma batida somente, o “uca-uca”, que nós chamamos. Então nós pegamos o uca-uca e faço os movimentos mais atuais (FARIAS, 2011, p. 382).

E se as toadas norteiam todo o processo de planejamento anterior à apresentação, elas são as principais demarcações de início e fim dos vários “atos” apresentados durante o festival. Há, portanto, músicas apropriadas para a

encenação de rituais indígenas, para a apresentação da Cunhã-Poranga, das figuras típicas e dos Tuxauas. De acordo com o regulamento do Festival, *as músicas compõem o “suporte lítero-musical”* da apresentação, narrando a trama encenada/coreografada e demarcando a entrada e saída das alegorias e personagens que dançam na arena. Assim, as toadas trazem, em forma de “letra e música” — nome de um dos itens avaliados pelo júri técnico —, elementos históricos, geográficos, culturais e sociais que são materializados pelos figurinos, coreografias, alegorias e evoluções no centro do Bumbódromo. Nos interlúdios, entre uma toada e outra, a seção rítmica de cada boi mantém um acompanhamento musical enquanto o Apresentador e o Amo do Boi, com repentes em que desafiam o boi “contrário”, brincam com a “galera”.

A sustentação rítmica do espetáculo é assegurada por uma seção percussiva que pode ter de quatrocentos a seiscentos instrumentistas provenientes de Manaus e Parintins. A “Marujada de Guerra” e a “Batucada” — agrupamentos percussivos do Caprichoso e do Garantido, respectivamente — fornecem o referencial rítmico imprescindível às toadas e às encenações, além de comporem um dos itens de julgamento do Festival. “Sem a Marujada [de Guerra], o boi não existiria. Não existiria o ritmo. E não existiria nada, se não existisse o ritmo”, nos diria Roca, fundador do movimento Marujada, que divulga o Boi Caprichoso em Manaus. A imprescindibilidade daquela seção rítmica também é sugerida pela fala de sua coordenadora, Keila Larissa: “a Marujada de Guerra é o coração do boi”.

As exigências provenientes da “dimensão estética operística do festival” (FARIAS, 2011, p.380) propulsionam uma maior interferência dos poderes públicos estaduais no sentido de garantir uma estrutura imobiliária necessária à produção dos elementos do espetáculo. Paralelamente assiste-se a um processo de departamentalização e especialização burocrático-administrativa aliada à transformação das entidades, a partir de 1995, em associações folclóricas “cujo status jurídico as permite gozar dos privilégios das leis de benefício à cultura” (FARIAS, 2011, p.380).

O avanço da competitividade e da consequente busca por novidades abriu margem para que novos sistemas de trabalho artístico se constituíssem em direção a uma maior burocratização, especialização e diferenciação técnica das

atividades. A criação dos departamentos exclusivamente dedicados ao acompanhamento, planejamento e concepção artística no interior de ambos os Bois — algo muito distante do caráter fragmentário que as produções artísticas possuíam na festa de rua — modificariam sobremaneira o processo criativo dos artistas, que estariam, agora, atuando exclusivamente a partir dos direcionamentos definidos pelos componentes dos departamentos de arte (SILVA, 2010, p.29-31).

Nas palavras de Chico Cardoso, artista popular, arte-educador, formado em Artes Cênicas e diretor de arte do Caprichoso, o trabalho do conselho de arte consiste nos seguintes processos:

Para que isso [a junção entre arte e folclore] seja constituído dentro da arena como espetáculo cênico, existe um colegiado que é intitulado conselho de arte. E funciona como um conselho mesmo, porque a gente precisa não só pensar de forma a conceber o boi, mas a gente também precisa orientar a parte administrativa do boi a seguir um caminho de economia e de compra — porque com dinheiro público não se brinca, tem que saber utilizar bem. Então, o conselho de arte, além da função de criador e de concepção dessa brincadeira de boi, ele também ajuda do ponto de vista administrativo. A direção de arte — que é a que eu desenvolvo, hoje, dentro do boi — primeiro **dá o norte do tema**. O tema é uma escolha do colegiado, mas quem fica com a responsabilidade de desenvolvimento desse tema é o diretor. Esse tema tem que ter **três subtemas** para abrigar cada noite do festival, que se dá em três noites. Assim sendo, tem outros setores que serão também, não supervisionados, mas provocados, na sua criatividade, a partir da direção. Então a gente tem aí o figurinista, a gente tem o coreógrafo, a gente tem o artista de alegoria — que a gente chama de alegorista — a gente tem o cara que confecciona o boi. Então são muitas habilitações pra confecção final desse espetáculo e minha função é dar uma gerência nisso tudo, é dar um suporte para que as coisas possam acontecer de forma a facilitar o trabalho de cada um e depois organizar esse coletivo dentro de uma **unidade cênica** que é o que resulta na nota máxima ou nota mínima, dependendo do resultado final disso. Então, assim, a função do conselho é essa: de **pegar o tema que é desenvolvido, que é proposto, e fazer a fundamentação desse tema, fazer o desenvolvimento dele e distribuir no coletivo as vertentes ou as partes que cabem a cada um pra que, depois, essa unidade ocorra**”.

Silva considera a festa do boi-bumbá de Parintins um campo privilegiado para se perceber “a rapidez e a multiplicidade de modificações que são introduzidas nos modos de produção artística das festas populares, quando adaptadas aos hábitos estéticos e recreativos do turismo” (SILVA, 2010, p.31).

No que diz respeito aos ensaios dos grandes blocos percussivos, ambas agremiações realizam encontros tanto em Manaus quanto em. A dinâmica dos ensaios é intensa,

(...) pois as toadas trazem cada uma sua particularidade, nos seus toques, no seu andamento, atraindo gente para assistir e aprender a cantar (...). Os percussionistas (Batucada e Marujada), ao lado da banda oficial, são os primeiros a iniciarem os ensaios e os últimos a saírem do curral. As toadas dos bois são compostas em sua grande maioria em Parintins ou por parintinenses que residem em outras cidades. Os arranjos e toques são concebidos na produção dos demos (demonstrativo fabricado pelos próprios compositores) antes da gravação do CD e DVD oficial (COSTA & FERNANDO, 2013, p.08).

De acordo com Teures Caldas, os ensaios da Marujada de Guerra começam entre março e abril, portanto, com dois ou três meses de antecedência em relação ao festival:

O conselho de arte começa a montar o tema para o próximo ano e aí quando as toadas são lançadas, a gente começa a ensaiar em cima disso. (...) Durante um mês, a gente ensaia 3, 4 vezes. Em Manaus, a gente ensaia lá no Rio Negro [há uma parte da Marujada que reside em Manaus, no projeto do Boi na cidade]. E a gente começa nesse período de março até chegar o grande dia. (...) Assim que sai o lançamento do tema das toadas, eles [de Parintins] já começam a ensaiar dessa forma, nessa quantidade... 150, 200 marujeiros, trabalhando dessa forma. Até juntar todos e forma esta família aqui... Hoje, (...) nós vamos levar pra arena 380 percussionistas, ritmistas. Tem muitos **músicos profissionais** e alguns também **amadores** que aprendem a gostar, como a gente gostou, e aí começou a aprender a tocar uma caixinha, um surdo, um repique e hoje vai fazer parte desse evento.

No que diz respeito aos métodos de composição, estes variam de compositor para compositor. Por um lado, a narrativa do “dom” é forte entre alguns poetas segundo os quais as toadas surgem num “mergulho profundo das emoções, no banzeiro sentimental incontido que se manifesta de forma sutil, sem explicação. Simplesmente acontece” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.08). Para outros, as demandas dos departamentos de arte dos Bois em torno do tema central e dos temas particulares aos diferentes itens e momentos do espetáculo são o principal subsidio para suas composições. Parte das obras são feitas sob encomenda, “em especial as de tema, figura típica regional, tribal, lendas e rituais, pois necessitam de uma maior profundidade na sua fundamentação de pesquisa” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.8).

De acordo com André Nascimento, no âmbito do Garantido, os processos de composição, análise e escolha das toadas ocorrem da seguinte maneira:

As toadas são escolhidas normalmente no mês de **novembro**. Após o festival, já se começa a trabalhar todo o processo de escolha do tema — porque as toadas obedecem à escolha do tema — e aí todo esse processo de transformação, de evolução do boi, até que se chegue a um tema. Fechado o tema, tipo mês de setembro, outubro, os artistas já tem muitas toadas preparadas. Então, quando é novembro, acontece a seleção de toadas. Normalmente, são três edições: ela acontece primeiro dentro do conselho de arte do Boi — o conselho de arte se reúne e, dentro do projeto do boi de arena, eles fazem a seleção de toadas —, e o garantido ultimamente tem feito o seguinte; ele faz a seleção de 17 toadas e 3 toadas são escolhidas no curral, onde a galera vai escolher sua toada, sendo as toadas que nós chamamos aqui de ‘genéricas’, são aquelas ‘toadas de galera’, é uma toada muito mais simples, em que não precisa ter uma relação muito mais histórica, embasada, e o torcedor pode fazer isso. Então o conselho de arte faz a seleção em novembro, em dezembro você já tem o CD. Quando o CD chega nas mãos do torcedor — que nós chamamos de CD demo — é para que ele comece a aprender as toadas, e essa toada já está sendo repassada para o artista, e o artista já vai começar a esboçar o seu projeto de arena. Então ele vai fazer aquilo que eu comentei há pouco: ele vai ouvir a toada e começar a passar pro papel. E tem todo um trabalho grandioso nisso, que ele vai fazer a escala da alegoria e, muitas vezes, esses artistas nunca foram para uma universidade para estudar escala e tudo mais. Então, eles fazem o trabalho de escala, transformam a toada em um esboço de arena, a alegoria propriamente dita num papel, apresenta à comissão de arte e isso, por volta de janeiro, fevereiro, é aprovado e o artista já começa a ‘cair em campo’, para a montagem da equipe para, abril, ele começar a montagem dos ferros, e dar o prosseguimento de todo o trabalho da transformação da toada para ser levada para a arena (André Nascimento)

Os processos de escolha das toadas não estariam imunes a práticas de favorecimento. Em tom denunciativo, Costa e Fernando afirmam haver, em algumas ocasiões, o privilégio de determinados grupos de compositores em relação a outros. A posse antecipada de informações exclusivas por parte de alguns compositores, por exemplo, desequilibraria a disputa em torno das melhores toadas. Ao não privilegiarem exclusivamente as qualidades artísticas das composições, as comissões de arte dos Bois estariam contribuindo para a limitação dos processos criativos, bem como para processos de desgaste e descartabilidade das toadas.

O poeta deixa de ser criador e passa a exercer o papel de executor. A arte entra num processo de regressão e desvalorização. (...) A musicalidade e a poesia cabocla vêm se configurando nestes moldes modernos, movidos pelo neoliberalismo mercadológico, que constrói toadas com características musicais semelhantes a jingles, limitados a refrãos calorosos e de fácil memorização, com letras sem conteúdo e versos sem inspiração poética e tampouco pesquisa, mas entoadas por um ritmo frenético que a torna cada vez mais algo distante do tradicional” (COSTA & FERNANDO, 2013, p.09-10).

Paulo Faria corrobora o diagnóstico pessimista, ao afirmar que a mudança do paradigma do compositor livre para aquele cuja função do artista é suprir demandas em função de um planejamento delineado pelos departamentos de artes de ambos os bois acarreta na perda da “essência do boi”. Assim, a disciplinarização e o controle da conduta dos profissionais envolvidos na consecução do festival — dentre os quais, destaca-se a figura do compositor — são tomados, por vezes, como máculas àquilo que é considerado “*essencial*”. De acordo com Faria,

(...) as toadas antigas eram mais bonitas, porque o compositor (...) usava a própria inspiração. Ele sentava, ele pensava e entregava toada que ele mesmo, do seu coração, brotava. Hoje, não... são toadas encomendadas. O boi encomenda as toadas e o compositor tem que entregar daquele jeito. Então, houve, claro, o ponto positivo — o boi passou a ser conhecido mundialmente, Parintins é conhecida no mundo inteiro em razão da festa — e perdemos um pouco da nossa, aquela coisa pura, essa essência do boi.

A partir de 2007, ganha forma um importante marco para os compositores de toadas da região: tem início o Festival de Toadas de Parintins. O Festival logo se tornaria uma tradição local, acontecendo durante a comemoração do aniversário da cidade em 15 de outubro. Há três categorias: Caprichoso, Garantido e tema livre. Cada compositor pode participar com três toadas. O Festival logo se tornaria uma vitrine para uma gama de compositores que não dispunham de espaço de expressão no interior dos Bois (COSTA & FERNANDO, 2013).

A vasta produção de toadas direcionadas aos Bois de Parintins — estima-se que todos os anos sejam inscritas cerca de 200 nas competições internas de cada agremiação — ultrapassa os limites parintinenses e torna-se base para um

conjunto de festividades da região, normalmente de natureza competitiva. De acordo com um levantamento realizado por Costa e Fernando, vejamos alguns festivais para os quais as toadas descartadas pelos gigantes de Parintins tendem a ser exportadas:

O Festival das Tribos em Juruti/PA, onde existe disputa entre o lado Munduruku, com as cores amarelo e vermelho, e a tribo Muirapinima, com as cores vermelho e azul. Outras toadas são incorporadas nos CDs de Brilhante, Corre-Campo e Malhadinho, sendo executadas no festival da capital.

Também aquelas que não vingam em Parintins são direcionadas ao município de Nova Olinda do Norte/AM para serem gravadas nos CDs dos bois Corre-Campo e Diamante; outras ainda seguem o braço do Ramos, que banha a cidade de Barreirinha/AM, para balançar os bois Touro Negro e Touro Branco; as demais renascem em Boa Vista do Ramos, embalam o festival do Mocambo, nos bois Espalha Emoção e Malhadinho, festejam nos bois Cacau e Tira- Prosa, em Maracanã, interior de Terra Santa/PA, batucam em Fonte Boa, no Alto Rio Negro, no boi Tira-Prosa, invadem Guajará-Mirim, Rondônia, nos bois Flor do Campo e Malhadinho e ressoam nos bumbás em São Caetano do Sul, no Rio Grande do Sul.

Ainda em Parintins, outras fazem a festa dos adolescentes, nos bois-mirins Tupi, Minerinho e Estrelinha e ainda no Festival de Boi Miniatura, com o Mini-Garantido e Mini-Caprichoso, e também nos jardins e escolas onde existem bois. E assim o banzeiro da toada vai encantando todas as idades. Em Manaus, a toada é utilizada no aniversário da cidade com o evento “Boi Manaus” no mês de outubro, uma espécie de carnaval fora de época, e no período do Carnaval, em todo país, a toada se manifesta transmutada em “Carnaboi”, também na capital (COSTA & FERNANDO, 2013, p.10-11).

#### **d) As galeras: acionando o enlevo coletivo**

Toda essa produção visa atender justamente a intensa demanda e o alto grau de exigência de um público apaixonado: as galeras dos Bois. A vigorosa participação do público durante o espetáculo oferece alguma dimensão do grau de envolvimento e paixão envolvida em todos os processos desde a montagem até o apoteótico momento das apresentações.

Assim, para além de sua função como “fio condutor lítero-musical” do espetáculo, a música é grande responsável por “contagiar” e “levantar” a galera que torce para cada boi. As toadas embaladas pelos potentes toques de tambor,



unindo-se ao impressionante espetáculo de luzes feéricas, ativam uma dimensão do festival da qual fazem parte justamente as *paixões*, os *sentimentos* e o *enlevo*: “a iluminação tem que mostrar o sentimento de cada alegoria” nos dirá o diretor de arte do boi Caprichoso, Chico Cardoso, que é incisivo ao pontuar a relação inexorável entre luz, música e cenografia:

Tem momentos que a gente fica apenas com o tambor na arena, numa batida bem primitiva e aí a luz não pode ser uma luz de raiar do sol, entendeu? Tem que ser uma luz, anunciando que alguma coisa vai acontecer. Então é quase como uma penumbra, chamando para o próximo quadro. Então, o movimento da luz tá muito associado à música e à cenografia.

Dessa forma, as apresentações tornam-se momentos de *apoteose*, apontando para uma aliança entre a técnica utilizada na profusão daqueles sons, imagens e feixes de luz e as emoções externadas pelos torcedores. Há uma relação quase *simbiótica* entre toada e galera, como elucida o relato de Teures Caldas, coordenador de surdos da Marujada de Guerra:

(...) tem as “toadas genéricas” que falamos que são as “**toadas de galera**” que são pra você trabalhar a galera, porque a galera, o povão, ela concorre, ela é um item [a ser julgado]. (...) aí a torcida explode, canta, faz aquela coisa, se emociona, chora, então essas toadas são um pouco mais trabalhadas, porque aquilo ali, com a Marujada estando bem afinada, bem organizada, com a galera... a galera sente isso, porque ali você tá sentindo o som do surdo, você tá tremendo, então a galera... aí vai arrepiando, aí a galera explode. Aí você coloca uma toada de galera, que ensaiaram todos os meses aqui, o pessoal canta, vibra...

A simbiose entre toada e galera é corroborada pela transmissão televisiva da emissora amazonense A Crítica, que se alterna entre imagens do centro da arena e a “vibração” das arquibancadas laterais do Bumbódromo, onde se posicionam as galeras de cada Boi. Daí a recorrente tematização da relação entre as toadas e essa espécie de catarse coletiva observada nos dias de Festival: “Quando a toada toca, o mundo para de girar, o relógio não existe e a tristeza desistiu. E nessa festa, o estresse pediu conta. E a solidão tirou férias desse lugar”.



Galera do Caprichoso no Bumbódromo (Edson Farias)

A letra da “toada de galera” evocada pelo Boi Caprichoso na última noite do festival, em 2016, além de indicar a importância das toadas na ativação dessa dimensão da estesia, aponta que elas — ao lado do exagero, da redundância e da regularidade que dão o tom do Festival — são elementos que criam sinergia e empatia; uma lógica do “estar junto” em função de uma *solidariedade afetiva* que se instaura entre torcedores e as personagens que dançam na arena: a solidão

tira férias. A potência coletiva catalisada pelo toque das toadas reatualiza o rito de ode à tradição cabocla amazônica, conferindo valor aurático ao Festival.

Desse modo, não estamos falando de uma reunião de identidades individualistas como poder-se-ia supor a partir da ideia que o torcedor é mero espectador — como numa ópera —, mas sim de uma *lógica da identificação*, em que a dimensão das emoções cria uma atração circunstancial, uma agregação em função de *ocorrências e desejos*, um *presenteísmo* em torno da apresentação de cada boi<sup>54</sup>.

A solidariedade afetiva já presente no período em que Boi era brincado exclusivamente na rua — e, igualmente, viva nos dias que antecedem os três dias de festa — é amplificada pelas experiências sonoras, lúdicas e imagéticas proporcionadas pelas tecnologias de produção e difusão de imagens, luzes e sons do Festival. Não por acaso, a “galera” — nome atribuído à torcida de cada boi na arena — aparece como um dos critérios de avaliação da apresentação: o item 19. As galeras dos bois Caprichoso e Garantido são dispostas em duas arquibancadas em laterais opostas do Bumbódromo. Cada uma tem capacidade para dez mil pessoas e o acesso a elas é gratuito. Ali, a interdição às cores do “boi contrário” é sumariamente fiscalizada e a entrada só é autorizada para os torcedores adornados com a indumentária adequada. No primeiro dia de festival, enquanto tentávamos ingressar na arquibancada de tons rubros reservada à galera do Boi Garantido, fomos “barrados” por não respeitarmos aquela normatividade cromática, impasse sanado apenas quando nos despimos das camisetas e entramos com o tronco desnudo. O controle cromático estende-se à dimensão corporal. Na “galera do Garantido”, éramos impedidos de esboçar qualquer reação durante a apresentação do “contrário”; ao passo que éramos impelidos a cantar, bater palmas e executar coreografias com os braços ou adereços distribuídos na entrada do Bumbódromo, durante a apresentação do boi Garantido. O rigor em relação à participação corporal — seja na falta de reatividade em relação à apresentação do boi rival, seja na efusividade demonstrada quando da apresentação do boi de sua

---

<sup>54</sup> Sobre a inseparabilidade entre a racionalidade técnica contida nos dispositivos de luz e na aparelhagem de som do Festival e a dimensão das emoções, é válida leitura da proposta teórico-epistemológica de Michel Maffesoli (2010).

preferência — cumpre papel crucial na avaliação dos jurados em relação ao item 19<sup>55</sup>. O protagonismo das “galeras” parece ser uma forma de transpor as dinâmicas de *solidariedade afetiva* do Boi de Rua — quando qualquer pessoa, inadvertidamente, pode participar da brincadeira — para o Boi de Arena, em que há uma seletividade em relação aos dançarinos, atores, instrumentistas e outras personagens que poderão ocupar o centro do Bumbódromo.

O ritmo é de boi!  
É do norte, é do mato um sacode, um balanço gostoso  
Tá cheio de amor pra dar  
Não pede passaporte ou qualquer documento, vem  
Deixa o som te levar nessa festa, meu bem  
(...)

É só vestir essa camisa e vem com a gente balançar  
Isso aqui tá muito bom  
Quem quiser vem conhecer  
Boi Bumbá é o nosso som  
Qualquer um pode aprender

(Toada “O ritmo é de boi” – Boi Caprichoso, DVD – 2014 Amazônia Táwapayêra!)

A toada apresentada acima, sem maiores rodeios, se coloca a tarefa de convidar a todos a conhecer o “Boi Bumbá [que] é o nosso som”. Um “nosso” que soa propositalmente ambíguo: o “nosso” som de Parintins que quer se fazer conhecido e, ao mesmo tempo, um “nosso” que tem um quê de Brasil, onde “Qualquer um pode aprender” – um ritmo que se, a princípio, desconhecido, nem por isso se mostra estranho, já que brasileiro e convidativo.

No ritual performático do Festival – denominado “Festival Folclórico de Parintins” –, as três noites em que os Bois Caprichoso e Garantido se apresentam, se enfrentam e se complementam no seio do ritual, dão o tônus da festa.

O Bumbódromo desenha, com suas cores e disposições espaciais, a dinâmica do evento, em que os referenciais cromáticos “azul” de um lado e “vermelho” de outro marcam momentos e emoções, aguçando olhares e marcando subjetividades

---

<sup>55</sup> Nesse “embate” de galeras, as luzes também cumprem um papel crucial, na medida em que mantêm a galera do “boi contrário” velada e dá destaque à torcida do boi que se apresenta. Assim, o espetáculo que se desenrola no centro da Arena é sempre estendido a uma das laterais do Bumbódromo, onde a galera canta e dança as toadas, ocupando papel protagonista durante todo o espetáculo.

tanto aos que chegam pela primeira vez ao ritual, que se descobrem “Caprichoso”, “Garantido” ou, mesmo “Garanchoso” – categoria êmica que denota a simpatia pelos dois bois de Parintins –, quanto àqueles já experimentados no ritual do Boi.

Se, pois, o “ritmo é de boi”, o Festival enquanto “fala ritual” traz em si a complexidade, a riqueza e a dinâmica do evento Boi-Bumbá em Parintins que, indiscutivelmente, ritualiza a “brasilidade” [nos termos seguidos por Williams (2001) e Penteado Jr (2015), em que o termo não evoca a essência de uma nação, mas, sim, um conjunto de valores e intencionalidades em constante disputa] de maneira específica e reatualiza o mito do Brasil “cadinho”. Não, porém, de qualquer modo, mas de uma maneira particular em que, em nome da “brasilidade”, os atores protagonistas do espetáculo falam de si, falam de Parintins, rememoram os parintintins, dramatizam a existência das nações indígenas. É, portanto, Parintins, o Amazonas, a Amazônia que são acionados alegoricamente naquilo que guardam de específico para se falar do Brasil, da “brasilidade”, daquilo que ajuda a alimentar a nação e suas narrativas.

Conforme atestam os discursos verbalizados durante as noites de apresentação no Festival, trata-se de mostrar o “Boi de Parintins” para o mundo. Ou seja, uma fala de Parintins ou, melhor, *a partir* de Parintins. Não um município de um lugar qualquer. Mas, um lugar que diz do Brasil e ao Brasil, sobretudo, a partir de um elemento que lhe é caro, isto é, caro para a constituição de suas narrativas: o drama que envolve o dono da terra – “autóctone”; o índio na memória nacional. Que índio é esse? E, que memória é essa que é engenhosamente ativada? São questões que nos ajudam a compreender o fenômeno do Festival e como ele agrega à importância de reconhecimento do Boi-Bumbá Amazônico à condição de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Da significativa bibliografia citada neste relatório sobre o Festival de Parintins que inclui livro, artigos, dissertação e tese, nenhum autor avançou efetivamente neste ponto, o que desperta o interesse deste pesquisador em avançar analiticamente nestas questões, em outra ocasião. De todo modo, os autores que se debruçaram sobre o Boi-Bumbá existente em Parintins, são unânimes quanto a supremacia da figura indígena e cabocla na fala do Festival, em sua configuração atual [ver, sobretudo, Braga (2002) e Carvalho (2014)].

“Cunhã-Poranga”, “Pajé”, “Rainha do Folclore”, “Porta Estandarte”, “Sinhazinha da Fazenda”, “Nêgo Chico”, “Mãe Catirina”, “caboclos”, “índios e seu (chefe) Tuxaua”, “o boi e seu tripa”, “Dono do Boi” – personagens que mesclam um antigo auto (com registros, vimos, datados de meados do século XIX) com a pluralidade étnica indígena – são elementos importantes que caracterizam o Boi em Parintins e constituem sua importância enquanto bem cultural.

Seria um marcado equívoco, no entanto, se encerrássemos nossos olhares tendo o *acontecimento* do Festival como elemento único de importância. Ele, em verdade, aciona, provoca – ao mesmo tempo em que é resultado – de uma mobilização muito maior, cuja extensão extrapola os limites do Bumbódromo e ganha ruas, o interior das casas, as mentes, sonhos e razões de pessoas afetadas pelo acontecimento do Boi, cujos referenciais “Caprichoso=azul” *versus* “Garantido=vermelho” orientam redes familiares, de amizade, e afetividades em geral, nos limites de Parintins e para além deles, tal como podem atestar os depoimentos coletados em áudio e visual pela equipe desta pesquisa.

Entendendo que os significados atribuídos pelos diversos sujeitos sociais ao bem em questão são o que significativamente importa para seu reconhecimento patrimonial, o *acontecimento* do Festival é, sem dúvidas, de fundamental importância a ser considerado. No entanto, tão importante quanto, é observar e analisar o que está para além dele; o que permeia o acontecimento do Festival em profunda relação.

Foi partindo disso que nos colocamos a tarefa de acompanhar e fazer parte de uma prática repetida anualmente por aqueles que vão assistir ao Festival compondo a “galera”: a espera na fila para entrada no Bumbódromo.

Concebida na forma de arena, a arquitetura do espaço está organizada entre uma parte central – estruturada na forma de arquibancadas e camarotes (divididos entre parte azul e parte vermelha), destinada a pagantes – e partes laterais – estruturadas na forma de arquibancadas dispostas em lados opostos, uma azul e outra vermelha, com acesso gratuito; lugar exclusivo para atuação das “galeras” dos respectivos bois, onde não se admite o uso de roupas, acessórios e objetos em geral contendo a variável cromática do boi “contrário”, isto é, do boi rival, no Festival. Assim, com camisetas e acessórios que favorecem as cores do boi

ao qual se toma partido, pessoas permanecem horas a fio na fila, aguardando a entrada no Bumbódromo. O que significa o tempo de espera para tais pessoas? E, por que agem assim? Foi partindo de tais questionamentos que me tornei um membro da “galera”, deixando-me afetar por aquela condição, na intenção de melhor compreender a importância do Boi aos participantes da festa, antes mesmo do acesso ao Bumbódromo para o acontecimento do Festival.

Assim, no último dia de Festival, 26 de junho deste ano de 2016, me coloquei na fila para entrada na “galera” do Boi Caprichoso (registre-se que nas duas noites anteriores minha experiência de observação se deu na galera do Boi Garantido, embora sem a experiência de acompanhar o processo de espera na fila). Cheguei ao local em que a fila estava se formando às 13h30, para o evento com abertura oficial às 20h30. O sol escaldante e as pessoas animadas ao longo da fila marcavam o clima de espera, numa mescla de entusiasmo (pela possibilidade de se assistir ao Festival do Boi mais à noite) e apreensão (pela possibilidade de não se conseguir acesso ao Bumbódromo, por excesso de contingente). À fila, algumas pessoas chegam sozinhas, outras acompanhadas de uma, duas ou mais pessoas. Muitas levam com elas garrafas d’água para aplacar a sede causada pelo calor intenso. Inevitavelmente, transpira-se.

Na fila, é notória a presença majoritária de pessoas pertencentes aos segmentos mais populares. Ali, ouvem-se falas em tom jocoso sobre a escassez ou falta de dinheiro e as estratégias para se manterem na festa com os recursos de que dispõem. Na recusa ao vendedor ambulante de água mineral, garantem-se com garrafas d’água trazidas de casa. Num clima de animação, comentários sobre o desempenho dos bois nas noites anteriores, as paqueras, as toadas, a provocação a um ou outro transeunte pertencente ao boi “contrário”, marcam o tempo da espera que é, sobretudo, de sociabilidade.

Há, porém, quem se revela mais precavido e negocia com outrem o aluguel do lugar na fila: paga-se uma quantia a alguém que possa ficar desde muito cedo até a chegada do interessado que, vias de regra, se dá bem antes do horário de início do Festival. Para que se tenha uma ideia, é usual se pagar alguém (neste ano, o preço médio negociável era de R\$ 15,00) para ficar na fila desde o início da manhã, de modo que o pagante chegue logo após o almoço para ocupar seu lugar.

A vantagem está em ocupar um lugar mais favorável à fila, obtendo maiores garantias de acesso ao Bumbódromo. Percebamos, contudo, que, mesmo as pessoas que se dispõem a pagar para garantir seu lugar à fila, não abdicam de participar do momento da espera, de viver a sociabilidade que se dá nas ruas e que diz do estado de espírito da própria festa.

Para além do ato utilitário de chegar mais cedo para garantir lugar na arquibancada da “galera”, estar na fila é partilhar as emoções do boi, é ver e sentir o clima sobre o boi ao qual se é apegado. É, igualmente, provocar o adversário. É ver-se “garantido” ou “caprichoso”, “sacrificar-se” na fila em nome do boi de preferência e sentir-se plenamente parte da festa.

Na fila, as pessoas enfrentam, literalmente, sol e chuva. De acordo com o comportamento climático da região, sol abrasador e pancadas fortes de chuva marcam a permanência e resistência dos componentes de galera. Na tarde em que passei pela experiência, enfrentamos, ao menos, três fortes pancadas de chuva, em que se via o céu completamente encoberto por densas nuvens escuras, intercaladas pela quentura do sol. Como que num ensaio ritual, ao cair da chuva forte, as pessoas se dispersavam da fila em busca de mínimo abrigo. Com o cessar das gotas d’água, sistematicamente, as pessoas se organizavam em fila, obedecendo seus lugares de origem. Neste ambiente vivido na rua, sorveteiros, vendedores de quentinhas ao preço de R\$ 5,00, vendedores de balas e bebidas, circulavam entre os integrantes da fila. E, se, é perceptível o hábito do consumo de água trazida de casa, o é também o indispensável consumo da cerveja, usualmente adquirida de um vendedor ambulante, já que se encontram resistências para entrada no Bumbódromo com latas de cervejas e outros objetos.

Tais experiências denotam que os Bois estão nas ruas. Se, ganham centralidade no acontecimento do Festival no Bumbódromo, durante as três noites de apresentação, é importante não se perder de vista que eles estão nas ruas de Parintins. A espera da “galera” para adentrar o espaço do festival, as fachadas das casas pintadas com as cores do Boi ao qual se é apegado, os ornamentos nas ruas – sejam elaborados pelos moradores locais, sejam expressões de *marketing* advindas de empresas, em que agências bancárias assumem as cores azul e vermelho, telefones públicos ganham em suas cabines o formato dos bois etc –,



tudo isso marca a forte presença do Boi-Bumbá, numa lógica dicotômica (caprichoso=azul ou garantido=vermelho), como referência de sentidos.

No espetáculo, propriamente, as estratégias publicitárias obedecem à forma que a festa do boi-bumbá tomou em Parintins: fundamentada em torno da rivalidade entre os bois Caprichoso e Garantido, representados pelo azul e pelo vermelho, respectivamente. Daí a logomarca azul da Coca-Cola e faixa de mesma cor, estampada com a figura do boi, que em certos momentos é passada pelas mãos dos integrantes da galera de modo a se produzir um efeito de *onda*, no lado da arena dedicado à torcida do boi Caprichoso, e a proibição da entrada na área das galeras portando objetos que remetam à cor do boi contrário.

É interessante observar que a forte oposição dualista entre os Bois e a comercialização de mercadorias em função desta é reiterada na arena, mas nem tanto fora dela. Parece haver uma espécie de dinâmica de fortalecimento da oposição na medida em que há uma aproximação das imediações do bumbódromo e das horas de apresentação, e arrefecimento na medida em que a disputa na arena se distancia, tanto no tempo quanto no espaço. Isso explicaria a possibilidade de conciliação dos símbolos dos bois no âmbito comercial e também a própria mudança na disposição relativa às hostilidades recíprocas entre os brincantes, restrita à arena e, em todo caso, sempre ao nível do lúdico, de *relações jocosas*, não traduzíveis, em ocasião alguma, em violência física<sup>56</sup>. Um exemplo é a festa na orla da cidade nos dias de festival, onde há uma sequência de bares em frente dos quais são instalados equipamentos de som e se executa música ao vivo, principalmente toadas, ao som das quais as pessoas brincam e encenam as coreografias de ambos os bois. Ali se pode dançar abertamente as toadas de um Boi usando camisa do Boi contrário, num clima de diversão que prescinde em alguma medida do acirramento da disputa entre as agremiações.

---

<sup>56</sup> Segundo várias das entrevistas, essa seria uma característica mais contemporânea, que acompanha as transformações na festa do boi em direção ao espetáculo. No *tempo do Boi de Rua*, relata-se, eram mais comuns desdobramentos violentos da rivalidade entre os bois.



Galera do Garantido, 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

Ao situar como *locus* de observação a galera do boi Garantido, em duas das noites do festival, foi percebida uma preocupação intensa, além de controlar a cor dos objetos que entravam, com as cores das roupas trajadas, justificada pelo efeito que se espera da participação da galera na apresentação: um forte suporte emocional e estético para os brincantes na arena, que se dá sob a forma de uma participação ativa e alegre a animar os movimentos da galera. O controle, que parecia necessário ao efeito esperado, era exercido não apenas pelos guardas na entrada das galeras, cuja preocupação com a segurança implicava a feitura de revistas, mas também pelos próprios integrantes da galera no interior da arena.



Torcedoras da Galera do Garantido, em 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

Havia uma sensibilidade aguçada quanto às variações de comportamento, isto porque era constante a possibilidade de *infiltrados* do Boi contrário para atrapalhar a *performance* da galera. O percebi quando tentava apenas observar e fazer os registros em meu caderno e logo fui interpelado: “*Você não tá alegre não, é?*”. A própria condição da equipe de pesquisa, de não estar abertamente imersa na euforia da torcida, despertava desconfiança e perscrutações. Estávamos, involuntariamente, atrapalhando a performance desejada.

Os movimentos e ações na galera são orientados por personagens que atuam como líderes, dispostos de forma isolada na frente do espaço da arena reservado às galeras, que ora fazem os movimentos que desejam ver reproduzidos pelo público e ora levantam cartazes com comandos específicos escritos. O resultado é um efeito estético caracterizado pela harmonia das cores naquela parte da arena<sup>57</sup>, embalada pelos movimentos indicados pelos líderes e pelos marcantes

<sup>57</sup> Ou restrição do espectro cromático possível, mais precisamente. Isto porque, nas galeras, é normatizado o uso das cores do boi respectivo à torcida em que se está localizado. Na galera do boi Caprichoso, pode-se usar azul, branco, tons de verde ou cores mais frias; não se pode usar roupas vermelhas, laranjas, amarelas ou de tons mais quentes, em geral, que são próprias ao Garantido. Exige-se, enfaticamente, uma coerência cromático-simbólica. O efeito desse controle se revela a distância, onde é possível perceber que as microvariações de cores nas galeras corroboram o elaborado jogo de luzes que é elemento fundamental em toda a concepção do espetáculo, projetado tanto sobre a apresentação principal quanto sobre as galeras.

sons coletivos produzidos ali (de grito, palmas e impacto de um instrumento de plástico inflável distribuído para ser batido de modo semelhante a palmas, mas de som mais intenso), cujo efeito geral sobre o espectador é de vigor e arrebatamento. Os sons e os movimentos são articulados às cores de modo a formar um bloco homogêneo de suporte estético e emocional às apresentações dos bumbás, uma fonte de energia humana crucial para a apresentação e sua avaliação pelos jurados. Mesmo as latas vermelhas da cerveja Brahma, intensamente consumidas ali na galera do Garantido, pareciam adequadas ao desenho daquele cenário.

Assumidamente, o Boi-Bumbá em Parintins é parte constitutiva da vida das pessoas, as orienta na vida ordinária, em que o Festival pode ser entendido como um momento privilegiado (DAMATTA, 1977; BRANDÃO, 1989).

Ao mesmo tempo, o Festival alcança pessoas e grupos num raio cuja extensão vaza não só a Amazônia, porque atinge outras regiões do Brasil, mesmo outros países.

#### **f) Festa transamazônica fluvial**

De uma partida prevista para as 06:00 do dia 22 de junho, de 2016, após algumas horas de espera e irresolução no porto de Manaus, passamos à possibilidade de embarque às 10:00, em uma embarcação de tipo diferente. Da lancha inicial, que sairia às 06:00 e faria a viagem em cerca de oito horas, passamos para um barco, com maior capacidade de lotação e para o qual seria possível obter bilhetes naquelas circunstâncias, às pressas, que sairia às 10:00 e chegaria ao destino apenas no dia seguinte, pela manhã. Tal contingência nos pareceu, no momento, uma dificuldade incontornável e certo ônus a ser suportado.





Porto de Manaus (Foto: Edson Farias).

O porto estava movimentado, um fluxo intenso de pessoas, bagagens e mercadorias preenchia os espaços nas escadarias, na plataforma flutuante de embarque e desembarque, entre o Rio Negro, as embarcações aportadas e as barracas comerciais da plataforma, nas quais se vendia uma variedade de comida (*pratos feitos* com diferentes tipos de carne assada e frutas, principalmente), bebida, utensílios domésticos e objetos para a viagem. Aí já se anunciava a expectativa para o festival de Parintins. Barcos decorados com fitas e bandeirolas em azul, vermelho e branco, imagens de bois pretos e brancos, corações e estrelas, ao tempo que faziam parte de uma prestação de serviço de transporte, remetiam aos símbolos *de Parintins* e, assim, definiam já uma ambiência adequada àqueles que buscavam bilhetes e lugares para a viagem à ilha Tupinambarana.



Porto de Manaus (Foto: Edson Farias).

A despeito de a partida do barco, anunciada para as 10:00, ter se dado, de fato, por volta das 11:30, toda a viagem permitiu uma entrada em campo inesperadamente produtiva. A permanência mais prolongada que o previsto no porto de Manaus possibilitou, além da captação de rico material audiovisual em meio à paisagem portuária amazônica – e em consonância com esta –, apreender a ambiência que se configurava para o festival. Isso se mostrava nas *campanhas* e formas de abordagem postas em prática pelos prestadores de serviços de transporte fluvial; no modo como estava disposta uma rede de serviços voltada à demanda suscitada pelo festival; na decoração das embarcações; além de, claro, nas conversações entre os viajantes e na própria objetivação da escolha do destino para a viagem.



Barco de passeio (Foto: Edson Farias).

O mesmo se deu na extensão do percurso. A permanência prolongada no trânsito entre as cidades (até por volta das 04:00 do dia 23 de junho) abriu possibilidades valiosas de observação e registro audiovisual junto aos viajantes, em meio à densidade da floresta, das águas e paisagem amazônicas, naquela ocasião atravessadas pelo barco de três andares – dois dos quais ocupados por redes, malas, sanitários e refeitório, e em cujo topo se encontrava uma área de convivência na qual se fazia uma festa constante, onde se bebia, comia e escutava uma variedade de músicas de diversas regiões do país (além das toadas, que já despertavam os presentes para o que viria nos dias próximos).

As necessidades de consumo dos passageiros para aquele tipo de ocasião eram bem satisfeitas pelo aparato de serviços do próprio barco: no andar mais alto do barco, onde se fazia a festa, havia uma oferta constante de alimentos (principalmente sanduíches preparados na hora e lanches industrializados) e cervejas. Onde se proporcionava a satisfação dessas necessidades de consumo, com a adição de uma estrutura adequada à execução de música ao vivo (em voz e violão), era onde acontecia a festa e a preparação para o festival assumia um tom de *prévia*, ao menos no que se refere ao tipo de disposição necessária. Se configurava, no traslado, uma espécie de *festa transamazônica fluvial* em direção a Parintins.

Dos viajantes, grande parte participante do Festival em clima de preparação para os dias de festa (outra parte seguiria no barco até a cidade de Oriximiná, no Pará), cujas falas, se já eram de importância fundamental para os propósitos do nosso levantamento, por expressarem a atribuição de sentido que anima a participação no festival e a relevância do folguedo do boi em suas vidas, foram valorizadas pelo próprio contexto em que foram captadas, sob condições partilhadas também pela equipe de pesquisa.

O compartilhamento dos espaços de vivência, alimentação, repouso e diversão no barco, decorrente do que a princípio pareceu uma dificuldade, ensejou circunstâncias de aproximação com os viajantes – dos quais boa parte dali a pouco se tornaria “galera” no Festival – cuja importância no processo de levantamento não pode ser minimizada. Foi à base para a identificação de interlocutores potencialmente importantes para o registro, o que se materializou nas cinco entrevistas realizadas nessas circunstâncias, das quais participaram oito pessoas, cujos relatos retratam, de modo geral, as maneiras de ingresso na torcida dos bois Garantido e Caprichoso ou outra atividade mais específica desenvolvida junto às equipes dos Bois, além dos significados assumidos por tal participação em suas trajetórias pessoais.

Aí já se pronunciavam elementos que seriam recorrentes no conjunto das entrevistas, durante toda a incursão: a relevância da influência familiar, da transmissão intergeracional na origem do tão referido *sentimento* que nutre a mobilização e empenho das pessoas na brincadeira do boi e no festival de Parintins, polo de atração de pessoas das diversas regiões do país. Aquilo que constantemente era referido como *sentimento* ou *emoção* transparecia na própria emotividade acentuada com que as pessoas reagiam quando convidadas a dar entrevista sobre o tema. Em geral, os/as interlocutores/as pareciam muito satisfeitos/as ao falar do Boi de sua torcida ou da festa, como um todo.

Também começavam a se anunciar as percepções acerca da particularidade da realização do Festival, naquele ano: a tão falada *crise* e a apreensão relativa aos impactos do corte de repasse – principalmente do governo estadual – sobre o festival, o que, segundo algumas entrevistas no decorrer e posteriormente ao festival, teria se concretizado na redução da grandeza do espetáculo. Mas ao



mesmo tempo, como destaca Ericky Nakanome (coordenador de figurino e integrante do conselho de arte do Boi-Bumbá Caprichoso), a mesma crise suscitou um engajamento mais espontâneo e direto da população na produção da festa, com doação de alimentos e trabalho para as equipes dos bois (no caso em que poderia falar com maior propriedade, do Caprichoso). Isto configurou uma espécie de “retorno”, resultante da intempérie, ao antigo molde do Festival, menos especializado e organizado de modo *empresarial*, e mais ancorado no trabalho dos apoiadores, como costumava ser antes do estabelecimento do formato de espetáculo, segundo o entrevistado.

As consequências dessa circunstância foram além da modulação na gestão do trabalho interno à produção do Festival. Em conversas mais informais com os viajantes/brincantes, ainda no barco, se relatou que, devido a este fato, foram organizadas manifestações, no centro de Manaus, responsáveis por reunir partícipes dos dois Bois, a fim de pressionar o governo estadual por participação econômica na realização do Festival de 2016. O que sustentava a demanda e a pressão políticas da ocasião parecia ter a ver com um entendimento da importância daquela forma de expressão para a identidade local.

Alterações políticas incidentes sobre o Festival e o tipo de apreensão que provocam, como as desse ano, parecem pôr em relevo um ponto de sensibilidade sociocultural relativo à importância atribuída pelos participantes àquele festejo, entendido como expressão forte da sua particularidade local, *amazônica e cabocla*, cujo sentido de pertencimento por meio da brincadeira e também do espetáculo do boi em Parintins é objeto de aprendizado e transmissão familiar. Nesse quesito, também foi visto com rejeição (pelos entrevistados que tocaram no tema) um decreto, daquele ano, que proíbe a presença de crianças nas galeras, sob a percepção de um prejuízo em relação à transmissão do saber e aprendizado da festa provocado por esta medida.

Conforme se depreende das falas, o espetáculo do Festival Folclórico de Parintins é parte, o ponto alto (para muitos dos entrevistados), de um *continuum* que abrange atividades, projeção de expectativas e outras manifestações culturais correlatas, dispostas numa variação tanto de espaço quanto de tempo, visto que não se restringe a Parintins e aos três dias de festival. Mesmo sem considerar

diretamente o tempo de produção do festival, vimos que, ao longo do ano, de um lado, são organizados eventos para arrecadação de recursos e preparo das torcidas por apoiadores dos dois bois, principalmente em Manaus e em Parintins (como o “bar do boi”, as feijoadas, ensaios abertos dos grupos percussivos – Marujada de Guerra no Caprichoso e Batucada no Garantido – e mesmo brincadeiras de boi de rua); de outro, pessoas de diferentes localidades, os torcedores, tanto no entorno mais *próximo* a Parintins (registre-se a particularidade das distâncias amazônicas) quanto em diferentes regiões mais distantes do país (nesse caso, principalmente, pessoas daquela região que migraram ou ainda outros, que conheceram o espetáculo pela televisão), se organizam durante todo o ano, individualmente ou – principalmente – em grupos de amigos e familiares, para que seja possível estar lá nesse período, estimuladas por uma possibilidade de satisfação de estímulos de acentuado caráter regional. Como afirma a entrevistada Lena, torcedora do Garantido, para isso é necessário “dar um jeito” de estar lá. Encerrado um ciclo, com o fim do festival, é hora de começar a preparar a próxima viagem a Parintins e “dar os jeitos” necessários para a sua viabilidade.

Esse referido ponto de sensibilidade não está dissociado da percepção da importância do festival para a economia local. Isto se mostra na própria afirmação do já referido Cleyton. Segundo esse entrevistado, haveria, por parte do governo atual, uma dificuldade em perceber o Festival como um investimento, como um estímulo à economia local atrelada à circulação de pessoas impulsionada pelo festival, o que é indissociável da visibilidade conferida aos símbolos locais, cujos efeitos se estendem por todo o ano.

Foi recorrente (e emblemática) a informação de que o governo estadual estaria financiando espetáculos de ópera em detrimento do Festival de Parintins, o que parece uma maneira de reiterar a restrição do sentido de cultura ao de *alta cultura*, o *verdadeiramente cultural* como o erudito, em detrimento de uma manifestação que retrata a história, os saberes, os símbolos, a atribuição de valor e sentido arraigados no local.

#### **g) As faces da festa na paisagem parintinense**

O espectro cromático dual — azul e vermelho — se reproduz na decoração que toma conta da cidade nos dias que antecedem o Festival. As pinturas nas ruas, as bandeirinhas de São João, os copos descartáveis reutilizados como elementos decorativos, as roupas, as vitrines das lojas: tudo se tingem de azul ou vermelho. O próprio mapa da cidade é seccionado. Uma linha imaginária que se estende entre suas mais suntuosas construções, o Bumbódromo e Catedral Nossa Senhora do Carmo, separa o lado de tons rubros da “Baixa do São José”, onde localiza-se o curral do Boi Garantido, e o lado azul do bairro da Francesa, sede do curral Caprichoso.

As peças publicitárias também se ajustam à simbologia local. Alguns dos principais patrocinadores do Festival, como o banco *Bradesco*, a *Coca-Cola* e a *Brahma*, ganham duas logomarcas: uma vermelha, outra azul. Como mencionado acima, a bebida energética *Red Bull* também ganha duas versões. Outros comerciantes da região adequam suas vitrines e produtos de modo a ampliar a sua lucratividade. A proprietária da loja de roupas *Innova*, a poucos metros da região, nos contou que, durante o mês de junho, só vende peças azuis e vermelhas [de fato, após os dias de festival, a sua vitrine voltou a abrigar outras cores].

Encontrávamo-nos à véspera do festival, que aconteceria nos três próximos dias — 24, 25 e 26 de junho<sup>58</sup>. O fluxo de barcos que atracava nas mediações do porto, intensificava-se. O trânsito de pessoas, bicicletas, triciclos, carros e motos também crescia exponencialmente ao longo do dia. O comércio local — frequentemente improvisado — acompanha a intensificação dos fluxos gerados pelo Festival. As residências, quase sempre de fachadas azuis ou vermelhas, transfiguram-se em pequenos estabelecimentos comerciais, onde se vende bolo de macaxeira, tacacá, “sopão”, “churrasquinho”, bebidas à base de guaraná, cerveja, refrigerantes, souvenirs, roupas e outros adornos, sempre alusivos à festa. O Festival parece ser uma ótima oportunidade para acrescentar uma “receita extra” aos orçamentos domésticos.

---

<sup>58</sup> Por força de lei municipal, o Festival é realizado impreterivelmente no último fim de semana de junho, desde 2006.



Chegada dos barcos no Porto de Parintins (Foto: Rogério de Oliveira)

O eixo que se estende entre a Catedral e o Bumbódromo torna-se, junto à região portuária, o ponto de maior movimentação no período de festival. Aos comércios improvisados das barraquinhas de comidas e souvenirs, une-se o fluxo de pessoas que se reúnem nos bares, nos bancos da praça em frente à igreja ou mesmo nas estreitas calçadas em frente às residências. Durante os dias de festival, as mesmas calçadas são tomadas por aparelhos televisivos que deixam a sala de estar e põem-se nas ruas ensejando a reunião daqueles que não conseguiram acessar a arena dos Bumbás, cuja lotação máxima é estimada em vinte mil pessoas. Ali, assistem a transmissão televisiva do festival, torcendo e eventualmente gerenciando algum pequeno comércio.

A trilha sonora que nos interpela durante uma caminhada por este “caldeirão” é composta pelas “toadas”, músicas que agitam a dança dos bois Caprichoso e Garantido. Elas são ouvidas nos bares, nas lojas, nas casas dos torcedores, na região do porto e nas rádios locais, de modo que são inevitavelmente assimiladas pela “galera” e cantadas em uníssono durante as “Festas dos Visitantes”<sup>59</sup> e as apresentações no Bumbódromo. Em Parintins,

---

<sup>59</sup> As “Festas dos Visitantes” são promovidas pelas associações recreativas Garantido e Caprichoso em seus respectivos “currais” na véspera do primeiro dia de apresentações na arena. Os currais são,

durante as festividades juninas, não há espaço para o silêncio. E se durante o dia somos embalados pelas toadas que inauguram o “clima de festival”; a noite abre espaço para outros gêneros musicais e para o frenesi de encontros em ocasiões festivas paralelas ao Festival Folclórico, como pudemos observar na sexta-feira, 24 de junho. Enquanto um grande contingente de torcedores aglomerava-se nas bordas do Bumbódromo, na expectativa de assegurar um lugar para assistir a primeira noite do embate entre os bois<sup>60</sup>; nas imediações da Catedral se formava uma nova situação festiva que, a despeito de tributária dos fluxos promovidos pelo Festival, apresentava vocábulo e elementos diferentes da estética do tradicional folguedo.

Na esteira das barraquinhas de *drinks* e dos bares da região, um público formado majoritariamente por adolescentes e jovens dançava embalado pelas aparelhagens de som automotivo que estacionavam por ali, tocando músicas de gêneros como *funk*, *arrocha* e *house*. As cores vermelho e azul tem seu significado reduzido, mas os bois seguem como elementos centrais na nova trama de sociabilidade: tornam-se insumos instauradores de conversações, permeiam as indumentárias ou, mesmo quando relegados a coadjuvantes, atuam como promotores indiretos daquelas festas de rua, pois, na medida mesma em que instauram uma trama de pertencimentos entre trabalhadores de galpão, dançarinos, instrumentistas, artistas e torcedores, forjam zonas intersticiais — o nome não poderia ser mais apropriado, visto que materializam-se nas ruas da cidade — para abrigar um público que não se sente acolhido pelo caráter celebrativo do Festival.

Todas as interpelações da paisagem parintinense às nossas caminhadas e observações pareciam ratificar a relevância econômica do Festival na região. A ampliação no fluxo de pessoas — vindos majoritariamente de Manaus e da região

---

a um só tempo, os locais de ensaio do boi e, como no caso das festas promovidas às vésperas do Festival, de apresentação das toadas e danças para os torcedores.

<sup>60</sup> A espera na fila é parte importante do ritual festivo, motivo pelo qual é frequentemente tematizada nas toadas de ambos os bois. “*Não tem fila, não tem sol, vento, chuva ou temporal, pode vir o que vier, é isso que é galera*”, cantou Sebastião Júnior, levantador de toadas do boi Garantido, no Festival de 2016. Em 2015, o levantador do Caprichoso, David Assayag, cantara “*Fiquei na fila da galera pra subir na arquibancada*”.

do médio Amazonas<sup>61</sup> para brincar ou trabalhar na festa — e o pulular de pequenos comércios improvisados pela população parintinense são apenas alguns exemplos de tal dimensão do festejo. Em muitas das entrevistas realizadas, a “*economia do boi*” nos foi descortinada. A expressão “*economia do boi*” me parece adequada para designar o conjunto das interdependências funcionais e das atividades necessárias à realização do Festival. Segundo um dos membros do Conselho de Arte do Boi Caprichoso, tão logo o Festival se encerra, um novo se inicia, com a avaliação do espetáculo recém-apresentado e, alguns meses depois, com a escolha do tema para a apresentação do próximo ano. Em novembro, as atividades se intensificam com as escolhas das toadas e com o início da formatação do “projeto de arena” do Boi. No processo de realização do novo Festival — incluindo atividades de planejamento, confecção e ensaios —, os bois empregam um grande contingente de trabalhadores durante sete ou oito meses [não entram nessa conta alguns cargos permanentes, caso de diretores de arte e figurinistas das agremiações].

Alguns desses trabalhadores enxergam no “Boi” uma possibilidade ascensão em carreiras profissionais que, de outro modo, não se efetivariam, considerado o ambiente particularmente inóspito e isolado da cidade. É o caso de Helerson Pontes Maia que, inspirado por catálogos da *Raulf Lauren* e da *Chanel*, viu no figurino das apresentações do Boi-Bumbá uma possibilidade de realizar suas aspirações a figurinista/estilista: *o festival é um estopim*.

A cadeia produtiva necessária à materialização do espetáculo é apenas uma das faces de uma economia simbólica cujo pináculo certamente é o Festival Folclórico, mas que também é alimentada por outros bens culturais conexos, como o Bar do Boi e o Bar do Boizinho<sup>62</sup>, os ensaios abertos das seções rítmicas dos

---

<sup>61</sup> Destaco, aqui, as amazonenses Itaquatiara e Barreirinha e as paraenses Juruti, Oriximiná e Santarém, cidades de origem de muitos “brincantes” com quem topamos durante nossa estadia em Parintins. Em alguma desses municípios, a tradição do Boi-Bumbá também é restaurada anualmente nas proximidades do mês de junho. É o caso de Barrerinha onde, segundo um de nossos interlocutores, se digladiam as associações recreativas Touro Preto e Touro Branco em um Festival Folclórico muito semelhante ao realizado em Parintins, porém com proporções reduzidas.

<sup>62</sup> Segundo a entrevistada Keila Larissa Vasco, coordenadora da Marujada de Guerra Manaus, o Bar do Boizinho é um evento realizado em Manaus nos meses que antecedem o Festival Folclórico e conta com uma encenação infantil do auto do Boi-Bumbá, com participação das personagens principais do folguedo parintinense, agora encenadas pelas crianças. São várias sinhazinhas,

Bumbás Caprichoso e Garantido, o ritual de matança do boi e o “boi de rua” que acontecem em outros momentos do ano. Rogério de Jesus, Carlos Alberto Ferreira e Maria de Fátima, fundadores do Movimento Marujada, cujo objetivo é divulgar o trabalho do Boi Caprichoso em Manaus, confirmam que uma série de ocasiões festivas vinculadas ao boi acontecem ao longo do ano como formas de rememoração das tradições filiadas ao boi e de arrecadação de recursos financeiros.

O impacto econômico foi observável ao se chegar à cidade, já no período que precede em pouco o Festival Folclórico. Tornou-se possível percebê-lo mais ainda, ao permanecermos após os dias de festa: passado o ápice dos dias de festival, vimos diminuição do fluxo de pessoas na cidade, a desaceleração do seu ritmo e a contração da esfera dos negócios possíveis ali.

Entre os dias 24 e 26 de junho, e mesmo pouco antes desse intervalo, o clima de Festival está presente em toda a cidade, e o comércio é um elemento-chave para que se note tal presença ostensiva. Chama a atenção, logo de início, que todo o comércio da cidade funciona plenamente nos dias do Festival, diferentemente de outros eventos, como o carnaval. Já se denota nesse nível que o festival integra também, proeminentemente, o calendário econômico da cidade. Ao redor dos pontos de maior movimento na cidade nos dias de festival – Bumbódromo, orla, praça da igreja, currais dos bois, e mesmo pelas vias de acesso a estes locais – são fixados inúmeros pontos de comércio de rua, motivados pelo incremento da população flutuante naqueles dias, nos quais se vende comida (tanto típicas, como o tacacá, quanto refeições mais recorrentes em outras regiões do país, como o churrasquinho de rua, a sopa [embora esta refeição pareça mais recorrente lá em relação a outras cidades e regiões – em Parintins se serve sopa nas ruas de modo semelhante a *fast food*, farofa, sanduíches etc.), bebida (refrigerante, cerveja – das marcas mais distribuídas pelo país – e *drinques artesanais*), além dos *souvenirs*, tanto relativos ao imaginário amazônico, em geral, quanto aqueles referentes ao festival, além do próprio *merchandising* dos bois – camisetas, canecas, chapéus etc. – e dos CDs e DVDs (temáticos da festa ou não)

---

instrumentistas, pajés, cunhãs-poranga, rainhas do folclore, levantadores de toada, pais Franciscos, Catirinas e outras personagens mirins que, incentivadas pela família, encenam um “mini-Festival”.

comercializados informalmente. Mesmo as grades do cemitério da cidade, ao lado da Igreja, se tornam suportes para exposição de objetos relacionados aos bois, principalmente camisetas distribuídas nas cores vermelho e branco ou azul e branco.



Parintins 2016 – Foto: Rogério Oliveira

A cidade é tomada por pequenos pontos comerciais, que em certos locais parecem estar sujeitos mais diretamente ao controle administrativo municipal, por se situarem dentro de limites demarcados no chão e numerados por tinta branca, mas em outros expõem características mais espontâneas e informais. Não é incomum, por exemplo, se ver residências expondo anúncio de venda de refeições diversas ou instalarem pequenas churrasqueiras em suas portas, principalmente na rua que liga o Bumbódromo à Praça da Catedral – em torno da qual estão localizados vários bares, constantemente cheios nos dias do festival, e nos quais se instala uma festa (ou festas) quase que independente(s) do festival, em que se escutam gêneros musicais (sertanejo, *funk*, samba, arrocha...), artistas e músicas de sucesso no momento por todo o país, além das toadas.

Nas noites de Festival, os televisores de alguns desses bares exibem a transmissão televisiva do festival para aqueles que não puderam ou quiseram assisti-la no Bumbódromo, de modo semelhante a como, em outras localidades



país afora, são exibidas partidas de futebol e, mais recentemente, lutas de MMA (*Mixed Martial Arts*). As pessoas assistem à transmissão tanto no interior quanto no exterior do espaço dos bares, mas principalmente do lado de fora, onde estão dispostas mesas pelas calçadas e mesmo pelas bordas das ruas e para onde os televisores são direcionados.

Após o encerramento das apresentações dos Bumbás, por volta das 02:30 am, parte do público – principalmente pessoas mais jovens – que estava presente na arena se desloca para aquela zona e *continua* a festa ali, agora sem nada que ocupe formalmente a posição de centro da atenção e dos interesses, como a arena e a apresentação dos bois. O volume de pessoas, ao tempo que se concentra naquele espaço ladeado pela igreja da cidade e os bares, atravessado por uma avenida em cujo eixo central são fixadas barracas de venda de bebida e comida, se divide no que se poderia chamar de *zonas festivas* mais particularizadas em meio à massa sonora que se impõe no lugar, seja sob a forma de grupos que bebem e conversam ao longo do espaço entre a igreja, a avenida e os bares, ou daqueles que se concentram em torno de focos de som mais específicos e descontínuos.



Avenida Amazonas, Parintins (Edson Farias)

Fora do Bumbódromo, sempre está presente uma variedade de gêneros musicais, em que os temas folclóricos parintinense-amazônicos das toadas se confundem, em meio ao som alto e heterogêneo, às representações de lamentos

amorosos regados à bebedeira do arrocha e do sertanejo e à sexualidade exaltada do funk e outros estilos, cuja circulação é de abrangência nacional. E aqui, se considerarmos a distância – espacial, paisagística e sociohumana – que separa aquela região dos polos de irradiação de estilos como *funk* e sertanejo (Sudeste e Centro-Oeste; Rio de Janeiro e Goiás, principalmente), o sentido de nacional adquire um matiz especial.

Passa-se do Festival Folclórico a uma *balada* de rua, na qual as apresentações e os bois figuram agora como motivos de conversação e sociabilidade, o que parece possível por ser a forma *balada* aberta o suficiente para se instalar entre manifestações e motivos os mais diversos, desde que haja penetração, em alguma medida, de uma estrutura urbano-industrial e de serviços. Nesse sentido, é emblemático o patrocínio da Brahma e da Coca-Cola ao festival, em especial, o que se traduz na presença ostensiva dos seus produtos dentro e fora da arena onde se apresentam os bois.

A forma festiva da *balada* – a reunião de pessoas mediada pela conjunção de consumo alcoólico e audição de música em suporte eletrônico e em alto volume, principalmente de ritmos favoráveis à dança – parece se alocar bem nos *interstícios* do festival. Em relação ao tempo, aparece no período do percurso de barco até Parintins, antes do início das apresentações e se fortalece imediatamente após estas; em relação ao espaço, se aloca nas imediações do Bumbódromo, principalmente nos bares que cercam a região, na praça da igreja e na orla da cidade, mas não se limita a estes locais. Na verdade, mesmo nas galeras da arena, se considerarmos a quantidade e o modo com que as pessoas bebem (cerveja e refrigerante das marcas patrocinadoras), pode-se dizer que há traços de *balada* ali, com a especificidade de que há um centro espetacular de atenções e os movimentos se dão em função deste, visto que a galera é um item importante de avaliação na definição da nota atribuída aos bois ao final do festival.

Não apenas os bares, que em alguns casos exibem fachadas, propagandas de cerveja e refrigerante – principalmente – adaptadas às cores e motivos dos bois, mas os mais diferentes setores do comércio empregam essa tática, mesmo aqueles que não trabalham com objetos mais abertamente relacionáveis à festa. Bares, lojas de confecções, de móveis, mercados e mesmo os triciclos não-motorizados e seus

condutores, que atendem por significativa parte do transporte na cidade em dias de festival, para além da logomarca da Coca-Cola, do Banco Bradesco e da Brahma em azul, empregam estratégias semióticas-publicitárias que consistem em conciliar os emblemas e cores dos bois, e em alguns até mesmo em tentativas de síntese daqueles (como numa espécie de *estrela-coração* visto em alguns estabelecimentos pela cidade). Diante da forte presença na vida cotidiana da população local e da proporção assumida pelo evento, em termos de mercado e mídia, ao menos no tempo que se pôde observar, parece, em grande medida, um imperativo assumir os símbolos associados aos bois como móvel econômico nos estabelecimentos comerciais.

Por outro lado, embora a presença majoritária de turistas seja oriunda da própria região Norte, pessoas de todo o país e turistas estrangeiros prestigiam todos os anos o festival folclórico de Parintins. Embora a cidade costumeiramente pacata estivesse extremamente agitada antes e durante o festival desse ano, moradores e pequenos comerciantes reclamavam com frequência da menor quantidade de turistas. A crise econômica era mais uma vez acionada nas falas. Apesar do menor volume de turistas, as ruas de Parintins tornam-se um “caldeirão” de diferentes vivências festivas e intercâmbios culturais.

Conviviam com o mar vermelho e azul de casas, carros, motocicletas, ruas, calçadas, roupas, chapéus, belos adereços de penas e com a onipresença das toadas dos bois no último volume, pessoas vestidas das mais diferentes formas, assim como marcavam grande presença estilos musicais diversos, sobretudo aqueles de grande sucesso nacional, articulados a outras formas de expressão.

Diferentes formatos de festividade se afirmam em distintas partes da cidade, a dimensão alcançada pela festa impede que o festival permaneça circunscrito em torno de seus símbolos e práticas festivas mais caras. A quantidade e a diversidade de pessoas reunidas dão margem a múltiplas possibilidades de vivências festivas.

Nas áreas próximas ao Bumbódromo, uma grande quantidade de vendedores ambulantes, convive com uma série de bares e lanchonetes prontas para saciar os famintos espectadores da arena. Um intenso burburinho de torcedores. Muitos entre estes não conseguiram entrar nas Galeras, acompanham pelas tevês e telões a transmissão televisiva das apresentações.

Várias famílias, que transformam suas casas em pequenos estabelecimentos comerciais durante o festival, colocam suas tevês do lado de fora da casa para atrair participantes da festa para a transmissão do evento. A cidade tingida de vermelho e azul se diverte entre incontáveis litros de cerveja e outros incontáveis litros de caldos e sopas regionais enquanto se discute intensamente a dinâmica do espetáculo.

Na praça da maior Catedral católica da cidade e em suas imediações podemos encontrar, antes, durante e depois das apresentações na arena, cenários totalmente distintos.

Durante o dia as várias barraquinhas montadas na praça da igreja oferecem, roupas, acessórios, souvenirs, comidas rápidas, bebidas, produtos com as cores e símbolos dos bois, entre uma infinidade de mercadorias. O fluxo de pessoas é intenso e os bares localizados nas proximidades da igreja ficam lotados de pessoas. O espaço não é suficiente para a quantidade de mesas e clientes que tomam conta das ruas próximas.

A orla da cidade também vive grande agitação diurna durante o festival. Uma série de bares e restaurantes recebem muitos clientes brincantes. Os símbolos e cores dos bois aparecem de forma mais marcante nessa localidade de vivência festiva da cidade, assim como as toadas executadas mecanicamente e ao vivo estão presentes de ponta a ponta.

A orla parece se apresentar como um importante ponto de encontro de torcedores de ambos os Bois durante o Festival. Grupos musicais e um público composto por torcedores vestidos tanto de vermelho quanto azul dividem o palco, a rua e as mesas pacificamente, alternando toadas do Garantido e Caprichoso.

As formas de vivência festiva na Praça e áreas próximas à Igreja no período noturno apresentam-se de maneira completamente diferente. Nota-se claramente a presença de um público mais jovem, inclusive muitos menores de idade. As cores dos bois continuam presentes, mas em menor quantidade.

Situados entre os bares e barracas de *drinks*, os carros preparados com “carretinhas” (um pequeno reboque equipado com uma parede de aparelhamentos de sonorização) e posicionados a pouquíssimos metros uns dos

outros disputam a atenção das pessoas. Em determinado momento, cinco carretinhas tocavam simultaneamente músicas de estilos diferentes como sertanejo, *funk*, arrocha, *house music* e forró, produzindo uma miscelânea quase indistinguível de sons.

Alguns interlocutores destacam que grandes festas nessa área da cidade já foram promovidas por grandes empresas, entretanto, as autoridades eclesiais passaram a vetar a realização desse tipo de evento.

A presença de uma grande quantidade de pessoas na localidade pôde ser observada apenas no primeiro dia do festival. Uma relevante diminuição do público foi ser observada nos dias seguintes. Nas noites seguintes a quantidade de carretinhas foi drasticamente reduzida e um severo toque de recolher colocado em prática pelas autoridades policiais.

A grande presença de adolescentes nessa ambiência festiva bastante, precária em certos sentidos, expressa importantes demandas juvenis por divertimento, não atendidas completamente pelas dinâmicas de caráter mais institucionalizado do Festival.

A grande presença de adolescentes e jovens adultos entre os artistas, nos currais dos bois e no Bumbódromo não significa que todos os jovens se sentem contemplados pelos eventos e estéticas peculiares ao festival e parece não haver esforço algum do poder público e dos organizadores da festa no sentido de atender essa demanda.

O fluxo intenso e muito volumoso de pessoas dos mais diferentes lugares do país não se repete em outros momentos do ano em Parintins. Tratam-se de oportunidades inestimáveis que carecem de estruturas adequadas para que todas as pessoas, no caso específico as jovens, possam intercambiar infinitos saberes, práticas e símbolos.

As administrações públicas municipais e estaduais aparecem nas falas como pouco interessada nessas questões. Integrantes de ambos os bois destacam que a grandiosa festividade sofre com inúmeros descasos, entre eles, talvez o mais grave. O descaso com a formação de novos artistas.

A luz das conversas ficou a sensação de que a cidade inteira manifesta profundo orgulho da profusão de artistas que circulam por suas ruas. Músicos,

escultores, estilistas, pintores, desenhistas, dançarinos, poetas, compositores, coreógrafos se veem, muitas vezes, pressionados a abandonar a paixão pelos ofícios e pelos Bois na busca de melhores oportunidades de sobrevivência. As escolhinhas de ambos os bois se encontram fechadas. Esses importantes locais de transmissão e renovação dos saberes e fazeres antes fundamentais para a construção do espetáculo, hoje fazem parte da memória daqueles que deles participaram.

O dueto entre a paixão dos torcedores e o cuidado perfeccionista dos profissionais envolvidos na produção do espetáculo só pode produzir um desejo irreduzível pela grandiosidade. As histórias dos bois nos mostram que os profundos mergulhos no folclore e na tradição nunca miram o retorno a supostas formas idealizadas do passado, os Bois parecem não estar acostumados a dar passos atrás em suas conquistas. As toadas precisam estar na boca da Galera, as coreografias perfeitamente ensaiadas, as alegorias e fantasias impecáveis, pois a festa do ano seguinte precisa ser maior, mais bonita, mais emocionante e de preferência vitoriosa.

Embora haja, portanto, entre os brincantes, posições que identificam uma oposição necessária entre tradição e espetáculo, em que a brincadeira teria passado a se mover mais por dinheiro que por vínculo à tradição, como afirma Carlos Alberto, um dos fundadores do movimento marujada do Caprichoso, também foi possível notar uma *continuidade* entre a forma do espetáculo, no qual se injeta alto volume de capital, materializado na grandiosidade das alegorias, recurso à tecnologia digital, elaborados jogos de luz e aparato televisivo, e a manifestação de sentimento pelo espetáculo do boi por pessoas que viveram a época do folguedo popular do boi de rua.

O referido sentimento pelos Bois Garantido e Caprichoso parece atravessar o tempo e a mudança de formatos e escala pelas quais passou a manifestação. Ainda, o fato de haver tamanho espetáculo em meio à floresta amazônica frequentemente parecia motivo de orgulho às pessoas; um orgulho em ser *moderno* e não ter o seu modo de vida limitado às representações redutíveis (e sempre acompanhadas de tônica estigmatizante) da Amazônia como “índio e floresta”, como se escutou algumas vezes.

## Capítulo VII: Dos Saberes de uma Celebração Amazônica

Venha sentir emoção no rufar do meu tambor  
Quero ver no teu sorriso a alegria conquistar  
Você, meu amor, ôôôô, meu amor  
Essa paixão colorida  
Essa rubro nação garantido  
É tão gostoso viver essa doce emoção  
Com você meu amor, ôôôô, meu amor  
Vem meu amor, sorrindo pra mim brinca meu boi Garantido  
no embalo da nossa canção

Boi boi boi boi  
 Me chama que eu vou, te quero pra mim  
 Te levo em meus braços  
 Brincando no fogo da nossa paixão  
 Boi boi boi boi  
 Nesse gingado que eu vou  
 Boi boi boi boi  
 O ritmo que vem do norte enlouqueceu o mundo inteiro  
 Explode meu canto forte, tá feliz meu coração!  
 Boi, boi  
 Garantido  
 Venha sentir emoção no rufar do meu tambor  
 Quero ver no teu sorriso a alegria conquistar você  
 Meu amor, ôôôô, meu amor  
 Bate bem forte aqui dentro do peito esse amor Garantido  
 Como é tão bom dividir o prazer desse amor  
 Com você meu amor, ôôôô, meu amor  
 Vem meu amor, sorrindo pra mim brinca meu boi Garantido  
 no embalo da nossa canção  
 Boi boi boi boi  
 Me chama que eu vou, te quero pra mim  
 Te levo em meus braços  
 Brincando no fogo da nossa paixão  
 Boi boi boi boi  
 Nesse gingado que eu vou  
 Boi boi boi boi  
 O ritmo que vem do norte enlouqueceu o mundo inteiro  
 Explode meu canto forte, tá feliz meu coração!  
 Boi, boi  
 Garantido

*Cores da Paixão (Toada do Boi Garantido)*

No vocabulário da moderna antropologia, a noção de ritual faz referência àquela modalidade de tempo que não redutível à quantificação físico-matemática, tampouco equivale à sucessão dos episódios que delineiam a história diacrônica (CAVALCANTI, 1999, p.76-80). Falar em ritual é sublinhar no tempo as repetições e, com isto, o que nas experiências manifestas em práticas inscritas na esteira fuga da temporalidade cronológica retorna sistematicamente, portanto, instituindo-se hábito e, em razão da extensão espaço-temporal, torna-se costume. Logo, na sua ênfase sincrônica, o ritual supõe a longa duração na qual se deu a sedimentação de um padrão comportamental. Tem-se, desse modo, por conta das reiterações e repetições, o plano das formalidades cuja natureza normativa regra a realização dos preceitos necessários à existência dos ritos. Nesse plano, a tendência é para a acomodação de estereótipos cerimoniais. Contigua a essa dimensão pela qual se



controla a variação dos procedimentos, segundo Tambiah (1985, p. 113-169), há igualmente outra relacionada aos conteúdos culturais mobilizados nos rituais e estas propriedades estão constituídas em suas malhas de significados pela densidade sócio-histórica de um grupo ou arco de agrupamentos ou ainda arranjos sociais mais abrangentes. Deste ponto de vista, as mútuas implicações desses planos cerimoniais, históricos e pragmáticos conferem especificidade dramática aos rituais na medida em que apresentam revestidos de densa carga simbólica temas, valores, episódios que estão dispersos no ritmo do cotidiano. Bem além, portanto, da mera execução de procedimentos obedientes às prescrições de uma narrativa mítica (LEVI-STRAUSS, 1976, P.56-97; PARKIN, 1992, p.11-25) com capacidade de mobilizar pensamentos, gestos, sons e instrumentos, esses espaço-tempos compreendem modalidade própria de ação com efeitos diretos nos que dele participam. Mas, também, reverberam para outros domínios distantes da situação do seu acontecimento. Daí porque os rituais são estratégicos quando se trata de examinar questões tão cruciais como identidades coletivas.

Exemplar de um folguedo inscrito no leito das culturas populares ora manifestas em diferentes regiões do Brasil, o Bumbá amazônico ostenta todo um plano de prescrições que define sua natureza cerimonial de celebração junina. Vimos, no capítulo V deste dossiê, que tais prescrições estão reunidas em divisões de movimentos cênico-coreográficos dos personagens entrosados na trama da morte e ressurreição do Boi. Chamou-se atenção, também, estarem tais seções dramáticas comportadas seletivamente em três formatos – Boi de Terreiro, Boi de Rua e Boi de Palco/Arena. Ao longo do último capítulo, à luz do interesse nos efeitos da temporalização sobre o trânsito entre esses mesmos formatos, observando como se diferenciam e se atravessam, pontuaram-se as continuidades e alterações nos modos de ser e de fazer a brincadeira, em termos organizacionais e de sustentação econômica.

Em seu estudo *Os Sons dos Negros no Brasil: cantos, danças e folguedos: origens*, José Ramos Tinhorão (1988) circunscreve os auto ou dramatizações relacionados à solenidade da coroação do Congo, com embaixadas e danças bélicas, como matrizes de muitas das expressões posteriormente vertidas ao

patrimônio da cultura popular no Brasil. Nota o autor o lugar estratégico ocupado pela percussão dos batuques nessas manifestações:

Isso significa, em resumo, que se dos batuques se originaram danças de roda em que, por extensão da parte cantada, acabaram muitas delas virando canção (como aconteceu no Brasil como o lundu, a embolada surgida do coco e o samba, em Portugal com o fado), do primitivo auto da coroação de reis do Congo saíram, afinal, para o enriquecimento das criações festivas do povo do campo e das cidades, vários outros folguedos: as danças coletivas em desfile dos maracatus, do Recife, dos afoxés da Bahia, das taieiras de Sergipe, dos cambindas da Paraíba e dos moçambiques do centro-sul. E, naturalmente, os congos e congadas que, de norte a sul, revelam a fidelidade da gente negra às matrizes de uma cultura que se recusa a desaparecer. (TINHORÃO, 1988, p.109).

Chega ser curioso, porém, a ausência de referência ao entrosamento dessa matriz rítmico-musical com a estrutura cênico-dramatúrgica da brincadeira em torno da figura do Boi, em que a percussão desempenha importante papel sobre a dimensão melódica do canto e igualmente nos desenhos coreográficos. Ao mesmo tempo, o alcance nacional do brincar de Boi supõe trajetórias bem mais sinuosas e com andamentos distintos e escalonados no que toca à aclimação do autossacramental barroco jesuítico ao solo brasileiro e, principalmente, da Amazônia, na formação dessa cultura lúdica popular. Revelando, assim, trânsitos interculturais<sup>63</sup> pelos quais processos de interpenetração civilizatória<sup>64</sup> têm modulado formas e funções do Boi-Bumbá. Isto, na mesma medida em que a brincadeira contracena com mudanças sócio-históricas nas quais as estruturas sociais colonial, nacional e transnacional competem no prosseguimento diferenciado do folguedo popular, na sua condição de expressão lúdico-artística, concatenando prática e memória/saber socioculturais.

---

<sup>63</sup> Denominamos de trânsitos interculturais os fluxos pelos quais foram e têm sido tecidas as tramas sociofuncionais e sociotécnicas densamente entrelaçadas, estendendo-se entre espaços e sistemas de trocas culturais diferenciados, alargando produtores e públicos, mediante a circulação de ideias, bens, pessoas, procedimentos, técnicas, ferramentas, objetos e etc.

<sup>64</sup> Por interpenetrações civilizatórias nos referirmos a processos de formação de padrões de economias emocionais fixados em hábitos, costumes e mesmo em instâncias com maior autonomia espaço-temporal. Seguimos aqui a tendência recorrente nas ciências sociohumanas realizadas na América de acentuar, no tema das interpenetrações civilizatórias, a triangulação intercontinental África, América e Europa, no contraverso do incremento e institucionalização das rotas transatlânticas, desde o século XVI, com o deslanche dos impérios coloniais ocidentais.

Responsável pela Conselho de Arte do Bumbá Caprichoso, o ator e diretor teatral Chico Cardoso sintetiza o percurso da brincadeira hoje enraizada no solo regional amazônico, onde ostenta as suas marcas ecogeográficas e socioculturais, traduzindo-as nos seus cantos, danças, vestes e cenários, sobretudo, na emoção que transborda nas noites do Festival Folclórico:

(...) o Boi veio do Nordeste, com aquelas características do Maranhão e dos outros Bois ali da região Nordeste. E, aqui, ele tem a capacidade de aglutinar coisas da região, trazer pra dentro da brincadeira um Pajé, uma Cunha-Poranga, um Ritual, uma Lenda Amazônica. E aí, vai criando com isso uma vertente muito particular da brincadeira de Boi. Investigando Mário de Andrade, ele diz assim: “O bicho da paixão nacional é o boi”. Toda região tem uma vertente de Boi-Bumbá. Parintins, ela não se conformou em ter só uma vertente. Pra eles, precisavam ser maiores. Não no sentido de ser maior que a cultura nordestina ou parecido. Mas porque a Amazônia é constituída de superlativos. É o “maior rio do mundo”; a “maior floresta do mundo”. Então, a brincadeira não poderia deixar de ser também superlativa. Então você quer botar a maior alegoria, a maior quantidade de índios dançando. Tudo é muito. Isto que fascina!

No ponto de amarro deste capítulo, ainda se persegue as diversas traduções da trajetória do folguedo como um saber/tradição popular, mas agora do ponto de vista das maneiras como ele é viabilizado e se transforma em diferentes modos de fazer. Com isso, a narrativa do capítulo se organiza compilando seis histórias de vida e atuação de diferentes portadores(as) do saber/fazer do boi-bumbá amazônico. Nesses percursos, interessa ver a articulação da multiplicidade dos fazeres com distintos regimes de autoria e igualmente variações na divisão e realização de funções. Em última instância, importa fazer sobressair a multifacialidade da cultura lúdica do Boi-Bumbá nas modulações do ritual em seu enraizamento histórico-cultural na região do Médio Amazonas e Parintins.

### **Celebração Amazônica**

Ô, Ô, Ô, há, há  
Quando soam os tambores na mata  
Os corpos entoam seu canto no ar  
E dançando ao redor da fogueira  
Se põem a cantar

Caprichoso é o meu boi bumba

Há-há-há  
 E faz parte de um povo que tem  
 Tradição milenar  
 Na batida bem forte do grande tambor  
 Entoam os cantos em grande esplendor  
 Exaltando a mãe natureza  
 Que Tupã criou  
 A coisa mais linda do meu boi bumba  
 É ver esse povo pra lá e pra cá  
 É ver a floresta e o mundo inteiro  
 Explodirem no ar  
 Hea, ea, ea, ea, eô  
 Hea, ea, ea, ea, eô  
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô

*Cantos da Mata* (Toada do Boi Caprichoso )

O momento de apresentação do item Ritual Indígena ocupa posição destacada durante a apresentação dos Bumbás, nas três noites do Festival Folclórico de Parintins. A entrada da figura do Pajé com seus trajes, maquiagens, meneios e encenações reforça a concepção do evento como a principal celebração amazônica contemporânea, naquele evento que porta o título de “ópera cabocla” (ASSAYG, 1997).

O personagem principal, o grande feiticeiro, ressaltado sobre os módulos de alegorias que compõem o cenário para a sua *performance*, desce junto às tribos, tomando parte do bailado coreográfico, atrai as luzes, o foco das câmeras de TV e os olhares postados em diferentes partes do Bumbódromo. Ora, este mesmo personagem, tal e qual as tribos, é remissivo aos primeiros conjuntos de povoadores humanos das Américas, pelo menos até onde se sabe. Um e outras também são ícones, ao lado da vastidão florestal e a grande bacia hidrográfica, daquela região brasileira. Hoje, reverenciado por significar o encontro potente das diversidades cultural e biológica, esse triângulo é o próprio testemunho dos episódios que situam a inserção amazônica na história mundial, a partir da conquista portuguesa, no século XVI com o início do período colonial.

Alçar as velas  
 Desaportar as caravelas  
 Esquadras do Velho Mundo  
 Do oceano ao rio-mar  
 Alçar as velas  
 Desaportar as caravelas  
 Cruzadas do Novo Mundo  
 Fé, império a dilatar  
 O vento te leva

Há ventania  
 As noites te envolve agonia  
 Do grande abismo que virá  
 Das feras das águas  
 Que seria  
 Pesadelo de um conto  
 Navegador  
 lê, lê  
 Terra à vista  
 Atracar  
 Ilha das Tupinambaranas  
 Terra dos Tupinambás  
 Aportas nos braços do Orteiro  
 De joelhos e bravos Guerreiros  
 Celebrai a grande missão  
 Com salva de tiros de Morteiro

*Pesadelo dos Navegantes* (Toada do Boi Caprichoso)

Já anotado, no capítulo IV, investida do *status* de zona estratégica militar e comercial, a Amazônia conheceu a presença europeia com a divisão bipolar da região entre os dois então grandes impérios coloniais que se iam se erguendo – Espanha e Portugal, de acordo com os desígnios do Tratado de Tordesilhas, assinado em 1492. Estiveram na promessa de encontrar metais preciosos, em especial, ouro e prata, e na identificação do potencial de explorar para fins mercantis espécies da riquíssima flora local – batizada de “drogas do sertão”, os fatores fomentadores da expansão dos dois Estados do Velho Mundo e, um pouco mais tarde, justificaram as disputas envolvendo outros países (França, Holanda e Inglaterra) na corrida imperial. No compasso da concentração do interesse espanhol nas minas de prata expropriadas do declinante Império Inca, o avanço português na região respondeu às vantagens sempre maiores obtidas devido à repercussão do comércio das drogas do sertão na Europa. Recebendo um tratamento diferenciado em relação à colonização lusa na faixa litorânea atlântica, a ênfase no extrativismo vegetal deteve participação decisiva na ocupação espacialmente dispersiva e sujeita a interrupções sucessivas por parte do colonizador. Tendência repassada, com o fim do domínio de Portugal, ao período imperial brasileiro e mesmo deixando suas marcas nas distintas fases do regime republicano (SILVA, 2012, p. 45-106; 145-185).

Nunca é demais lembrar que o empenho português de fixar uma colônia no grande norte brasileiro deu-se apenas sob pressão da iniciativa francesa, em 1612, com a finalidade de fundar um colônia sob o comando Daniel de La Touche. Diante da ameaça, desmembrada do conjunto do Brasil, a Amazônia foi integrada ao recém-fundado Estado do Grão-Pará e Maranhão, sendo esta uma unidade administrativa colonial instituída em 1654. Posteriormente, em 1772, com separação do Grão-Pará em relação ao Maranhão, a região amazônica esteve subordinada ao poder concentrado em Belém – sede do Estado do Grão-Pará e São José do Rio Negro, diretamente subordinado a Lisboa. Com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, deu-se à reintegração daquelas unidades ao Estado do Brasil, então elevado à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves (TOCANTINS, 1960, p.33-40).

Entre a ameaça de conquista francesa e a iniciativa de fundar a capitania do Grão-Pará, a Amazônia aninhou ondas cada vez mais intensas de catequese por parte de missionários católicos. Entre as diferentes facções mobilizados nesse grande projeto civilizatório cristão, capuchinhos, principalmente, jesuítas tomaram a dianteira nas investidas visando à conversão dos povos nativos amazônicos. A empresa executada pelo clero da Companhia de Jesus extrapolou o plano estritamente religioso: contando com a disciplina de clara fundamentação militar, os círculos jesuítas foram bem-sucedidos na empreita de proteger os indígenas ante a ameaça de exploradores brancos. Deslocados das suas tão heterogêneas comunidades, caracterizadas por organizações sociais e arranjos cosmológicos díspares entre si, os povos nativos foram reagrupados nas territorialidades das aldeias das nações sob a tutela jesuítica (PORRO, 2006, p.175-212). Nesse compasso, respaldado no apoio real e contando com privilégios junto aos órgãos fiscais do Reino português, o controle de grandes porções fundiárias e contando com a mão-de-obra indígena, em parte domesticada, o patrimônio da Companhia de Jesus aumentou significativamente, favorecido pelo comércio de produtos extraídos da floresta (ASSUNÇÃO, 2004, p. 149-396; HEMMING, 2009).

Não demorou e o sucesso da empreita jesuítica provocou resistências, angariando rivais insatisfeitos com o monopólio exercido pela Companhia sobre

tamanha riqueza material, contando com a disponibilidade de mão-de-obra abundante. O desconforto dos colonos laicos cresceram até se tornarem audíveis na corte e no círculo da coroa portuguesa. A ascensão de Dom José I e, com ele, do Marques de Pombal ao posto de principal ministro de Estado definiu a sorte da Companhia de Jesus nos domínios coloniais de Portugal: inicialmente perseguidos, para então serem definitivamente expulsos. No caudal da desgraça dos jesuítas, por terra caiu o arranjo administrativo implantando com o aldeamento dos índios. Com a transformação das aldeias em vilas obedientes ao ordenamento secular real, estes últimos seriam emancipados, em tese, seguindo o decreto assinado por Dom José, em 1755, mas implantado pelo governador do Grão-Pará, João Francisco Xavier de Mendonça Furtado – irmão de Pombal. Porém, subordinados às injunções dos “diretores”, que a princípio deveriam protegê-los, uma vez mais os nativos se viram sob a tutela do colonizador branco e, o que muito das vezes resultou em se tornarem alvo da exploração escravizante e da tirania, sob a alegação da “guerra justa”, isto é, do combate aos “bárbaros” hostilizadores dos vassallos de vossa majestade real lusitana (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 115-132; HEMMING, 2009).

A história nos conta o mundo dos índios  
 E negros vivendo o tempo e o lugar escravizar  
 Amazônia-colônia dos brancos vieram em degredo  
 Explorar os segredos da florar e do rio-mar  
 Impuseram aos índios deixar sua taba  
 (Morada geral) isolado o nativo perdia o sentido  
 E o estilo da vida tribal  
 Descimentos no alto dos rios levavam os gentios  
 Prisioneiros em Resgates lograram os perdidos  
 Menos oprimidos seguiam a chorar  
 Negros veio pela corrente suor e dor inclementes  
 Que o poder bruto do branco é o fogo e não pode parar  
 Erguem a força da cabanagem lutam pela liberdade  
 Pra que num futuro vivamos em paz

*Tempo da Cabanagem* (Toada do Boi Garantido, 1998)

Conhecido na história como o “Diretório”, no caudal da instauração da Companhia do Comércio do Grão-Pará, neste período se descortina a transferência da riqueza antes concentrada pelos jesuítas aos novos segmentos

sociais mercantis que, instalados em Belém, vinculados às atividades de exportação, apossaram-se das funções locais de Estado (SOUZA JÚNIOR, 2012). E favoreceram a implantação na região do trabalho escravo de africanos e descendentes (SALLES, 2005). O amplo favorecimento dessas frações, na contrapartida do empobrecimento de parcelas sempre maiores de uma população mestiça, cabocla, e o sofrimento impingido aos grupos indígenas, devido à exploração da sua força-de-trabalho, favoreceu a formação intergeracional de sentimentos de revolta que, já no período das regências, durante o Império, entre 1835-1840, basearam os episódios rotulados de Cabanagem. O nome “cabano” faz referência aos moradores de habitações humildes, localizadas às margens de rios e igarapés. A rebelião popular sacudiu as provinciais do Pará e do Rio Negro. No conflito, em lado opostos, dispuseram-se grupos mestiços e ameríndios pobres e seções dominantes (proprietários fundiários, comerciantes e intermediários) comprometidos com o domínio português. Sufocada pelas tropas imperiais comandadas por Luís Alves de Lima – o Duque de Caxias, a rebelião deixou indeléveis marcas na história regional, sendo reconhecido por ser importante momento de inflexão na constituição de uma consciência autóctone amazônica e na tessitura do que, mais tarde, será chamada de cultura cabocla (SILVA, 2012, p.185-250).

A gradual transição do país para uma estrutura social urbano-industrial, principalmente após a implantação do regime republicano, trouxe alterações sensíveis no que toca o processo de centralização administrativa estatal. Ao mesmo tempo, o crescente empenho visando montar um amplo mercado interno de trabalho e produtos, gerou pressões no sentido de mapear o conjunto do território nacional, tanto para diagnosticar as fontes de matérias-primas existentes quanto promover maior integração regional. Algo assim acionou a expansão das fronteiras da sociedade nacional branca ocidentalizada para bem próximo das áreas indígenas (CASTRO, 2012, p. 45-62). Os conflitos pela posse de terras entre povos nativos e grileiros e grandes proprietários rurais ávidos por expandir suas atividades agropastoris, mas também a expropriação territorial desses mesmos povos imbricada à transformação dessas áreas para exploração mineral por parte do Estado e de grandes corporações empresariais,



contracenaram ao longo século XX com fenômenos como aculturação, mesmo extermínios dos índios, além da degradação ambiental. Em meio à atmosfera institucional do ciclo de regulação socioeconômica instaurada com a implantação da Superintendência da Zona Franca de Manaus, caudatária da montagem de um parque industrial subsidiário ao complexo urbano-industrial do Centro-Sul do país, a deflagração do movimento social indianista e a luta pela demarcação das terras indígenas são aspectos fundamentais da revisão da presença da Amazônia na sociedade nacional brasileira (SILVA, 2013, p. 55-135).

A mesma revisão coincide, não gratuitamente, com a tão contínua quanto crescente onda ambientalista deflagrada por volta dos anos de 1960, em escala planetária, colocando em xeque os postulados do desenvolvimento econômico calcado na industrialização. A insustentabilidade desse caminho desenvolvimentista repercute na realização de duas grandes conferências mundiais sobre o meio ambiente separadas por exatamente 20 anos: a Conferência de Estocolmo e a Rio-92. A exiguidade dos recursos naturais e a insolvência das condições ambientais para o prosseguimento das formas de vida no planeta irão, sempre mais, compor uma mesma pauta voltada a equacionamentos baseados no princípio da autossustentabilidade socioeconômica. Assim, a ênfase epistemológica no reconhecimento de outros saberes que não os encerrados no círculo das disciplinas científicas, reclamou atenção para os modos de vida identificados como tradicionais. Sob essa agenda, os povos indígenas amazônicos se tornam signos de utopias de sustentabilidade, ainda mais em se tratando da ressemantização da Amazônia como santuário ecológico da humanidade. Inscrita, nesses termos, no andamento das relações sociofuncionais que desenham os padrões institucionais e de comportamentos inerentes à estrutura social da globalidade, a região ocupa espaço nos debates arroladas numa esfera pública mundial e, por isso mesmo, insere-se nos trânsitos turísticos transnacionais (SALAZAR, 2006).

Mãe natureza, mostra tua beleza  
Espelha nas águas o brilho do sol  
O clarão do luar  
Mãe natureza, mostra tua grandeza  
Nas cores que formam o arco íris  
Nas cores da vida  
Vai piracema na dança das águas

Vôa nas asas do vento gavião  
 És o encontro de todas as raças  
 És o encontro das águas em meu coração  
 És a força dos ventos, dos mares  
 Dos lagos dos rios, furos ígarapés  
 Das matas às campinas e sertões  
 Dos vales às montanhas planícies e estrelas no céu  
 Natureza mãe, natureza mãe  
 Ê auê, auê, auê, auê, auê, auê, ah  
 Do oriente ao ocidente  
 Tu és o poder da criação  
 Natureza mãe, natureza mãe  
 Ê auê, auê, auê, auê, auê, auê, ah

*O Poder da Criação (Toada do Boi Caprichoso)*

Ante a esse breve arrazoado, vê-se a íntima ligação da formação da consciência e cultura nativa regional com a questão indígena e os modos de ocupação, gestão e uso do patrimônio biótico abrigado no ecossistema florestal fluvial amazônico (PACHECO, 2012, p. 17-32). Quando, então, nas apresentações dos Bumbás são encenados os itens das lendas amazônicas e do ritual indígena protagonizado pelo Pajé, confere-se dramaticidade estética a traços cruciais da dinâmica sócio-histórica da região. Por meio das entrevistas e pesquisas documentais, contudo, soubemos o quanto tardio foi o relevo obtido por esses conteúdos socioculturais amazônicos no repertório cerimonial e no desenrolar do folguedo. Se, vimos, as tribos e seus diretores aparecem, ao lado dos tuxauas, nas lembranças da brincadeira por aqueles/as que viveram outras épocas, as citações do Pajé e dos rituais indígenas e lendas amazônicas datam da última década de 1980. O contexto de referência desse advento é aquele da ascensão do formato do Boi de Palco/Arena, em Parintins.

Na conversa com a professora aposentada e folclorista, mas apontada como uma das responsáveis pela reorientação dramaturgical do Boi-Bumbá parintinense, Maria Nascimento Andrade, ou simplesmente Dona Odinéia, surgiram pistas acerca das mediações inscritas na alteração da tônica depositada nos elementos regionais identificados à cultura cabocla, à questão indígena e ao cenário natural dos rios e florestas. Ela fez parte do círculo que atuou na codificação normativa dos itens que, elevados à condição de regras de julgamento do concurso entre as entidades, moldaram o formato prevalecente na realização

do folguedo nos três dias do Festival Folclórico paritinese. Ao mesmo tempo, participou do grupo cuja intervenção se fez sentir na revisão cênica das apresentações, quando compôs a primeira diretoria do Caprichoso, no momento em que a entidade se tornou uma associação sem fins lucrativos, mas com estatuto juridicamente reconhecido.

Moradora da Rua Cordovil, no centro de Parintins, área inclusa no cinturão azul do Bumbá Caprichoso, de acordo com as suas lembranças, o vínculo de Dona Odinéia com o Festival Folclórico local teve início em 1975. Na ocasião, por convite de uma colega de trabalho – Edinelza Cid –, no Colégio Nossa Senhora do Carmo, aventurou-se nos preparativos do Boi azul e branco. Lecionava disciplinas tendo por objeto questões socioculturais (Organização Social e Política do Brasil e Educação Moral e Cívica), mas estava sempre às voltas com exercícios de artes cênicas junto aos alunos. Esse currículo parece ter pesado no chamamento para se ocupar da pesquisa em torno das lendas amazônicas que, no evento junino, seria um dos itens apresentados pelo Caprichoso. Reconhecendo ser, na época, uma “bisbilhoteira”, confessou: “Eu sabia muito pouco sobre a história do Boi. Se não desconhecia completamente, tudo aquilo era uma novidade para mim”.

O desconhecimento, segundo Odinéia, não se restringia a ela, afinal a brincadeira de Boi, na ocasião, passava ao largo da boa vida familiar. Trata-se de diversão de homens que, juntos, percorriam as ruas da cidade na medida mesma em que iam se alcoolizando. Não era incomum, segundo os relatos apresentados nos capítulos anteriores, o confronto físico entre os diferentes agrupamentos lúdicos de bumbás, nos rastros das provocações e ofensas propelidas em meios aos desafios mútuos entre os respectivos Amos de Boi. Já a participação das mulheres estava restrita às esposas de alguns desses mesmos homens: elas iam à retaguarda recolhendo os objetos por eles deixados e, ao final, cabia-lhes reboca-los bêbados para casa.

Fazendo rescaldo do próprio percurso na história do Boi, quando recorda, ainda, da fase inicial, Odinéia não esconde as dificuldades e, ao mesmo tempo, acentua a disposição com que entrou na brincadeira. Em obediência ao pedido de ajuda da amiga Edinelza, porém na ausência de leituras já feitas e nem podendo contar com material bibliográfico para pesquisar sobre as lendas

amazônicas, admite: “Eu inventava, eu criava”. O vigor imaginativo gerou assim as duas primeiras lendas amazônicas levadas, ao palco, pelo Caprichoso, respectivamente: “A lenda do Sete Estrelo” e o “Encontro das Águas” (narrativa sobre as origens do encontro dos Rios Negro e Solimões).

A situação incipiente começou a mudar com a visita do literato Jaime Pereira – membro da Academia Amazonense de Letras. Dele, por presente, recebeu uma coleção de livros. O primeiro, *A Canoa*. Em outra circunstância, compartilhando com os/as alunos/as aspectos relativos ao folguedo, uma estudante lhe ofereceu outro livro – *Brasil no Folclore*, de José Ribeiro. A leitura dessa obra repercutiu fundo em Odinéia, a começar por tomar consciência da abrangência do brincar de Boi no país, com as suas muitas variantes. O crescente interesse pelo tema das lendas resultou no seu ingresso oficial no Caprichoso, em 1982, por convite do primeiro presidente eleito do Bumbá, quando esta passou a estatuto de grêmios, não mais tendo a frente “donos”, mas uma diretoria subordinada aos desígnios de um regimento interno. Até aquele momento, os Bois eram grupos folclóricos juridicamente informais. Já foi assinalado que a passagem para o estatuto de pessoa jurídica deveu-se à necessidade de encontrar alternativas de financiamento dos custos financeiros decorrentes dos preparativos às apresentações no palco do Festival Folclórico. Encaixada na diretoria, ela “entrou de cabeça”, levando para casa parte da confecção dos figurinos e adereços. Sem, com isso, prejuízo das atividades de pesquisa e escrita dos textos que subsidiavam a idealização dos cenários alegóricos e indumentárias mais tarde dispostos ao público e aos jurados do concurso. A expressão sorridente toma-lhe a face enquanto recordava da afobação: “Terminava de arrumar do Boi, corria aqui, pra casa, pra me arrumar”. Exerceu essas funções até 1994, momento em que se instituiu a Comissão de Arte do Boi Caprichoso, a qual centralizou as concepção e execução dos preparativos dramatúrgicos e cênicos às exposições àquela época já realizadas no Bumbódromo.

Sou parintintim, sou tupinambá  
Eu sou filho da mata  
Eu sou filho do sol  
Nativo dos andes, eu sou da floresta  
Sou boi-bumbá

Sou festa de boi, sou desse lugar  
 Tem peixe moqueado, tem o tacacá  
 Arraial, pastorinha e o boi caprichoso  
 Sou da grande mundurukânia  
 Minhas penas repousam aqui  
 Tapajós, andirá, rio madeira  
 Amazônia, meu chão é brasil  
 Empunhando os arcos e flechas  
 Todos pintados pra guerra  
 Cantam os guerreiros tupi  
 Hei, ra, ra, hei, ra, hei, ra, hei ( bis )  
 E o meu boi caprichoso bonito  
 Cercado de lanças  
 Marujada de guerra não cansa  
 E a galera cantando de pé  
 Todas as tribos avançam  
 Na trilha das matas  
 Seguem o caminho das águas  
 Na magia do grande pajé  
 Dança ao som dos tambores, caboclo de fé !  
 Baila, morena faceira, nativa mulher !  
 Brinca meu boi caprichoso  
 Mostra quem tu és  
 Hei, ra, ra, hei, ra, hei, ra, hei ( bis )  
 É festa de boi  
 Caprichoso é meu boi-bumbá

*Filhos da Mundurukania (Toada do Boi Caprichoso)*

Do mergulho na história do Bumbá no país, em especial na Amazônia, Odinéia retira a suspeita de que, ninguém, sabe ao certo do que se trata a brincadeira com as suas tantas feições regionais. Diante do desafio de desvelar o que seria próprio à variação local do brincar de Boi, ela se posiciona entre os exercícios e os esforços movidos pela intenção de projetar o folguedo para além dos limites da Ilha de Tupinambarana, onde está Parintins. Melhor deixar soar a sucessão das suas palavras:

Quando eu ganhei o livro *Brasil no Folclore*, eu comecei conhecer as diferentes linhas que tinham dentro do Boi-Bumbá, as opções que o Boi podia apresentar. Mas, como Amazonas, nós tínhamos que ter algo que chamasse atenção do povo. E esse algo eram as tribos. Porque, até então, as tribos – que não eram tribos, eram “índios” – eram tratadas como escravos de negros. O negro veio como escravo pra cá e foi ele

que colocou o Boi aqui, dentro do Brasil<sup>65</sup>. A gente sabe, de acordo com vários historiadores, o Boi era um auto natalino dançado nas igrejas. Quando chegou aqui, no Brasil, continuara a história. Só que foi crescendo. Cada região, cada estado, em ele chegava, colocava uma pitada do que era seu no Boi. E o índio, ele era escravo do negro. Era um menino de recado: “Vai! Corre! Vai avisar ao patrão que Pai Francisco matou o Boi”. E nós fomos assimilando essas histórias de Boi e fomos enxertando com novidades amazônicas, né?

Ela mesma se apressa em definir quais foram essas novidades. Sobretudo descreveu os procedimentos adotados com a finalidade de ressaltar as peculiaridades regionais:

Nós tínhamos que colocar aquilo que era nosso, como as tribos. Nós começamos estudar as tribos. Estudar mesmo! Há quem diga que não, que eu exagero, que é invenção minha. Mas eu afirmo uma coisa: as tribos começaram a ser conhecidas e estudadas a partir do Boi. Porque a gente ia desencavando. Eu tinha uma amiga que trabalhava na FUNAI (Fundação Nacional do Índio) – a professora Isabel –, ela me ajudava muito. Ela me dava todos os nomes das tribos da região e a gente começou a estudar as tribos. Era o nosso momento, então vamos colocar as tribos.

---

<sup>65</sup> Questão controversa, envolvendo a relação entre índios e negros no Auto do Boi. Baseado em Roger Bastide (1983), Sérgio Braga (2002, p.240-262) defende a tese de que, parte das estratégias senhoriais do branco colonizador, as regras de comportamento no Auto define um teatro farsesco no qual a promoção do negro escravizado, dando-lhe destaque cênico, o integra efemeramente à sociedade. Segundo o mesmo esquema simbólico, dá-se a invenção romântica de um índio idealizado.



Tribo do Caprichoso, 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

A decisão de ressaltar a componente indígena não se fez sem resistências:

Enfrentamos uma barreira, porque ninguém queria ser índio, na época. (perguntavam:) “Pra quê?! Isso é invenção”. E foi uma massificação: trabalhamos, trabalhamos até conseguimos fazer que os jovens entendessem que era o nosso momento. Querias ou não, nós somos descendentes das várias tribos que passaram por aqui. E nós começamos a contar uma história. Por exemplo, Cunha-Poranga. Quando colocaram “miss” no Boi era aquela disputa. Vinha gente de Manaus. A gente brigava (...). Mas era um pouco americanizado pra nós. “Vamos tirar!”. Quando eu ganhei outro livro sobre línguas indígenas, achei Cunha-Poranga. Aí, eu li e chamei o pessoal, disse: “Nós vamos mudar de ‘miss’ para Cunha-Poranga”.

Levada à sugestão de mudança à diretoria do Caprichoso, não faltaram reclamações. Ainda assim se adotou o nome e o significado Cunha-Poranga: a mulher mais bonita da tribo. Odinéia insere este entre tantos outros episódios de acirramento de debates sobre o que manter e o que tirar com o propósito de dá espaço para inserir aspectos locais/regionais na cena do Bumbá. Lembrou-se da justificativa para a retirada do item “tourada”, pois foi considerado “espanhol”. À contrapartida, também recordou dos questionamentos em torno da autenticidade

do Boi de Parintins por parte de membros da Comissão Nacional de Folclore. Estes puseram em dúvida, exatamente, a adoção de elementos como as alegorias, as Rainha do Folclore, mesmo a Cunha-Poranga, bem como a inserção da Lenda Amazônica e o Ritual Indígena. Em questão: o quanto esses enxertos não desvirtuariam o eixo dramático da morte e ressurreição do boi. Para Odinéia, seria um equívoco o posicionamento radical de estudiosos da cultura brasileira, em não admitir a mudança cultural, já que ela é um traço incontornável da realidade.

Centra-se o seu argumento na figura do Pajé. Observa o lugar de destaque ocupado por ele nas tribos. É ele quem cura. No conto do Bumbá, cabe-lhe ressuscitar o Boi. Seja no Pará, seja no Amazonas ao Pajé é atribuída essa função, no desenrolar do folguedo. Antecedem-no o Dotô Curador e o Dotô da Cachaça, no esforço de reaviar a rês, entretanto apenas o grande feiticeiro indígena obtém êxito. Odinéia sustenta a essencialidade da figura na brincadeira. Em Parintins, ele adquire um lugar de destaque. Sua aparição leva a plateia ao delírio. Apesar da importância, apenas da década de 1990, o Pajé passou constar no quadro dos itens julgados.

Paini Pajé...  
 Heia Heia Heia!  
 Senhores das sombras  
 Senhores das trevas  
 Seguidores da luz  
 Faz morada nas feras  
 Em todas as terras  
 Templo de Monan  
 Heia Heia Heia!  
 És o que habita no fogo  
 No grito de guerra da escuridão  
 Possante da noite  
 A morte vagueia  
 Silêncio na aldeia  
 Vai orar o pajé  
 Heia Heia Heia!  
 Ó mestre de todas as magias  
 Sacerdote das feitiçarias  
 Das noites sem luar  
 Heia Heia Heia!  
 Proteja minha tribo  
 Dos ventos da morte  
 Que brotam dos rios  
 Ressurgem das águas



Trazendo a serpente de Mahiê!

*Templo de Monnan*  
(Toada do Boi Caprichoso)

Nascido na Baixa do Santo Antônio, as recordações de André Nascimento o levam sempre ao curral do Garantido, afinal, quem “não é a criança que não sonha de brincar de Boi?”. E assim, muito cedo aprendeu o “dois pra cá, dois pra lá”, típico da dança do Bumbá. Passou por vários setores da brincadeira: de batuqueiro a figurante do Ritual Indígena, passando por membro de tribos e tuxaua, além de coreógrafo. A oportunidade para tornar-se Pajé se deu nos anos noventa. Até aquele momento, os Pajés do Garantido vinham de Manaus. Em razão da necessidade da Associação de ter alguém para atuar nos shows oferecidos aos turistas, em Parintins, André foi indicado para se apresentar como Pajé. Pouco depois, em 1999, embora ficasse em segundo lugar no concurso promovido – um ano antes – para escolher o novo Pajé do Garantido, ele assumiu cargo:

Eu tô até hoje como Pajé, graças a Deus! Eu devo isso a muita dedicação, como um Garantido mesmo nato. Porque pra ser item, todos podem ser item, mas ser item campeão, eu devo isso à minha dedicação, ao amor ao item Pajé e, principalmente, ao amor ao Boi Garantido.

A seu ver, o Pajé introduz magia no Festival Folclórico, por ser uma figura mística. Junto ao Ritual Indígena, ele compõe o momento “mais apoteótico do espetáculo; momento mais elaborado, mais ensaiado”.

A escolha das três danças, uma para cada noite de apresentação no Bumbódromo, dá-se em sintonia com os desígnios da Comissão de Arte do Garantido. Na sequência acerta com o figurinista os detalhes do risco e da concepção das roupas. Estas devem aliar a componente mística aos conteúdos próprios (arte plumaria, cores e texturas) à tribo indígena reverenciada na cena, mas sem abrir mão da funcionalidade em relação ao seu desempenho na arena. Algo semelhante ocorre com a idealização dos movimentos corporais: “Qual tribo? Qual dança?”. O recurso a vídeos é fundamental nesse preparo. Mas confessa mesclar danças indígenas brasileiras com a de tribos africanas:

Eu faço mistura com danças ‘afro’, porque nas tribos brasileiras as curas, as pajelanças são feitas através de orações, cantos, ervas, beberagens.

Nas tribos africanas, o feiticeiro faz aquelas danças bem mais elaboradas com saltos, com giros, que os nossos não fazem. Então, eu faço essa mistura. Eu não fujo do contexto, porque eu não fujo do contexto das danças tribais. Um exemplo, deste ano. Era uma dança Karajás. Uma cerimônia muito linda. Ele (o Pajé) tem a visão do apocalipse da sua tribo. E, de alguma forma, ele tenta evitar que aquilo aconteça. Pra isso ele conta para sua tribo o que acontecerá. Ao mesmo tempo, ele impede que aquilo aconteça, porque os índios acreditam muito nessas coisas. Para que o apocalipse não aconteça, ele acaba semeando o novo: uma planta, uma árvore, uma semente. A dança dos Karajás é a dança do “uca uca”. Eu inseri os saltos e os giros na coreografia.

No tocante às maquilagens usadas nas três noites, uma vez mais, alia os seus gestos aos condicionantes relacionados à pesquisa feita sobre a representação de conteúdos determinados culturais do grupo indígena enforcado. Em 2016, numa das noites do Festival, deveria portar uma face de cobra. Para isto, em casa, fez uma montagem com vários tipos de cobra, para escolher a que melhor se adequaria à sua apresentação. Embora, a princípio, melhor cairia acentuar o verde na maquilagem para melhor sinalizar à pele do réptil; em razão da carga cromática da fantasia, composta por cores quentes, optou por tons mais leves, se não seu rosto ficaria pouco visível. Haveria, portanto, prejuízo para o esforço de desenvolver toda uma pesquisa para subsidiar sua expressão facial, quando da *performance* na arena.

Durante o preparo para as apresentações, ainda, ele interage com os membros das tribos e seus coreógrafos responsáveis pelo item Ritual Indígena, embora esteja mais dedicado ao plano cênico em que contracena com atores na interpretação da cura. A interação será importante para as noites do Festival, porque, a certa altura, o Pajé desce da alegoria e dança junto à tribo. O encontro bailado entre o grande feiticeiro e os tantos povos autóctones representados na encenação do Ritual antecipa o desfecho de toda dinâmica dramática do Bumbá: o renascimento do Boi.

Minha vida soa com a marujada  
Sou o suor que balança esse povo  
No mês de junho tocando tambor  
Batendo palminhas renasce de novo  
Ninguém gosta mais desse boi do que eu  
Das minhas cores meu canto é franco  
O azul do céu e o branco é o encanto  
E o meu boi Caprichoso bailando de novo

Renasce com ele encantando meu povo  
Ninguém gosta mais desse boi do que eu

*Ninguém Gosta Mais Desse Boi do Que Eu* (Toada do Boi Caprichoso)

Também “curumim” da Baixa do Santo Antônio, Jaçanã anima uma das duas mais prestigiadas presenças durante as noites do Festival. Afinal, na função de Tripa, ele veste um dos protagonistas: o Boi Garantido. Curiosa é sua confissão, pois nunca havia pensado em ser Tripa, menos estar sob sua responsabilidade à confecção dos 11 bois que o Bumbá leva para a arena. Não se faz de rogado, para ser veemente em dá nome a quem deve muito do aprendizado que hoje lhe permite desempenhar o personagem principal do folguedo. Fazendo emprego de um enunciado de evidente inspiração bíblica:

Eu sou o criador da criatura, mas quem me criou foi Mestre Jair Mendes. Com ele que eu fui aprender a confeccionar o boi. (...) Trabalhava na equipe do Vanir Santos, na época que o Jair passou para o “contrário”. E o Vanir passou a fazer o boi e eu o ajudava, mas não era aquele trabalho perfeito como o do Jair.

Com o retorno do Mestre Jair Mendes ao Garantido, em 1995, houve um concurso para escolher o novo Tripa do Bumbá; era o primeiro concurso daquele tipo no Garantido. Para substituir Mestre Jair, mais de 30 concorrentes participaram do certame realizado na antiga sede, hoje chamada de “Curralzinho”. Jaçanã obtém o segundo lugar. Contudo, devido o conhecimento que já tinha de confecção do boi, além do fato de atuar no teste de alegorias, foi-lhe entregue a “honra” de ser, nas três noites, o Tripa garantido.



Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins de 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

A alegria por ter sido escolhido logo se reverteu em compromisso sério. Doravante, havia de cuidar do preparo físico, correndo pela Cidade Garantido – área no bairro do Santo António, onde estão concentrados o curral de ensaio e o galpão de alegorias da Associação. A parte mais delicada da preparação, entretanto, era fazer e “mexer” o boi. A presença do Mestre Jair Mendes, a um só tempo, o deixava temeroso e o ajudou:

Quando eu não sabia mexer com o Boi, aí, vinha o Ito da Cuíca e filmavam eu fazendo os movimentos. Foi uma experiência muito rara pra mim, porque eu não sabia, porque pra aprender a ser Tripa, eu tinha que aprender a fazer o próprio Boi. Porque não adiantava o Jair fazer o boi e eu vim pra dançar. Eu não ia saber os movimentos. Ele chegou pra mim e falou: “Jaçanã, quer ser Tripa? Então, vai fazer o boi!” E o Jair nunca fez o boi como eu faço agora – no relento, com todo mundo vendo. Não, era segredo. Fazia na casa dele, lá só entrava quem ele queria. Foi pra lá que ele me levou pra eu aprender. A gente trabalhava na casa dele, lá no (bairro) Santa Rita. E vinha trabalhar na Cidade Garantido. Era assim muita coisa comigo. Porque ele falava: “Quer aprender mesmo? Olhando tu não vai aprender. Tu vai aprender fazendo. Então presta atenção que eu vou fazer.” Ele fazia um pedaço e vinha embora. Dizia: “Aqui, o outro lado, é teu.” Eu tinha que fazer o que ele fazia. Quando ele chegava lá, tava errado. Mandava eu procurar o meu erro. Foi aí que eu fui aprendendo, pegando a malícia.

A disposição em aprender e a dedicação tenaz do Mestre conduziram o aprendiz ao equacionamento do problema de saber conjugar a feitura do boi com a habilidade de dançá-lo. Isto, a ponto de jovem Tripa reinventar o artefato simbólico, motivo principal da festa, elevou-se à condição de criatura-criador:

E quando eu peguei o boi dele, pesava 60 quilos. Mas era rústico, muito rústico. Usava muito papelão, muita madeira, tá entendendo? Muita coisa rústica mesmo. Aí, com o passar de cinco anos, eu comecei fazer o boi. Era eu quem dançava e eu era muito “fininho”, não tinha este corpo de hoje. Aí, comecei tirar os pesos. O que era ferro, eu comecei botar alumínio. O que era isopor, eu comecei botar fibra. O que era papelão, também botei fibra. Aí, hoje, o meu boi tá pesando 14 a 15 quilos.

Sendo-lhe impossível estar em todos os momentos em que a figura do boi é requisitada nas apresentações, Jaçanã trabalha com uma equipe de seis auxiliares, distribuídos por diferentes áreas da arena no Bumbódromo, nas três noites de Festival. Seus ajudantes dividem com ele a função de Tripa: dois ficam junto à Galera do Garantido, nas arquibancadas. Já outros dois lhe apoiam diretamente, quando ele está sobre as alegorias. Os demais ficam na retaguarda, cuidam em fornecer insumos para os que estão atuando nas cenas do Boi.

Abra a porteira que meu boi chegou  
 Fazendo cena pra morena se apaixonar  
 É o Garantido, fantasia de amar  
 Touro branco que fascina o meu sonhar  
 A sua volta na fogueira faz emocionar  
 Um leve giro bem ligeiro vem folclorear  
 E ginga, balança,  
 Acende a chama da paixão  
 No coração meu boi a evolução  
 Essa é a festa do meu boi do São José  
 É a razão desse povão  
 Tem pai Francisco, Catirina e Gazumbá  
 Tem a paixão rubra a cantar  
 Boi Garantido um sonho vivo inspirador  
 Nas emoções eu vou voar  
 Essa galera veio pra te ver  
 Nessa magia o impossível é te esquecer  
 Roda meu boi e vem aqui brincar  
 São mil tambores a rufar  
 Vou batucar pro mundo inteiro te amar  
 (Pra te exaltar e o contrário se calar)

*Sonho de Evolução* (Toada do Boi Garantido)

A reverência de Jaçanã a Mestre Jair Mendes, identificando-o como o seu “criador”, reitera a linhagem totêmica do Boi-Bumbá. Enquanto lei, realiza-se no exercício do controle das inclusões e combinações nas tramas desse parentesco definido pelo compromisso com o brincar de Boi. No vínculo estabelecido entre Mestre Jair Mendes e Jaçanã o ponto do amalgama é, por demais, melindroso: nada menos que a transmissão dos saberes relativos ao fazer do ofício que dá forma com as mãos à razão de ser de toda brincadeira, ou seja, o boi artefato e no anverso empresta-lhe o corpo, logo a própria vida. Essa seletiva hereditariedade da cultura lúdica do Boi-Bumbá, que se dá de maneira tácita, menos intencional na explicitação discursiva do aprendizado, é crucial ao recrutamento dos/as que serão os/as “dentro”, divisando-os/as dos/as de fora. Já se tem essa seletividade no ambiente de uma estrutura social mais homogênea, como o é o ambiente rural ribeirinho com sua dupla característica de aliar a dispersão da amplitude fundiária às unidades de produção e consumo autocentradas em que prevalece os laços de parentescos familiares consanguíneos e/ou aqueles da comensalidade e compadrio. Em termos amazônicos, e a despeito das controvérsias sobre as origens do Auto do Boi na região, o advento do Boi de Terreiro está referido às consequências do Ciclo da Borracha, nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. Nesse período, a retomada das atividades de coleta das “ervas do sertão” determinou um novo processo de povoamento e colonização em partes da Região Norte brasileira. Isto, com o extraordinário ingresso continuado de migrantes homens (muitos já acompanhado das famílias) saídos do interior do Ceará, do Piauí, de Pernambuco e da Bahia, principalmente do Maranhão, no magote de trabalhadores aplicados à extração do látex da *Hevea Brasiliensis*, popularmente conhecida como seringa ou seringueira, posteriormente exportado como matéria-prima empregada em diferentes ramos industriais (CUNHA, 2011, p.191-201). Estancavam-se as décadas de estagnação socioeconômica regional, durante o Império no Brasil. Submetidos ao esquema dos “patrões” e aviamentos, os trabalhadores migrantes estavam à mercê de intermediários que lhes cobravam os custos pelo transporte das respectivas áreas

de partida até os locais onde teriam de suportar longas jornadas laborais. E, ainda, eram devedores dos mesmos intermediários, por conta do sistema dos barracões, espécie de entrepostos que monopolizavam o fornecimento de víveres e equipamentos. Presa por esses grilhões, a maioria dos trabalhadores e suas famílias permaneceu na Amazônia. Dentro das novas condições ecoambientais e sociais, ocupando propriedades rurais ribeirinhas pulverizadas num grande território recoberto pela floresta equatorial, recriaram hábitos e costumes, tanto o cultivo da roça para a sobrevivência quanto do Auto do Boi, brincado nos terreiros das comunidades familiares (NEELEMAN & NEELEMAN, 2015, p.19-40).

Embora os dividendos gerados pelo Ciclo da Borracha em bem pouco tenha se convertido para o incremento sustentado da economia regional, gerou-se um saldo de acréscimo no Estado do Amazonas, sobretudo na capital Manaus, agora bem menos dependente dos desígnios de Belém do Pará. Crescimento populacional e maior estratificação social, os quais foram acompanhados pelo significativo aumento das redes de comércio e dos serviços ligados, em especial, aos setores da educação, saúde e diversão/lazer. Por volta da década de 1950, já sob as diretrizes republicanas da integração do território nacional a um mesmo mercado de trabalho e de bens e serviços, a centralidade de manauara favorecera a sua escolha à implantação da Zona Franca, na década seguinte (PEREIRA, 2006, 102-155). A mesma importância de Manaus se reverberara no gradual movimento de alinhavo sociocultural, mediante os braços de rios, conformando as vias fluviais de uma rede de pequenas cidades, no alongado do século XX, tendo a capital como núcleo e, desde aí, definindo uma escala hierárquica de centros urbanos no interior do Amazonas.

Na passagem do século XIX para o XX, Parintins já se firmará como um polo comercial importante no Médio e Baixo Amazonas. Seus mercados abrigavam para vender uma diversidade de produtos: cacau, tabaco, café, farinha de mandioca, pirarucu, castanha, guaraná, sernamby, borracha fina, óleo de copyba, muyapuama e couro de Boi (BITTENCOURT, 1924). A expansão das fazendas de gado e com elas, do número dos rebanhos de rês tornará, igualmente, a cidade um importante centro criador e exportador de carnes e produtos afins à pecuária bovina. Os ingressos econômicos provenientes das plantações e

beneficiamento da juta, ao lado dos dividendos obtidos pela indústria de produção de sacos e as atividades portuárias, acresceram o produto interno local. A implicação de todos esses fatores econômicos atrairam para a cidade imigrantes e migrantes, entre os últimos as famílias Monteverde e Cid, reconhecidas como as respectivas fundadoras dos Bois Garantido e Caprichoso (VALENTIM & CUNHA, 1998; 1999). Pouco a pouco, o contexto citadino parintinense alçou centralidade regional, congregando atividades educacionais, bancário-financeiras, médico-hospitalares, religiosas e culturais.

A alteração socioestrutural acima apenas sumarizada, por certo, impôs-se como desafio para as transmissões do saberes do Boi e, no mesmo compasso, interna-se à permanência da tradição dessa cultura lúdica. A maior heterogeneidade sociohumana, por estarem inseridos os requisitos de classe social, mas também etnicorraciais e mesmo de gênero, pressiona na identificação do “próximo” e do “distante”, em relação ao parentesco do Bumbá. Um e outro polo, agora, estão situados num contexto urbano bem mais contíguo quanto denso, devido ao aumento formidável do contingente populacional. Nesse contexto humanamente volumoso, a pluralidade das formas de vida faz dueto com contradições relacionadas ao acesso à educação formal escolar, aos rendimentos e meios de sobrevivência, às condições de moradia e deslocamento. A reposição das memórias do brincar de Boi, graças à transmissão corporal dos saberes, em meio a todas essas vicissitudes se, de um lado, fornece elementos à ampliação da base social dos brincantes, de outro, porém, introduz muitas variáveis para assegurar a confiança no repasso de uma pessoa a outra, de uma geração a outra. Vê-se que os concursos para escolhas de Tripas, Pajés, Toadas, Chunhas-Poranga são adotados. Mas, evidenciam os casos de André e Jaçanã, o procedimento pelo princípio do mérito não é o suficiente, daí o emprego de outros procedimentos para avaliar a inclusão ou não dos novos membros nas posições-chaves do Festival Folclórico. São destacados quesitos ligados aos alicerces familiares, proximidade com o cotidiano do qual o Boi faz parte, a dimensão de apego afetivo à brincadeira.

Nesse sentido, dois regimes de autoria estão cruzados hoje na dinâmica sociocultural do Complexo Cultural do Boi-Bumbá amazonense, a partir do



alcance do formato de Boi de Palco/Terreiro com a consagração do Festival Folclórico de Parintins. Há aquele focado no nome próprio de uma pessoa e expresso na sua assinatura, a qual lhe converte direitos, inclusive jurídicos, sobre o que seria o conjunto de elementos reunidos sob o rótulo da sua expressividade. Esse regime de autoria individualizada tem por fundamento à autonomia de um ego inerente ao amago subjetivo encerrado em si mesmo, nas suas volições, intuições e desdobramentos imaginativos. Sendo esta silhueta de pessoa cara ao arranjo civilizatório do Ocidente moderno, com o seu imperativo ideológico individualista (DUMONT, 1997), ela respalda a noção de propriedade privada artística calcada na unicidade do eu criador (BURKE, 2003: 136-158). Já o outro remete a autoria para o encadeamento das gerações. É bem verdade que as invenções, as inovações introduzidas relativizam o que seria a prioridade absoluta posta no anonimato comunitário. Essas intervenções, contudo, não desprendem o seu agente dos laços baseados no costume, porque são esses que fornecem os conteúdos culturais e o quadro de raciocínios norteadores e que, ao mesmo tempo, incidem na limitação do que pode se tornar ameaçador nas variações.

Ainda em consideração ao mútuo engendramento entre a forma-boi e as alterações socioestruturais na Região Norte do Brasil, o rescaldo da entrevista com Odinéia introduziu um tema até então não considerado no percurso da pesquisa, a saber, a repercussão da presença das mulheres no folguedo, em particular de mulheres oriunda das classes médias, portadoras de níveis mais elevados escolaridade formal. Professora, com origens no seio de uma família melhor situada na hierarquia da estratificação social local, a sua atuação deixou por rastros o avanço de processos de intelectualização na consolidação do formato de Boi de Palco/Arena. Nesse mesmo sentido, como não poderia deixar de considerar, a percepção da ampliação das bases sociais dos Bumbás e seu festival anual? Ampliação que, também, inclui a posições ocupadas como, a exemplo do jovem artista, também de classe média, Ericky Nakanome? Membro do Conselho de Arte do Caprichoso, por ocasião da entrevista, ele então desenvolvia dissertação de mestrado Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia sobre a trajetória dos figurinos e alegorias dos Bumbás. A sua contribuição transcende a atuação no interior dos galpões de fabrico dos cenários e roupas

expostas nas três noites no Bumbódromo. Disposta como objeto de um trabalho acadêmico numa instituição prestigiada no âmbito da produção de conhecimentos sobre as artes no país, a cultura plástico-visual de Parintins é internalizada no debate acerca dos bens estéticos legítimos.

Proveniente de uma família “caprichosa”, Erick é neto de japoneses que, no princípio do século XX, imigraram para a região com o propósito de tocar a cultura agrícola da juta. Sua entrada no Boi se deu no momento mesmo em que, segundo a sua compreensão, a festa transitava da tradição para o espetáculo, tornando Parintins visível para os “olhos do mundo”. Diante dos reveses dessa fama – aumento nos casos de prostituição e nos índices de contaminação pelo vírus HIV –, parte do Boi-Bumbá Caprichoso uma contrapartida social para cidade, com a instituição da Fundação Caprichoso. Inspirada em projeto similar da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira – “Mangueira do Amanhã” –, a Fundação executa o projeto “Caprichoso nas ruas”, depois “Escola de Arte Irmão Miguel Pascale<sup>66</sup>”. A proposta era amortecer os riscos decorrentes da presença crescente de crianças nas ruas da cidade. Em razão do impacto psíquico ocasionado pela separação dos seus pais, Ericky ingressa na Escola de Arte com a finalidade de aprender a desenhar. Lá permanece por dois anos. Quando deveria sair, por já ter atingido a idade limite de permanência entre os estudantes, ele é indicado para atuar na entidade como “estagiário de Boi” e, posteriormente, assume o cargo de professor. A atuação propriamente na confecção da festa decorreu da necessidade do Caprichoso de contratar um desenhista. Alocado na parte gráfica, ele se inicia como figurinista.

---

<sup>66</sup> Além do episódio citado na primeira parte deste texto, envolvendo o domínio do canto de uma missa católica por parte de dois membros do grupo musical Gambá, da cidade amazonense de Maués, é também exemplar a respeito a atuação na cidade de Parintins do padre italiano Miguel De Pascale. Vinculado à Prelazia Católica situada nessa cidade do Estado do Amazonas, entre as décadas de 1960 e 1990, o clérigo esteve à frente do curso de formação do ofício de santeiro. Atraindo muitos meninos, o curso sedimentou um corpo artesanal que, mais tarde, integrará os galpões de produção de alegorias e indumentárias apresentadas nas três noites do Festival Folclórico, pelos bumbás Caprichoso e Garantido. A figura do “artista de boi” é, em parte, uma consequência não prevista dessa formação artesanal (BRAGA, 2002, pp.360-361; FARIAS, 2011, pp. 385-386).



Mãe Catirina e Pai Francisco, Caprichoso 2016 – Foto: Rogério de Oliveira

Decide-se, um pouco mais tarde, por prestar vestibular em Artes Visuais para a Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Ao longo da graduação, já morando em Manaus, embora se distancie não rompe com o cotidiano do Caprichoso. A oportunidade de voltar a Parintins ocorre com o projeto de interiorização da UFAM, ao implantar um *campus* na cidade. Aprovado no concurso se torna professor universitário e recebe o convite para integrar o Conselho de Arte do Caprichoso, no qual equilibra as tarefas do pesquisador e do diretor-geral de figurinos.



Boi Caprichoso na arena do Bumbódromo, em 2016 (Foto: Rogério de Oliveira)

Exemplo de um “artista de boi”, Erick se reconhece parte de uma geração favorecida, muitos dos seus pares são hoje artistas, compositores, poetas do Boi. Ao mesmo tempo, por isso mesmo, vê-se responsável pelos rumos do Festival. Lembra que, em 2012, ante a necessidade do Caprichoso se “reinventar”, um segmento do Bumbá fez o resgate de personagens esquecidos do Auto do Boi. Nesta oportunidade, na ausência de quem o interpretasse, ele assume a tarefa de ir à arena como o Gazumbá. Desta experiência, extrai a tese de que, na atualidade do festejo, há que se conduzir como os peixes durante o fenômeno da piracema. Isto é, saber retornar, nadando contra a corrente, para se reproduzir. A perspicácia dos peixes lhe é iluminadora:

É difícil de categorizar as roupas no Boi. Não sei faço figurino, se faço indumentária, se faço fantasia. Esbarra-se em fronteiras muito diferentes uma da outra. O Boi é uma brincadeira e ela tem personagens próprios. Respeito os figurinos que remetem à tradição do Boi. Faço adaptações de material. Mas isto requer ponderação, pois para fazer o Boi como se fazia antigamente, eram necessárias matanças de muitos animais. Por exemplo, encomendava-se a matança de 60 garças pra fazer uma tribo ou a matança de 30 onças pintadas pra fazer um tuxaua. Hoje, eu penso, isso não cabe mais. Precisamos recorrer ao sintético. Isto

empobrece um pouco o espetáculo e a própria tradição. Mas se consegue reproduzir as mesmas roupas de décadas atrás. Nesse sintético, encontramos o material de carnaval, é o mais prático, tem no mercado, encontramos nas lojas do eixo Rio-São Paulo. São: réplicas de plumas, tecidos que imitam couros de animais. Todos com preços acessíveis. Usamos também a matéria-prima da tradição, a própria floresta: sementes não-germináveis, pó, junco...Pensar o figurino esbarra no “como se cria”, mas também nas dificuldades geográficas e morais.

A criação dos figurinos do Boi, observa Ericky, envolve múltiplos planos, os quais são relativos aos condicionantes a que os Bumbás devem se submeter em suas apresentações. Se, portanto, o que é da tradição não cabe mexer – “Vaqueiro é Vaqueiro”, “Lamparineiro é Lamparineiro”, “a Marujada é a Marujada” –, a caixa cênica do Bumbódromo e a presença das câmeras de TV introduzem demandas à idealização e execução dos cenários e vestimentas:

Uma noite das exposições é mais “institucional”. Nela prevalece o azul e branco, a estrela, o brasão do Boi. Nas outras noites, que se elege temáticas voltadas mais para o universo amazônico – indígena ou da floresta –, temos de fazer o casamento entre aquilo que o Boi cria e o espaço que o Boi ocupa (o Bumbódromo). Torna-se necessário maximizar determinadas peças. Não pode fazer figurino fidedigno da nação Mura, da nação Tikuna, da nação Karajá. Para aparecer no Bumbódromo tem que aumentar traços, exagerar um pouco na cor. Tem que criar ali um outro índio. Não é o índio da aldeia. É o índio do Boi. É como se estivéssemos resignificado o indígena segundo o imaginário do artista do Boi de Parintins. É preciso pensar esse figurino respeitando a tradição, mas também o espaço o espaço que ele ocupa – o Bumbódromo. Também tem a iluminação voltada para a TV. Tem que recuar em alguns avanços visuais. Assim, evita-se usar tons laranja coral, porque com a luz e as câmeras de TV, irão parecer vermelho (a cor do “contrário”). Desafios de fazer uma tradição, nos dias de hoje, no lugar em que Parintins está, e com as dificuldades de não termos infraestrutura necessária para fazer esse espetáculo.

No posicionamento de Erick sobressai uma inflexão atual na qual o objeto em questão são os rumos do Festival, mas baseado na convicção de que o evento se ergue na combinação entre tradição e espetáculo. Do ponto de vista de Odinéia, justamente, nesta ousadia parintinense de engrandecer o folclore, encontra-se a razão do sucesso obtido pelo Festival. Quase uma unanimidade, o nome de Mestre Jair Mendes aparece na vanguarda desta ousadia. E ele não se faz de rogado, admite sua participação nas mudanças estéticas que, por volta da década de 1980,

envergaram o Festival e todo o folguedo numa direção espetacular. Vimos, no capítulo anterior, a presença desse mestre ainda quando os Bumbás percorriam as ruas da cidade, enfrentavam-se e mesmo levam a morte de participantes. Quando da fundação do Festival, em 1966, por obra do quarteto constituinte da Juventude Atlética Católica (JAC) Xisto Pereira, Jansen Rodrigues Godinho, Lucinor Barros e Raimundo Muniz, a princípio realizado no pátio da igreja com finalidade de angariar fundos para erguer a nova matriz de Nossa Senhora do Carmo, a mão de Mestre Jair já confeccionava vestes de índios e capacetes. Permaneceu fiel ao Festival, em meio as suas mudanças de endereço. Nesse caminho, contribuiu para se inserir mulheres no Bumbá, interpretando a Sinhazinha, a Rainha do Folclore, depois a Porta-Estandarte. Também, coube-lhe a inserção de outros personagens e seções da apresentação, a exemplo da Figura Engraçada e da Lenda Amazônica.

De todas as novidades atribuídas a Mestre Jair Mendes aquela mais perene e de impacto maior foram as alegorias. Conta que, 1968, deixa Parintins para trabalhar no Rio de Janeiro, como arte-finalista numa empresa de publicidade. Já apaixonado pelo carnaval, em especial pela Escola de Samba Portela, frequentava as concentrações das escolas. Vendo as alegorias, sentiu necessidade de fazê-las, mas em Parintins, onde não havia folia de Momo, mas festa de Boi-Bumbá. Sem rodeios, reconhece: “Foi, então, que deturpei o Festival Folclórico com essas coisas que aumentando, ampliando-se cada vez mais”. A primeira alegoria que bolou, executou e levou para o palco foi *Iara, a mãe d’ água*. A escultura em papelão e plástico de quatro metros de altura veio sobre uma base de material com três metros de largura. Na sequência, traduziu em figuração plástico-visual *A Lenda do Guaraná*. Havia a surpresa de que, do interior dessa peça, nascia uma criança. As lendas lhe chegavam pela escuta de uma figura lendária da cidade: Toninho Saunier – mistura de guia espiritual e curandeiro, além de guardião da cultura tradicional cabocla. Os ensinamentos de Toninho Saunier ressuaram em tantas outras criações de Mestre Jair Mendes, sempre envergando dimensões mais elásticas. Com o propósito de aperfeiçoar a elaboração desses cenários móveis, ele voltou ao Rio de Janeiro e na pesquisa junto às escolas de samba, levou a Parintins materiais como as ferragens para basear as alegorias e poliuretano para facilitar o tratamento das esculturas em isopor.

Com Mestre Jair Mendes, definiu-se uma rotina de fabricação das alegorias do boi. Começa-se pela montagem da base com tubos férreos, depois se dá o revestimento com madeira. Em seguida, cobre com tecidos e/ou plásticos e são aplicados os adereços e as esculturas dispostas. Ao contrário do que se emprega no carnaval, evita-se espelhos, mas são utilizados vernizes acrílicos, tintas fluorescentes e outras tintas a base de água.

Do seu engenho também deriva à tecnologia denominada de “robótica”. Montada à base de lanças (primeiro de madeira, hoje de ferro), cabos e roldanas, com a aplicação dessa tecnologia se tornou possível dá movimentos as esculturas das alegorias. Algo que permitiu as peças alegóricas subirem até 15 metros. A princípio restrita ao Festival Folclórico de Parintins, ganhou fama, sendo incorporada aos desfiles das escolas de samba no eixo Rio-São Paulo, abrindo vagas de trabalho para os artistas parintinense. Atualmente, estima-se serem mais de 400 desses oficiais atuando na cidade e em outras partes do país. Ele mesmo, com a sua equipe (desenhistas, escultores, soldadores, empasteladores) presta serviços em outras cidades do Norte, igualmente atua nos carnavais paulista e carioca.

Na conversa com Mestre Jair Mendes, a princípio ele recordou que gostaria de ser Padrinho do Garantido, o que só ocorreu bem mais tarde. No seguir da entrevista, recordou o episódio comum a outros relatos: menino, o pai fez um boi para ele. E com os seus amiguinhos, brincou: o seu Mineirinho disputava com o outro, Veludinho. Encontramos no ponto de partida deste homem, com contribuições tão significativas nas feições contemporâneas do Bumbá amazônico, a mesma afeição originária por um singelo brinquedo presenteado pelo pai. Na sua trajetória, cruzam-se os formatos e destinos do brincar; passado e presente.

Deparamo-nos com um dos lampejos do futuro do Bumbá na vista feita à Escola Francisco Canindé Cavalcanti, em Maués, no mês de agosto de 2016. A finalidade de conhecer de perto outra recorrente versão do folguedo – o chamado “boi de escola” –, conduziu-nos à apresentação do Boi-Bumbá Mirim Francisquinho. Estando a organização e o preparo dos trajes e adereços a cargo de professores(as), pais e estudantes, toda a encenação do folguedo é de responsabilidade dos(as) últimos(as). Embora não contasse com sonoridade e



percussão próprias, já que se recorreu à execução eletrônica de um CD de toadas, mas a evidente inspiração no modelo de Boi-Bumbá de Palco/Arena de Parintins se manifestou na miniatura expressiva apresentada, contando com os itens Sinhazinha da Fazenda, Cunha-Poranga, Pajé, as Tribos, os Vaqueiros, o Apresentador e, claro, a exibição do personagem do boi de pano, tendo o Tripa o animando.



Apresentação do Boi Franciscinho na Escola Estadual Francisco Canindé Cavalcanti - Foto Edson Farias

Por diversas vezes, nos depoimentos e também nas conversas não registradas, a equipe do CMD ouviu referências ao fato de as escolas realizarem seus respectivos festivais folclóricos. Bem ilustrativo da forte presença das imagens do festival parintinense na socialização e nos imaginários da região do Médio Amazonas, o episódio traz ainda índices acerca das mediações que atuam a favor da propagação desse específico sentido de Boi-Bumbá. Emblemática a respeito, a conversa com Cleber Alves, jovem professor responsável, na escola, pela montagem e apresentação do folguedo, evidenciou sua relação de longa data com o Festival de Parintins e mesmo que membros da sua família já brincavam de Boi antes dele nascer. Coordenador Pedagógico, ele cresceu brincando de Boi e hoje toca na Batucada do Garantido local.



Lembra que são as crianças que pedem a presença do Boi nas festividades da escola. Por isso, a seu ver, a realização do Festival contribui à socialização das crianças e para unir a comunidade:

Antigamente, nesse bairro de periferia, a comunidade era um tanto violenta. Essa socialização com o Boi, chamando aquelas pessoas que, muitas das vezes não tinham oportunidades pra brincar, pra se socializar, ajudou mudar aquela visão, a desconfiança. Porque o pessoal ficava na rua, sem ter o que fazer. Agora, elas vem aqui, confeccionam o Boi, limpam a quadra. Isso tudo vai ajudando as pessoas se unir. A gente passava por aí e ninguém falava com ninguém. Agora, com o Boi, a brincadeira fez com que as crianças e pais se aproximem.



Boi Francisquinho – Foto Edson Farias

**Recomendações de salvaguarda**

Com a aprovação, em 2005, da *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (UNESCO, 2005), deu-se um passo a mais na montagem da trama institucional-normativa iniciada com *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Na sequência, vieram a Constituição da UNESCO; os Pactos Internacionais, de 1966, tendo por objeto os direitos civis e políticos e aos direitos econômicos, sociais e culturais. Mas antes, com a assinatura da *Declaração da Diversidade das Expressões Humanas*, também da UNESCO, em 2002, afirma-se um conceito ampliado de cultura:

O conjunto de traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.

No texto da *Convenção*, o enunciado do Artigo nº 2 explana os aspectos recobertos pelo conceito de “patrimônio cultural imaterial”:

Entende-se por patrimônio cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. [...] O “patrimônio cultural imaterial”, conforme definido no parágrafo acima, se manifesta em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. [...] Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.

A *Declaração da Diversidade das Expressões Humanas*, da UNESCO, introduz o conceito de “expressões culturais” com a finalidade equacionar as manifestações da criatividade humana mediante conteúdos simbólicos, valorativos, artísticos e identitários relacionados pela ideia de diversidade:

Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras. [...]. Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas suas formas, deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas.

A tônica conferida à noção de diversidade, portanto, salienta a “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão”, por meio dos “diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais”. A intertextualidade tecida entre esses documentos articula diversidade e desenvolvimento, pluralismo e universalismo, direitos culturais e direitos humanos. Com isso são ratificados os princípios da tolerância, cooperação e segurança. Desse modo, na esteira da intertextualidade documental referida, o emprego do conceito de patrimônio imaterial é respaldado pela base normativa e cognitiva que o identifica como valiosa fonte de diversidade cultural e desenvolvimento sustentável. Daí porque a *Declaração* de 2005 acolhe as problematizações em torno da ameaça à continuidade desses patrimônios como um dos traços da dinâmica de risco inerentes à condição contemporânea da modernidade. O empenho em aplicar programas de salvaguarda torna-se um compromisso dos estados-nações, principalmente um dever universal da humanidade.

Em diálogo com a normativa da UNESCO, a Política do Patrimônio Imaterial no Brasil, a cargo do IPHAN, abarca um conjunto de categorias operacionais classificatórias a serem acionadas nos contextos específicos dos processos de registro e reconhecimento de diferentes bens culturais. Acima descritas, tais categoriais oferecem a primeira indicação do recorte do objeto de registro. Mas é sempre importante sublinhar que o emprego desse léxico categorial está sujeito ao trabalho conjunto realizado pela instituição, os detentores do saber do bem, as equipes de pesquisadores e conselheiros, mas sempre à luz da singularidade do bem, em suas dimensões sócio-históricas, culturais e afetivas.

Nesse sentido, o conceito de “referência”, inscrito Decreto 3551/2000, em que institui a Política do Patrimônio Imaterial no país, calca-se na tradição como uma diretriz cujo critério decisivo é a “continuidade histórica” para acentuar a “relevância nacional” do bem para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira, mas em consideração ao que se pereniza “através do tempo”.

De posse deste transfundo normativo-institucional contido no conceito de patrimônio imaterial, mas levando-se em conta a realização dos diferentes estágios que caracterizam as pesquisas de campo em que se embasa este dossiê, elencamos as sugestões de salvaguarda, nos seguintes termos:

### **1 – O reforço à diversidade pelo cuidado com os formatos**

Quando da reunião de mobilização de detentores(as) do saber/fazer do Bois-Bumbás em Maués, já mencionada neste dossiê, tornou-se possível vocalizar gargalos que, hoje, comprometem o prosseguimento das manifestações. Entre os condicionantes apontados a esse respeito: dificuldade de financiamento, atuação oscilante do poder público, distanciamento entre a realidade comunitária da qual parte o folguedo e as expectativas geradas quando este integra um festival voltado para os visitantes turistas, entre outros. Chamou atenção as reiteradas comparações tendo por parâmetro o Festival de Parintins. Em muitas dessas comparações, ao mesmo tempo em que se aludiam, de modo crítico, mesmo repreensivo, aos caminhos espetaculares seguidos pelo folguedo parintinense, pois teria se afastado da “tradição”, reclamava-se da desigualdade existente entre a situação “lá” e àquela em Maués.

Nesse sentido, o diálogo entabulado entre os representantes da cultura local e as técnicas do IPHAN dirimiu dúvidas acerca do processo de patrimonialização, em especial, sobre a relação entre ações de salvaguarda a serem adotadas em favor do bem simbólico do Boi-Bumbá e modalidades de financiamento. Uma primeira recomendação de salvaguarda diz respeito, portanto, ao estabelecimento de um fórum regional voltado à troca de ideias e à busca de soluções para os problemas envolvendo o bem patrimonializado, caso algo assim se confirme.

No entanto, em se tratando do Complexo Cultural do Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, mais que escalonar será preciso distinguir os planos de salvaguarda, considerando a diversidade dos modos de brincar de Boi na região, aqui expostos nos três formatos (Boi de Terreiro, Boi de Rua e Boi de Palco/Arena). E, ao mesmo tempo, encontrar soluções à aplicação desses planos ante ao fato de que existe uma evidente discrepância de volumes e recursos de todas as ordens entre o Festival Folclórico de Parintins e as demais manifestações expressivas, seja os outros formatos seja as versões locais do modelo de festival:

- a) Atentando aos exemplos do Boi Teimosinho, em Maués, e ao Boi Tira-Teima, em Itacoatiara, respectivamente, formato Boi de Terreiro e Boi de Rua, caberia ações de apoio financeiro e logístico aos fazedores, bem como de divulgação. A interligação dessas realizações com o sistema escolar das duas municipalidades contribuiria para dar visibilidade e, com isso, incentivar a renovação dos quadros sociais mediante o recrutamento de brincantes entre os jovens. Algo assim, entendemos, teria efeito multiplicador, deixando por saldo o reforço da diversidade das maneiras constituintes da tradição do brincar de Boi;
- b) Em relação às situações em que se aplica o modelo de festival, parece urgente fomentar a discussão sobre os modos de financiamento dos eventos, favorecendo a autossustentabilidade de deles, assim, evitando-se à grande dependência em relação ao apoio financeiro do poder público, o qual está sujeito às crises fiscais e as alterações de prioridades nas agendas de investimentos, a depender dos grupos políticos que venham assumir a governança local. Esta seria uma alternativa para evitar o que ocorreu em 2016 e 2017, em Itacoatiara: por falta de recursos da prefeitura municipal, deixou-se de realizar o festival folclórico local, com enormes prejuízos à continuidade da brincadeira de Boi;
- c) Acredita-se, ainda, necessário o estímulo à ponderação sobre a adoção do modelo Festival em algumas localidades, para isso considerando a dificuldade de sustentação econômica, sobretudo do quanto o modelo

inibe e/ou silencia modos de fazer a brincadeira folguedo já enraizados na trama das socialidades locais;

- d) Por outro lado, a permanência do modelo de Festival nas diferentes localidades, à exceção de Parintins, com vista potencializar recursos humanos e o cabedal de conhecimentos vicejados no tramado intergeracional dos(as) realizadores(as) do bem, a reunião de esforços envolvendo lideranças das entidades de Boi, representantes do poder público e outras instâncias civis interessadas na cultura do boi-bumbá talvez devesse fomentar encontros de trocas de experiências, cursos de formação – à exemplo da Escolinha de Arte do Boi Caprichoso parintinense (adiante comentada), entre outras alternativas de reflexão sobre e transmissão do conhecimento próprio à brincadeira. Em última instância, acredita-se, tais procedimentos teriam por efeito formar quadros locais de artífices à realização dos respectivos festivais;
- e) Em se tratando de Parintins, considerando à autosustentabilidade do Festival, parece-nos fundamental incentivar a reciclagem e o remanejamento das matérias-primas utilizadas na elaboração de alegorias e vestes com a finalidade tanto de evitar o desperdício de recursos (materiais e financeiros) quanto reduzir a dependência dos bumbás em relação às oscilações nos financiamentos, à maneira do que ocorreu em 2016. Isto porque deixaria por saldo certa reserva a ser posta a serviço da montagem dos conjuntos cenográficos e indumentários de anos seguintes.

## **2) As toadas**

Outro ponto que, entendemos merece um cuidado especial, corresponde ao imenso repertório das toadas de Boi.

Já a entrevista com os membros da família Cid, tradicionalmente ligados à narrativa de fundação do Boi Caprichoso, deu-nos oportunidade de escutar Dona Julita do Amaral Cid, 91 anos. Nora do fundador do boi azul, ela canta um trecho de uma linda toada alegadamente datada de 1949, da qual,

infelizmente, não encontramos qualquer registro: *“Vieste derrubar a fortaleza, mas não tiveste a coragem de meter o teu focinho... O peso só quem sabe é quem carrega, o resultado foi voltar o seu caminho”*. O evento indica a absoluta carência de registros de áudio das toadas do período pré-espetáculo.

Toni Medeiros, amo do Boi Garantido, destaca a necessidade de valorização da velha guarda de compositores dos Bois e indica que há certo *“pecado”* das agremiações nesse sentido, identificando uma *“perda de rumo”* no que tange às composições dos últimos 10 anos:

Desde muito cedo, eu comecei a compor, porque eu sempre fui envolvido com música... a compor pro boi. Eu acho que eu comecei a compor pro boi em 83, 84, mais ou menos, faz muito tempo... bem novo, bem novo, eu comecei a compor pro boi. E aí, eu sempre falo que o segredo do boi é você **valorizar a velha guarda**. Você vê que o samba — que é algo mais maduro —, ele pode estar fazendo o maior sucesso com o Zeca Pagodinho, mas quem tá atrás dele? A velha guarda. E às vezes a gente peca um pouquinho nisso. (...) Aí é que está o **pecado dessa nova geração: não beberam muito na fonte dessa velha guarda e (...) a música um pouco se perdeu**. Se tu escutar o boi até 2002, ele é muito diferente do que é agora. O boi tá um pouco perdido musicalmente, na música e na dança. Eu acho que o boi se finca num tripé de arte: a música, a dança e a parte cênica. A parte cênica, ela se resolve. Mas dança e a música, está muito perdida nos últimos dez anos (...). [atribuo isso] ao modismo. Tentar fazer sucesso, naquele desespero de querer fazer sucesso, você acaba tendo alguns apelos populares, que eles acabam não funcionando muito bem com o tempo. O boi era muito simples...

Embora identifique um processo de crise, no que concerne ao cuidado em relação à memória musical tradicional no interior dos bois, Cardoso (2013) reconhece a existência de processos de luta e resistência no interior das agremiações no sentido de valorização e preservação desse patrimônio.

As lacunas e disputas em torno da gestão mnemônica do patrimônio poético-musical dos bois suscitam a enorme problemática dos modos de organização, arquivamento e disponibilização desse patrimônio. A inexistência de museus dedicados à história e arquivos dos Bumbás é uma questão amplamente discutida em Parintins (CARDOSO, 2013).

Os diferentes suportes dessa memória também suscitam questões em torno da necessidade de organização desses conteúdos:

As toadas dos bois geralmente são arquivadas nas próprias sedes das agremiações folclóricas, no caso, as selecionadas para o festival. Mas a maioria é arquivada nas casas dos próprios compositores e nas de algumas pessoas simpatizantes do boi que guardam documentos, CDs e outros. Já os suportes utilizados atualmente são os CDs, DVDs, a televisão, o rádio e a internet. Antes da década de 1990, quando o festival ainda não havia alcançado a mídia nacional e internacional, as toadas eram veiculadas através de fitas Cassete e VHS, e não se pode esquecer as narrativas orais, os suportes mais utilizados nesta época (CARDOSO, 2013, p.8).

Na fala de Paulo Faria, as gravações do Boi Garantido, no período de transição entre a fase pré e pós espetacular ocorriam

(...) com um gravador portátil. Eu tinha um gravador portátil e, a partir de 1987, 1986, nós começamos a gravar no meu gravador portátil. Colocava na frente, a turma sentava aqui, com a palminha, tambor, violão, charango e as vozes. Não ficava um som muito bom, porque distorcia um pouco (...) era uma grande confusão. Em 1988, chamado Delson (...), ele era músico do nosso grupo musical e tinha um estúdio na casa dele, grupo Canto Verde. Era um grupo que não era ligado a boi (...), foi o primeiro a tocar toada de boi com contrabaixo, guitarra e teclado. E ele sugeriu nós gravássemos na casa dele, onde existia um estúdio. A partir de 88 então, houve essa melhora, porque foi gravado pela primeira vez em um estúdio. (...) Em 89, foi gravado no estúdio do 'William Verde' [?] (...) Em 1990, não tínhamos mais estúdio... voltamos ao gravador portátil. E a partir de 91, já fizemos num estúdio do Mangueirão, aqui, (...) gravamos a fita ao vivo mesmo, pessoal todos assistindo, tomando cerveja (...). Essa foi a primeira comercializada, com a capinha. Foi feito a capinha pra ela. Agora, qualidade mesmo foi a partir de 92, foi gravado no estúdio d'A Crítica, em Manaus, aí passou então a ter uma qualidade bem superior e, a partir daí, alavancou. (...) até 94, fita ainda. 95, foi a gravação do primeiro CD, em Manaus.

A narrativa de Paulo Faria permite compreender algumas das dificuldades encontradas no curso de todo processo de pesquisa, sobretudo, no que diz respeito ao acesso às toadas anteriores à 1995, por exemplo. Entre os sítios digitais das agremiações, apenas o do Boi Caprichoso disponibiliza as toadas para audição e, mesmo no sítio do Boi Azul, o único disco da década de 1980 disponível é o do festival de 1989. O próximo disco disponível data de 1994 seguindo até 2017.

Nesse sentido, a organização de riquíssimos acervos particulares contribuiria de maneira definitiva para a salvaguarda da memória musical dos Bois de todo o Complexo Cultural do Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Figuras



históricas como os pesquisadores Basílio Tenório (Garantido) e Odinéia Andrade (Caprichoso) representam enormes esforços no sentido de arquivamento e preservação material da memória do Festival, todavia, Cardoso argumenta que para além do arquivamento e conservação do material o problema maior consiste na disponibilização desses bens no sentido de que possam servir de fonte de alimentação dos conteúdos contemporâneos e fortalecimento e propagação da cultura do brinquedo de boi na região. Diante desse cenário, o fonograma *As cem toadas da nossa história*, editado em cinco *compact discs* (CDs) pelo Boi Caprichoso durante as celebrações de seu centenário em 2013, por ser exceção em termos de esforços de registro das toadas do período pré-espetáculo, pode ser tomado como protótipo de esforços futuros de salvaguarda da memória musical dos bumbás parintinenses.

### 3) Gestão mnemônica mediante a transmissão dos saberes/fazeres

Ademais, em termos de salvaguarda, é válido ressaltar a importância de projetos como as “escolinhas” dos bois, celeiros de artistas como Ericky Nakoname – comentado no capítulo VI –, coordenador de figurino, membro do conselho de arte e compositor do Caprichoso, que atribui à Escola de Arte Irmão Miguel Pascale — vimos, fundada pelo boi azul e financiada, em outros tempos, pela Coca-Cola e pela Fundação Banco do Brasil (AZEVEDO, 2002) — sua formação artística:

(...) eu venho de uma família que é Caprichosa (...). E a minha entrada definitiva no Caprichoso é quando meus pais se separam... por conta dessa separação, eu tive problemas psicológicos graves e, a partir daí, por indicação da psicóloga, eu teria que fazer outras atividades. Coincide, nesse momento, de o Caprichoso criar essa fundação, esse projeto social e **eu entro na escola, pra aprender a lidar com desenho**. E começo a desenvolver as atividades de desenho e começo a me destacar dentro da escola. (...) As meninas queriam ser Cunhã Poranga, Porta Estandarte, Rainha do Folclore... E os meninos queriam ser estilistas, artistas visuais, queriam participar de todas essa festa que acaba sendo a cara da cidade. E **dessa geração saiu muita gente, geração da escola de arte do boi Caprichoso, hoje, ela alimenta e fomenta os dois bumbás**. Tanto com itens, artistas; compositores, poetas... enfim, é uma turma grande que veio desse projeto social.

A fala de Nakoname vai ao encontro da fala de Teures Caldas, ritmista da Marujada de Guerra, que corrobora a importância da iniciativa para a formação dos músicos. A escolinha seria, segundo ele, um espaço de aprendizagem — com aulas de percussão, violão, charango, flauta e teclado — e, conseqüentemente, de renovação:

(...) se você prestar atenção aqui nos ensaios, você vê muitas crianças, muitos jovens que fizeram parte da **Escolinha de Artes do Caprichoso**, desde criancinha, 5, 6 anos, que veio aprender a tocar um instrumento e hoje já estão na marujada principal. Antigamente, isso era muito difícil. Você via pessoas de ‘mais anos’ tocando seus instrumentos. E hoje tá tendo essa oportunidade. Já há muitos anos que o Caprichoso faz isso, consegue ter essa **renovação** dentro da Marujada.

As falas de ambos indicam que, para além da formação, conservação e publicização de arquivos, iniciativas que fomentem a perpetuação dos saberes vinculados à feitura do boi — como as “escolinhas” — são igualmente importantes no que tange à salvaguarda da memória musical do boi, na medida em que conectam as gerações que deram origem aos festejos às novas gerações — as “*gerações da escola de arte*”. É válido destacar que, desde a sua fundação, em 1997, a escola de arte do Caprichoso funcionou de forma intermitente, ora reduzindo a quantidade de alunos atendidos, ora interrompendo integralmente as atividades. Em abril de 2017, a jornal *A Crítica* noticiou a reativação do projeto que havia dois anos fora desativado<sup>67</sup> por dificuldades de financiamento das atividades. Do lado vermelho, a Universidade do Folclore Centro Educacional Paulinho Faria, fundada em 2009, também demonstra dificuldades financeiras, funcionando atualmente com professores voluntários, a despeito dos prósperos anos assegurados pelo mecenato empresarial e pelo governo amazonense.

Assim, a gestão mnemônica do patrimônio musical dos bois poderia, sumariamente, assentar-se sobre a tríade composta por *(i)* formação e publicização de arquivos referentes às toadas; *(ii)* incentivo a criação e manutenção de iniciativas que perpetuem os saberes musicais vinculados ao boi, como as

---

<sup>67</sup> Notícia disponível em: <http://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/escola-de-arte-caprichoso-reabre-com-620-alunos-e-13-oficinas-de-arte-educacao>

“escolinhas”; e *(iii)* fazendo eco à proposta de Cardoso (2013), um maior envolvimento de instâncias de pesquisa acadêmica.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Regina. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. **Sociedade e Cultura**, v. 8 n. 2 Jul./Dez. 2005, pp. 37-52.

ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

- AB'SÁBER, Aziz Nacib. Zoneamento fisiográfico e ecológico do espaço total da Amazônia Brasileira. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol.24, nº 68, p.15-24, 2010.
- ANDRADE, Aurélio. **Sinopse Histórica do Município de Barreirinha**. Manaus: Sergio Cardoso, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.
- ARANTES, Antônio Augusto. Prefácio. **Produzindo o Passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ASSAYAG, Simão. **Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- ASSUNÇÃO, Paulo de. **Negócios Jesuíticos: o cotidiano da administração dos bens divinos**. São Paulo: Edusp,
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1850**. Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1961. Original de 1860.
- AZEVEDO, Juliana Batista. & SIMAS, Hellen Cristina Picanço. Amazônia nas toadas do boi-bumbá Garantido. **RELEM**, Jul-Dez., 2015.
- AZEVEDO, Luiza Elayne Correa. Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins: do turismo ao *marketing* cultural. **Somalú**, v. 2, número especial, 2002.
- BANDUCCI JR, Álvaro & BARRETO, Margarita (Orgs.) **Turismo e identidade local: uma visão antropológica**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.
- BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. "Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na idade de Manaus". **Cronos**, vol. 15, nº. 1, jan-jun, 2014.
- BELTRÃO, Otto Gilberto de Arruda. **Realidade da Amazônia Brasileira**. Vol. Amazonas. Fundação Biblioteca Nacional: Ministério da Cultura, 1998.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. SP: Martins Fontes, 1999.
- BIRIBA, Ricardo B. Parintins: o local global. **Repertório**, Salvador, nº 19, p.67-72, 2012.2.
- BITTENCOURT, Antônio C.R. **Memória do Município de Parintins: estudos históricos sobre a sua origem e desenvolvimento moral e material**. Manaus: Livraria Palais Royal, 1924.
- BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. Oeiras: Celta, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. RJ: Bertrand do Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. SP: Perspectiva, 1992.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre la Historia**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. **La Historia y las Ciencias Sociales**. Madrid: Alianza Editoria, 1991.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. As festas religiosas e populares na Amazônia. Comunicação apresentada no **VIII Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais** – 16 a 18 de dezembro de 2004, Coimbra.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins. **Somanlu**. Vol. 2, nº. especial, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Cultura na Rua**. Campinas-SP: Papirus, 1989.

BRITO, Lydia M. P. & RIBEIRO, Edileuza M. Desenvolvimento local sustentável e o fenômeno dos bois-bumbás de Parintins. **APGS**, Viçosa, v1. n.3, pp. 219-240, jul./set. 2009.

BRITO, Lydia M. P.; RIBEIRO, Edileuza M.; SOUZA, Tereza. Bois-bumbás de Parintins: síntese metafórica da realidade? **RAP** — Rio de Janeiro 44(1):7-30, JAN./FEV. 2010

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. In: Tizuko Morchida Kishimoto (org.): **O Brincar e suas Teorias**. São Paulo: Learning, 1998.

CAPONERO, Maria Cristina & LEITE, Edson. Interrelações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo. **Patrimônio: Lazer & Turismo** – ISSN 1806-700X – Mestrado em Gestão de Negócios - Universidade Católica de Santos [www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio](http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio).

CARNEIRO, Carla Gibertoni. **Ações Educacionais no Contexto da Arqueologia Preventiva: uma proposta para a Amazônia**. Tese de Doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP), 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Nayf, 2002.

CATALÃO, Laranna Prestes. & NOGUEIRA, Amélia Regina Batista. O mundo do trabalho no Festival Folclórico de Parintins-AM: primeiras aproximações teóricas. **Anais: VI Jornada Internacional de Políticas Públicas**. São Luís- MA, 2013.

CARVALHO, Rui Manoel Sênico. **Parintins: Boi-Bumbá e afirmação identitária** – discursos, representações, sonoridades e identidade no Amazonas contemporâneo. Tese de Doutorado em Música. Campinas-SP: Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2014.

CASCAIS, Maria das Graças Alves; TERAN, Augusto Fachín. **Parque Municipal do Mindu: Espaço de Lazer, Cultura e Educação Ambiental**. São Paulo: 2011.

CASTRO, Edna. Expansão da fronteira, megaprojetos de infraestrutura e integração sul-americana. **Cadernos CRH**, v. 25, n.64 – Jan./Abr. 2012.

CATALÃO, Laranna P.; NOGUEIRA, Amélia R. B. O mundo do trabalho no festival folclórico de Parintins/AM: primeiras aproximações teóricas. VI Jornada Internacional de Políticas Públicas – UFMA, 20 a 23 de agosto, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Sobre rituais e performances: Visibilidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21(1): 99-127 (2010)

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. & FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais**. Brasília; UNESCO; Educarte, 2008.

CAVALCANTI, Maria L.V.C. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**, 12(11), 2006.

CAVALCANTI, Maria L.V.C. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. **Revista de CAVALCANTI, Maria L.V.C. Ciências Sociais** – São Luís, V. 3, N. 6, JUL/DEZ. 2006a.

CAVALCANTI, Maria L.V.C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 19, núm. 54, fevereiro, 2004, pp. 57-78.

CAVALCANTI, Maria L.V.C. O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisas. **Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.

- CAVALCANTI, Maria L.V.C. Os sentidos do espetáculo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1, pp.38-78.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: **Seminário Patrimônio Imaterial**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. VI (suplemento), p. 1019-1046, set. 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Rito e o Tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, 1999.
- CERQUA, Dom Arcângelo. **Clarões de Fé no Médio Amazonas**. Parintins: Prelazia de Parintins; Jubileu de Prata, 1980.
- CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.
- CHAGAS, Mario. O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.
- COLI, Jorge. “O Nacional e o outro”. In: ANDRADE, Mário de. **Missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: Sesc-SP; Prefeitura Municipal de São Paulo; Centro Cultural São Paulo, 2006.
- CORRE CAMPO. *Amazônia, a Floresta Encantada*. Nova Olinda do Norte, 2011.
- COSTA, Mauro Gomes da. **A igreja católica no Brasil: as ações civilizatórias e de conversão ao catolicismo das Missões Salesianas junto aos povos indígenas do Alto Rio Negro Amazonas (1960-1980)**. Tese de doutoramento em Educação. Campinas-SP: Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- COSTA, Marcos Antonio Lima & FERNANDO, Adelson da Costa. A composição da toada na Amazônia e a festa do boi-bumbá: a poética do imaginário do compositor”. **RELEM**, Jul-Dez. 2013.
- COSTA, Selda Vale da. “Boi-Bumbá, memória de antigamente”. **Somanlu**, vol. 2, nº. especial, 2002.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, paradas e procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos. **Religião e Sociedade**. São Paulo: Hucitec, 1977.
- COSTA LIMA, Luiz. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CUNHA, Euclides. **Amazônia: um paraíso perdido**. Manaus: Valer, 2011.
- DE ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Brasília: Editora Itatiaia em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- DE CARVALHO, José Jorge. **As Duas Faces da Tradição: o clássico e o popular na modernidade latinoamericana**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1991.
- DUMONT, Louis. **Homo Aequalis: gênese e plenitude da ideologia econômica**. Bauru (SP): Edusc, 2000.
- DURKHEIM, Emile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. SP: Paulus, 1989.
- ELIAS, Norbert. **Teoria Simbólica**. Oeiras: Ceuta, 2002.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador – Formação do Estado e Civilização (v. 2)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. **Envolvimento e Alienação**. RJ: Bertrand Brasil, 1990.

FARIAS, Edson. Multimodalidade da memória e a sociologia dos a priori sociais In: Dossiê Multimodalidade da Memória: narrativa e teoria Social. **Arquivos do CMD**, Volume 4, N.1. Jan/Jun 2016.

FARIAS, Edson. **Ócio e negócio**: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil. Curitiba: Appris, 2011.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória Social**. Lisboa: Teorema, 1994.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

FRAZER, James George. **O Ramo de Ouro**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, vol. II: 1915-1920/Sigmund Freud**: Luiz Alberto Hans (coordenação geral da tradução). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Território e identidade no boi-bumbá de Parintins. Revista Geográfica de América Central Número Especial **EGAL**, 2011- Costa Rica II Semestre 2011 pp. 1-15.

FURLANETTO, Beatriz Helena & FILIZOLA, Roberto. Religiosidade e espacialidade no folguedo do boi: uma festa com variações locais. **RELEGENS THRÉSKEIA** estudos e pesquisa em religião V. 01 – n. 01 – 2012, pp. 53-66.

GUEDES, Fátima. Saga do boi em preto e branco. **Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.

GONZALEZ, Jorge R. **Sociologia das Culturas Subalternas**. Comala: Universidad Autónoma de Baja Califórnia, 1990.

FUNARI, Pedro Paulo. & PINSKY, Jaime. Introdução. In: **Turismo e Patrimônio Cultural**. São Paulo: Contexto, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo & PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**. Vol. 11, nº. 23, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian & ESTERCI, Neide (Orgs.). **Fazendo Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Márcia de. & MOREIRA, Ester (Orgs.). **Cultura. Substantivo plural**: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura. São Paulo: Editora 34; Centro Cultural Branco do Brasil, 1996a.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Em busca da autenticidade: ideologias culturais e concepções de nação no Brasil. In: GONÇALVES, Marco Antônio. & GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. **Amazônia: conquista e expansão**. Cadernos de História do Memorial do Rio Grande do Sul. S.d.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo, mobilidade e multiterritorialidade numa perspectiva geográfico-cultural integradora. In: **Espaços Culturais: vivências, imaginários e representações**. Salvador: EDUFBA, 2009, p.393-419.

HEMMING, John. **Fronteira Amazônica**. São Paulo: Edusp, 2009.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *L'Enfant Etranger*. Paris: Flammarion, 1998.

HOLANDA, Yomarley Lopes. *A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Editora da Universidade de S. Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. SP: Unesp - Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: São Paulo, Vozes, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. **Tradição, tradução e transparências. Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.

KOZEL, Salete; SILVA, Josué da Costa; FILIZOLA, Roberto; GIL FILHO, Sylvio Fausto. (Orgs). **Expedição Amazônica: desvendando espaço e representações dos festejos em comunidades amazônicas "A festa do Boi-Bumbá: um ato de fé"**. Curitiba: SK Ed., 2009.

KUPPER, Adam. **The Invention of Primitive of Society: transformations of on illusion**. London and New York: Routledge, 1988.

MARINHO, Thiago Pimentel & SCHOR, Tatiana. Ciclos econômicos e periodização da rede urbana no Amazonas-Brasil as cidades Parintins e Itacoatiara de 1655 a 2010. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 56, p. 229-258, jun. 2013.

MARINHO, Thiago Pimentel & SCHOR, Tatiana. Segregação socioespacial, dinâmica populacional e rede urbana na cidade de Parintins/AM. **GEOGRAFARES**, nº 7, 2009, pp. 77-92.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Comentários da obra Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade*.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MCLENNAN, John Ferguson. **Primitive Marriage**. New York and London: Routledge, 1998.



- MENESES, Bruno. **Boi-Bumbá: auto popular**. Belém: Imprensa Oficial, 1972.
- MONTEIRO, Sílvio Tavares. *Anotações para uma história rural do médio Amazonas*. Manaus: EMATER/AM, 1981.
- MONTEIRO, Maria Lúcia. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. [www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre\\_o\\_arcaico.pdf](http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/entre_o_arcaico.pdf)
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-Bumbá: história, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do autor, 2004.
- MONTEIRO, Ygor Saunier. M. C. **Tambores da Amazônia: ritmos musicais do norte do Brasil**. Manaus: Edição do Autor, 2015.
- MONTEVERDE, João Batista. **Boi Garantido de Lindolfo**. Manaus: Gov. do Estado do Amazonas ; Secretaria de Estado da Cultura: Ed. Universidade do Estado do Amazonas, 2003.
- NEELEMAN, Gary & NEELEMAN, Rose. **Soldados da Borracha: o exército esquecido que salvou a segunda guerra mundial**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015);
- NEGRÃO, Keyla. Parintins para o mundo ver: estratégias do discurso da televisão sobre amazonidade. **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS, 2001.
- NEVES, Diogo Labiak. **“Dois pra lá, dois pra cá”: Território, Globalização e Boi-Bumbá, na Ilha dos Tupinambá (Parintins – Amazonas)**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2007.
- NEVES, Diogo Labiak. De Parintins para o todo mundo ver: a festa do boi-bumbá de Parintins sob a perspectiva globalitária. Revista Eletrônica **Geografar**, Volume 1, 2006.
- 
- NEVES, Luiz Felipe Baêta. **O Combate dos Saldados de Cristo na Terra dos Papagaios: colonialismo e repressão cultural**. Rio de Janeiro: Forense, 1978.
- NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda sairé**. Manaus: Valer, 2008.
- OLIVEN, Ruben. “Patrimônio intangível: considerações iniciais”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.
- PACHECO, João. Formas de dominação sobre o indígena na fronteira: Alto Solimões, de 1650 a 1910. **Cadernos CRH**, v. 25, n.64 – Jan./Abr. 2012.
- PAIVA, Odivaldo Miguel de Oliveira *et alli*. **A História de Maués. Um caminho através do tempo, da sua fundação aos nossos dias**. Maués: s.e., 2010.
- PASSINI, Jacqueline P. **Mídia e Cultura: uma análise do festival folclórico de Parintins no filme *Foliar Brasil***. Monografia de Graduação em Comunicação Social, UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- PENTEADO JR., Wilson Rogério. **Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade**. Tese de Doutorado. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2010.
- PENTEADO JR., Wilson Rogério. Entre voix, énigmes et regards: le processus de reconnaissance patrimoniale du jongo et la “nation brésilienne”. **Les Carnets du Lahic LAHIC/EHESS** ; Ministère de La Culture – France. v. 11, p. 119-138, 2015.

- PEREIRA, Deusamir. **Amazônia Insustentável: Zona Franca de Manaus: estudo e análise**. Manaus: Valer, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres, índios escravos: os princípios da legislação indígena do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: Manuela Carneiro da Cunha (orga.): **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- PLATÃO. Sofista In: **Os Pensadores**. SP: Abril Cultural, 1979.
- PONTES FILHO, Raimundo Pereira. *Estudos de História do Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2000.
- PORRO, Antônio. História indígena do alto e médio Amazonas: séculos XVI a XVIII. In: Manuela Carneiro da Cunha (orga.): **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Editora da UNB, 1992.
- ORTIZ, Renato. **Universalismo e Diversidade: contradições da modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RAMOS, Arthur. **O Folclore do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- PERES, Sidnei Clemente. **Cultura, política e identidade na Amazônia: o associativismo indígena no Baixo Rio Negro**. Tese de doutoramento em Ciências Sociais. Campinas-SP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- PIMENTEL, Ângelo César B. Parintins: turismo e cultura. **Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.
- RICOUER, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas (SP): Papyrus, 2007.
- SALAZAR, Admilton Pinheiro. **Amazônia: globalização e sustentabilidade**. Manaus: Valet, 2008.
- SALLES, Vicente. **O Negro no Pará sob o Regime da Escravidão**. Belém: IAPI; Programa Raízes, 2005.
- SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1988.
- SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO, CULTURA E DESPORTOS DO ESTADO DO AMAZONAS. *Maués, Estudos Sociais – 2ª série, 1º grau*. Manaus: s.e., 1993.
- SERRA, Nádia T. S. A cultura de brincar de boi. **VERAS**, v.2, n.1 (2012).
- SILVA, Alvatir Carolino da. *Festa dá Trabalho! As múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos de Manaus*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/EDUA, 2011.
- SILVA, Elizandra G.; BAÇAL, Selma Suely; MOURÃO, Arminda Rachel B. O Trabalho e o lazer dos dançantes do festival dos bumbás de Parintins. [www.estudosdotrabalho.org/texto/gt9/o\\_trabalho.pdf](http://www.estudosdotrabalho.org/texto/gt9/o_trabalho.pdf)
- 
- SILVA, Dulcilândia Belém da Silva. **A presença do Léxico Indígena nas Toadas de Boi-Bumbá de Parintins**. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

- SILVA, Francisco Gomes da. **A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itacoatiara (1759-1999)**. Manaus: Imprensa Oficial, 1999.
- SILVA, Francisco Gomes da. **Cronografia de Itacoatiara. Apontamentos para a História do Município**. 2 vols. Manaus: Imprensa Oficial, 1998.
- SILVA, Lúcia Helena Ferreira da. *Comportamento da vogal tônica posterior média fechada /o/ e das vogais pretônicas /e/ e /o/ nos municípios de Itapiranga e Silves*. Manaus, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFAM, 2009.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **Metamorfoses da Amazônia**. Manaus: Valer, 2013.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz Amazonas**. Manaus: Valer, 2012.
- SILVA, Marivaldo. A espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins: novos modos de produção artística. **Cultura Visual**, n. 14, dez./2010
- SILVA, Maria Helena Rodrigues. **Boi Bumba de Parintins: ate e significação**. Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas-SP: Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- SILVA, Marivaldo. Para uma compreensão do discurso globalizado da festa do boi-bumbá de Parintins. Texto apresentado no **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia**, pp.2361-2367.
- SILVA, Marivaldo. A espetacularização da festa do boi-bumbá de Parintins: novos modos de produção artística. **Cultura Visual**, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 23-32.
- SIMMEL, Georg. O indivíduo e a liberdade. **Simmel e a Modernidade**. Brasília: Editora UNB, p. 109-117, 1998.
- SIMMEL, Georg. “Como as formas sociais se mantêm” In: Evaristo de Moraes Filho (org.): *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- 
- SIMÃO, Lucieni de Menezes. Certificando culturas: inventário e registro do patrimônio imaterial. **Mneme – Revista de Humanidades I Dossiê Cultura, tradição e Patrimônio Imaterial**. Caicó (RN), v. 7 n. 18, out/nov. 2005.
- SIMÃO, Lucieni de Menezes. Os Mediadores do Patrimônio Imaterial. **Sociedade e Cultura**. V. 6, n. 1, Jan/Jun. 2003.
- SOUSA, Cônego Bernardino de. **Comissão do Madeira, Pará e Amazonas**. 3 vols. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1874.
- SOUZA, José Camilo R. O Boi-Bumbá e a nova estrutura urbana de Parintins. **Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.
- SOUZA, Paulo Augusto R.; ANDRADE, Francisco Alcicley V.; CORDEIRO, Kelly W. Os impactos da organização ambiental institucional do arranjo produtivo local no município de Parintins na Amazônia. **PASOS – Revista de Turismo e Patrimônio Cultural**, V. 10 n. 05, pp. 563-575, 2012.
- SOUZA JÚNIOR, José Alves de. **Tramas do Cotidiano: religião, política, guerra e negócios no Grão-Pará do Setecentos**. Belém: Edufpa, 2012.
- SUZANO, João de Matos. **Brincando de Boi em Parintins**. Manaus: Grafisa, 2006.
- TAMASO, Izabela. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios. **Série Antropologia**. n. 390, Brasília, 2006.
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. “A performative approach to ritual”. In: **Proceedings of the British Academy London**. 1979. p. 113-169.

- TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros do Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.
- TOCANTIS, Leandro. **Amazônia: Natureza, Homem e Tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.
- TOM DA AMAZÔNIA. **Cadernos de Atividade e do Professor**. Rio de Janeiro, 2005.
- TORRES, Francinery Gonçalves Lima. **A realização das variantes palatais nos municípios de Itapiranga e Silves (Parte do Médio Amazonas)**. Manaus, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFAM, 2009.
- VALENTE, Pedro. **Escritos**. s/d. (História – Memória – Boa Vista do Ramos), INÉDITO.
- VALENTIN, Andreas & CUNHA, Paulo José. **Vermelho: um pessoal Garantido**. Rio de Janeiro: A. Valentin, 1998.
- VALENTIN, Andreas & CUNHA, Paulo José. **Caprichoso: a terra é azul**. Rio de Janeiro: A. Valentin, 1999.
- VICTORIA, Cláudio Gomes da. **Comunidade, escola e juventude: navegando pela história oral de vida de jovens de uma comunidade ribeirinha no Amazonas**. Tese de Doutorado em Educação. Campinas-SP: Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural. **Somanlu**, v. 2, número especial, 2002.
- VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). **O Brasil na Virada do Século: o debate dos cientistas sociais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945**. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Cia Nacional, 1969.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZENGOTITA, Thomas. Speakers of being: romantic refusion and cultural anthropology In: George STOCKING JR. (edit.): **Romantic Motives: essays on anthropological sensibility**. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

#### Outras Fontes:

- DGG. **Relatório entregue ao DPI-IPHAN pela empresa DBG LTDA**, como produto do mapeamento das formas expressivas do Boi-Bumbá no sítio do Baixo (Médio Amazonas). Manaus, 2014.
- Eventos Culturais do Município de Itacoatiara*. Itacoatiara: Casa da Cultura; Biblioteca Municipal, 2008.
- GARANTIDO 2012.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO E NEGÓCIOS SUSTENTÁVEIS. *Floresta Estadual de Maués: Relatório Socioeconômico*. São Paulo: s.e., 2005.

- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico 2010 – Características da População e dos Domicílios: Resultados do Universo.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Banco de Dados Agregados (SIDRA/IBGE).
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Indicadores Sociais Municipais: uma análise dos resultados do universo do censo demográfico. 2010.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Vol. 01. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Síntese dos Indicadores Sociais (SIS/IBGE).
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Vol. 01. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Mapa de Pobreza e Desigualdade – Municípios Brasileiros*. 2003.
- INSTITUTO DE CONSERVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO AMAZONAS. Plano de Gestão da RDS do Uatumã 2008.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Luís: Iphan/MA, 2011.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O Registro do Patrimônio Imaterial (Dossiê final das atividades da Comissão do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial)**. Brasília (DF): 2005.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Arquivo Noronha Santos.
- MUSEU DA PESSOA. *Guaraná? Só de Maués!*. São Paulo: 2007.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE ITACOATIARA. *Código Ambiental do Município de Itacoatiara – Amazonas*. Itacoatiara, 2002.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE ITACOATIARA. *Plano Diretor Participativo do Município de Itacoatiara*. Itacoatiara: 2006.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE MANAUS. *Plano Diretor Urbano e Ambiental. Processo de Registro da Cultura do Boi-Bumbá do Município de Parintins/AM*. Abril de 2009.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE MAUÉS. *Plano Diretor Participativo. Maués: 2006. Processo de Registro da Cultura do Boi-Bumbá do Município de Parintins/AM*. Abril de 2009.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE E SUSTENTABILIDADE DE MANAUS. *Unidades de Conservação*.
- UNESCO. **Declaração da Diversidade das Expressões Humanas/Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura**. Brasília (DF): 2002.
- UNESCO. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais/Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura**. Brasília (DF): 2005.

