RUI MANUEL SENICO CARVALHO

PARINTINS:

BOI-BUMBÁ E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

Discurso, Representações, Sonoridades e Identidade

no Amazonas Contemporâneo

CAMPINAS

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RUI MANUEL SENICO CARVALHO

PARINTINS:

BOI-BUMBÁ E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

Discurso, Representações, Sonoridades e Identidade no Amazonas Contemporâneo

Orientador(a): Prof. Dr. José Roberto Zan

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Música na área de concentração Fundamentos Teóricos

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RUI MANUEL SÉNICO CARVALHO E ORIENTADO PELO PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

Assinatura do Orientador

_____

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C253p

Carvalho, Rui Manuel Sénico, 1954-
Parintins: boi-bumbá e afirmação identitária - Discurso, representações, sonoridades e identidade no Amazonas contemporâneo / Rui Manuel Sénico Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: José Roberto Zan.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bumba-Meu-Boi. 2. Festival Folclórico de Parintins. 3. Toada (Musica). 4. Amazonas. I. Zan, José Roberto,1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Parintins: boi-bumbá and identity affirmation - Speech, representations, sonorities and identity in contemporary Amazonas.
Palavras-chave em inglês:
Bumba-Meu-Boi
Parintins Folkloric Festival
Toada (Music)
Amazonas
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
José Roberto Zan [Orientador]
Martha Tupinambá de Ulhôa
Alberto Tsuyoshi Ikeda
Jorge Luiz Schroeder
Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Data de defesa: 31-10-2014
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Rui Manuel Sénico Carvalho - RA 003860 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente

Profa. Dra. Martha Tupinamba de Ulhôa
Titular

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Titular

Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Agradecimentos

A consecução deste trabalho só se tornou realidade, graças ao apoio, ao incentivo e à colaboração, direta ou indireta, de várias pessoas e instituições. Gostaria de poder aqui manifestar a minha gratidão, pessoal e individualmente, a cada uma delas. Dado que isso é praticamente impossível - e posto que o número seria por demais extenso para que todos aqui pudessem ser arrolados -, faço votos para que, se um dia algum dentre eles se deparar com este texto, se lembre da sua contribuição para que esta pesquisa pudesse ser levada a cabo.

No entanto, cabe expressar um agradecimento especial a todos os que comigo colaboraram de forma mais direta e substancial. Assim:

Consigno o meu agradecimento à SEC - Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas -, na pessoa do Dr. Robério Braga, pelo apoio e incentivo desde o início da formatação do projeto.

Da mesma forma, agradeço ao Centro Cultural dos Povos da Amazônia, em Manaus, pela prestimosa assistência, ao me disponibilizar o acesso à sua biblioteca.

Estendo os meus agradecimentos também à Biblioteca do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa, bem como à Biblioteca Nacional de Portugal, onde efetuei pesquisas em 2009, quando ainda coletava material para a elaboração de um projeto de pesquisa sobre o tema.

Quero também endereçar um profundo muito obrigado a todos os depoentes. Fred Góes, do Garantido, de uma amabilidade amazônica, seja na superlatividade inerente ao termo, seja na tipificação da maneira tão especial do parintinense receber os visitantes. Inacreditavelmente, ele teve paciência para me conceder uma longa entrevista no mesmo dia em que se preparava para sair em cortejo pelas ruas da ilha durante a Alvorada do Garantido, que atravessaria a madrugada e se estenderia até ao raiar do dia 1 de Maio de 2009.

Ao Markinho, *"tripa"* do Boi Caprichoso, com quem conversei por horas em

Parintins, quero endereçar o meu agradecimento por seu riquíssimo depoimento.

Da mesma forma, agradeço a Álvaro Vale por me ceder material sobre o boi-bumbá e me oferecer uma longa entrevista, ele que é uma destacada figura do Garantido.

De forma muito reverente, agradeço aos mestres de boi-bumbá manauaras, "Seu" Zé Preto e Mestre Xerxes, personagens marcantes do folguedo na capital amazonense. Seus depoimentos me propiciaram um conhecimento mais detalhado sobre a história do boi-bumbá no Amazonas e, particularmente, em Manaus. Ambos foram de uma enorme generosidade ao me cederem o seu tempo e suas inestimavelmente preciosas informações.

Estendo os meus agradecimentos a Antônio Bezerra, o "Boop", ex-integrante do grupo Carrapicho, por seu elucidativo depoimento.

Aos músicos da Amazonas Band também quero aqui deixar registrada minha gratidão pela colaboração para comigo sob variados aspectos.

Agradeço, particularmente, a Knison Ribeiro, profundo conhecedor da percussão amazônica, músico profissional atuante em diversos trabalhos de estúdio em ambos os bumbás. Parintinense, desde há muito residindo em Manaus, Knison me forneceu material de pesquisa, fundamental para o desenvolvimento deste estudo, desde cds a instrumentos de percussão regionais. Contribuiu também com revisões críticas dos exemplos musicais e especificidades que só quem participou do boi-bumbá no seu âmago pode perceber.

Da mesma forma, agradeço a Jonilson Reis, aliás, "La Bamba", músico, arranjador, produtor, cujos depoimentos informais me esclareceram sobre diversos aspectos inerentes à minha pesquisa.

Também registro meu agradecimento a Neil Armstrong, toadeiro do Caprichoso, figura destacada do boi-bumbá azul, por suas suas elucidativas informações sobre a reconfiguração estética da toada em tempos mais recentes.

Um obrigado especial a Cléia Viana (neta de Valdir Viana), parintinense residente em Manaus, que me cedeu os primeiros textos sobre o boi-bumbá.

À CAPES e à Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP, agradeço pela concessão da bolsa que viabilizou a minha participação no

programa de doutorado.

Da mesma maneira, quero deixar registrado meu agradecimento à Secretaria da Pós-Graduação em Música do Instituto das Artes da UNICAMP, pela amabilidade e atenção para comigo.

A minha gratidão estende-se a todos os professores da UNICAMP, a cujas aulas tive o privilégio de assistir ao freqüentar o curso de Pós-Graduação em Música. Todas as matérias me propiciaram reflexões, as quais se espelham agora, de forma direta ou indireta, no resultado final desta tese.

Quero deixar registrado meu profundo agradecimento à Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, ao Professor Dr. Alberto Ikeda, ao Professor Dr. Jorge Schroeder e ao Professor Dr. Rafael dos Santos, por suas críticas, tecidas à pesquisa aqui apresentada.

Da maneira mais superlativa possível quero deixar expressa uma palavra de agradecimento muito especial ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Zan, por quem eu tenho enorme admiração e reverência. O seu cabedal intelectual seria por si só justificativa, mais do que suficiente, para me incentivar a deslocar-me semanalmente de Manaus a Campinas para assistir às suas aulas na UNICAMP. Mas, o Professor Zan, antes de tudo, possui uma especial singularidade que o distingue: a maneira clara e instigante de ensinar, de compartilhar conhecimentos, de fomentar a pesquisa nos seus aspectos mais profundos. Sem seu apoio crítico e sua eficaz orientação, não me teria sido possível desenvolver este trabalho. Sinto-me profundamente honrado por ter sido seu orientando.

E à Angela, minha companheira, a quem dedico este trabalho, agradeço pelo apoio e paciência para comigo.

Rui Carvalho

PARINTINS:
BOI-BUMBÁ E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

Discurso, Representações, Sonoridades e Identidade no Amazonas Contemporâneo

Resumo: O presente trabalho analisa as transformações operadas no Boi-Bumbá de Parintins, em particular o papel desempenhado pela toada, nos processos de apropriação e ressemantização de signos selecionados do auto-do-boi, explicitando a construção de sentido, no âmbito da produção de uma identidade regional. Ao dialogar com obras anteriormente publicadas sobre o tema, e apoiado em pesquisa de campo, objetiva-se colocar em perspectiva o papel desempenhado pela toada no Festival Folclórico de Parintins, analisando o certame sob um enfoque ainda pouco abordado: a substituição do arquétipo morte/renascimento pela chamada "celebração folclórica", acompanhada pela exaltação de personagens regionais, mediatizadas pelos signos "índio" e "caboclo", os quais operam como protótipos dos discursos e da configuração estética do evento.
Palavras-chave: Boi-Bumbá. Festival Folclórico de Parintins. Toada. Amazonas.

PARINTINS:
BOI-BUMBÁ AND IDENTITY AFFIRMATION

Speech, Representations, Sonorities and Identity in Contemporary Amazonas

Abstract: The work presented analyzes the transformations that the Boi-Bumbá has undergone, and, particularly, the role of the "toada", as part of a process of appropriation and re-semantization of selected symbols from the auto-do-boi, emphasizing the construction of a particular sense of regional identity. Establishing a dialogue with previously published works on the theme, and drawing, as well, from field research, the work highlights the role of the toada in the Parintins Folkloric Festival, focusing on an aspect that has received very little discussion to date: the substitution of the archetypal death/rebirth by the so called "folkloric celebration", and the exaltation of regional characters mediated by such as the "indian" and the "caboclo", both operating as prototypes of the speeches inheret to the event's aesthetical configuration.
Keywords: Boi-Bumbá. Parintins Folkloric Festival. Toada. Amazonas.

SUMÁRIO

Agradecimentos _____ vii
Resumo _____ xi
Lista de abreviações _____ xv
Lista de Exemplos _____ xvii
Lista de Figuras _____ xix
Esquemas de Análise _____ xxi
Lista de tabelas _____ xxiii
Introdução _____ 1

Capítulo 1 O Objeto de Análise e sua Contextualização

1.1 A toada de boi-bumbá _____ 3
1.2 O Auto do boi _____ 15
1.3 Parintins: Panorama Histórico e Localização geográfica _____ 21
1.4 Antecedentes e retrospectiva histórica do boi-bumbá na Amazônia _____ 31
1.5 Bois-Bumbás de Parintins _____ 51
1.6 O Objeto de Análise _____ 59
1.6.1 Modelos de Abordagem Metodológica _____ 59
1.6.2 A questão do boi-bumbá _____ 65
1.7 Análise de toadas _____ 73
1.7.1 Tic,Tic,Tac _____ 73
1.7.2 Catirina Barriguda _____ 113
1.7.3 Toadas de Lindolfo : Boa Noite Povo Amazonense _____ 117
1.7.4 Acorda Morena Bela _____ 125
1.7.5 Vermelho _____ 141
1.7.6 O Ritmo Quente – Canto da Mata _____ 155
1.7.7 Tabela 1 - Análise comparativa das toadas abordadas _____ 168

Capítulo 2 Estrutura orquestral do boi-bumbá.

2.1 As seções rítmicas _____ 173
Marujada de Guerra (Caprichoso) e Batucada (Garantido) _____ 173
2.2 A Orquestra de Harmonia
Procedimentos orquestrais e técnicos presentes na música de boi-bumbá _____ 189

Capítulo 3 Do Auto do Boi à Celebração Folclórica.

Capítulo 3.1 A transformação do auto em espetáculo. _____ 205
3.2 A Elaboração Temática _____ 217

Capítulo 4 Estrutura Organizacional do Festival Folclórico de Parintins.

4.1 Aspectos do Regulamento _____ 235
4.2 Estrutura organizacional dos bumbás _____ 243
4.3 Os Itens _____ 245
4.4 Patrocínios _____ 259

Capítulo 5 Representações

5.1 A Construção da Narrativa _____ 267
5.2 Parintinismo e anti-parintinismo _____ 279
5.3 As matrizes prototípicas _____ 303
5.3.1 O Caboclo _____ 303
5.3.2 O Índio _____ 309
5.4 O processo de construção da representação _____ 313

6. Capítulo 6

Considerações Finais _____ 345

Bibliografia _____ 353

Lista de Abreviações

FG – Fred Góes
FFP – Festival Folclórico de Parintins
PIM – Polo Industrial de Manaus
RC – Rui Carvalho
ZFM – Zona Franca de Manaus

Lista de Exemplos

Exemplo 1 – Toada do *Amo do Boi*

Exemplo 2 – Toada *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 3 – Levada das palminhas

Exemplo 4 – Introdução de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 5 – Início da parte A de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 6- Excerto de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 7 – Excerto da parte B de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 8 – Samba de roda de capoeira *Pisa na linha levanta o boi*

Exemplo 9 – Excerto da parte B de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 10 – Excerto de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 11 – Toada da *Catirina Barriguda*

Exemplo 12 – Levada das palminhas

Exemplo 13 – Introdução de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 14 – Levada de bateria em *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 15 – Excerto de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 16 - Toada da *Catirina Barriguda*

Exemplo 17 - Levada das palminhas

Exemplo 18 – Motivo Inicial, *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 19 – Introdução de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 20 – Parte A do primeiro período de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 21 – Parte A do segundo período de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 22 – Parte B do primeiro período de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 23 – Parte B do segundo período de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 24 – Ponte de *Tic,Tic,Tac*

Exemplo 25 - Toada da *Catirina Barriguda*

Exemplo 26 – Toada *Boa Noite Povo Amazonense*

Exemplo 27 – Toada *Acorda Morena Bela*

Exemplo 28 - Motivo e frase inicial da parte A de *Acorda Morena Bela*

Exemplo 29 – Motivo e frase inicial da parte B de *Acorda Morena Bela*
Exemplo 30 – Frase inicial da parte A de *Acorda Morena Bela*
Exemplo 31 – Fragmento melódico de *Maracangalha*
Exemplo 32 – Motivo inicial de *Acorda Morena Bela*
Exemplo 33 – Motivo inicial e primeira frase da parte A de *Acorda Morena Bela*
Exemplo 34- Segunda frase da parte A de *Acorda Morena Bela.*
Exemplo 35 – Inversão do motivo inicial de *Acorda Morena Bela.*
Exemplo 36 – Início da parte B de *Acorda Morena Bela.*
Exemplo 37 – Repetição do motivo inicial de *Acorda Morena Bela*
Exemplo 38 Toada *Vermelho*
Exemplo 39 – Toada *Canto da Mata*
Exemplo 40 –Batida de boi-bumbá. Bateria do Garantido
Exemplo 41- Batida de boi-bumbá. Bateria do Caprichoso
Exemplo 42 – Levadas de repinique e caixa do boi *vermelho*
Exemplo 43 –Figura rítmica de caixa sinalizando a entrada da bateria
Exemplo 44 – Batida do quadro *Ritual*
Exemplo 45 – Variante das palminhas e bombo leguero
Exemplo 46 – Introdução de *Goteira dos Andes*
Exemplo 47 – Variantes da escala pentatônica
Exemplo 48 – Escala alterada e acordes derivados
Exemplo 49 –Levada de bateria *pop/funk*
Exemplo 50 – Refrão usado pelo Caprichoso na toada do *Amo do Boi*
Exemplo 51 – Escala *blues*
Exemplo 52 – Figura melódica usada pelo Garantido, na toada do *Amo do boi.*
Exemplo 53 – Figura melódica usada pelo Garantido, conjugada com a toada do *Amo do Boi*
Exemplo 54 – Batida da *Batucada*, bateria do Garantido
Exemplo 55 – Batida da *Marujada de Guerra*, bateria do Caprichoso
Exemplo 56 – Batida da bateria durante o quadro *Ritual*
Exemplo 57 – Levada das palminhas

Lista de Figuras

Figura 1 – Curibó
Figura 2 - Nêgo Chico e Catirina
Figura 3 – Mapa dos principais rios da Amazônia
Figura 4 – Localização de Nhamundá
Figura 5 – Localização de Parintins
Figura 6 – Imagem panorâmica de Parintins
Figura 7– Vista aérea do bumbódromo
Figura 8 - Bumbódromo em noite de apresentação
Figura 9 – Boi Garantido
Figura 10 – Curral Zeca Xibelão
Figura 11 – Capa do disco *Fiesta de Boï Bumba*
Figura 12 – Foto promocional do Carrapicho
Figura 13 – Capa do disco *Dance to Boï Bumba*
Figura 14 – Capa da edição internacional do disco *Dance to Boï Bumba*
Figura 15 – Integrantes da *Marujada de Guerra*, tocando palminhas
Figura 16 – Peara
Figura 17 – *Batucada*, bateria do Garantido
Figura 18 – Integrantes femininas da *Marujada de Guerra* tocando ganzá
Figura 19 – Charango
Figura 20 – Cuatro Venezuelano
Figura 21 – Galera do Garantido
Figura 22- Cidade Garantido
Figura 23 – Boi Caprichoso
Figura 24 – Integrante da ala da vaqueirada do Caprichoso
Figura 25 – Pajé
Figura 26 – Tuxaua e Rainha do Folclore
Figura 27 – Israel Paulain
Figura 28 – David Assayag

Figura 29 – *Marujada de Guerra*, bateria do Caprichoso
Figura 30 – O *Tripa*, o *"Boi"* , a *Sinhazinha da Fazenda* e o *Amo do boi*
Figura 31 – Bailado Corrido
Figura 32 – Cunhã Poranga
Figura 33 – Latas de Coca-Cola produzidas para o evento
Figura 34 – Agência do Bradesco em Parintins
Figura 35 – Capa do disco *Dance to Boï Bumba*
Figura 36 – Item *Figura Típica Regional: O Caboclo*
Figura 37 – Item *Tribo Indígena*
Figura 38 – Item *Lenda Amazônica*
Figura 39 – Homem voador
Figura 40 – Brincante

Esquemas de análise

Esquema 1 – Adaptação do modelo de Tagg

Esquema 2 – Estrutura composicional

Esquema 3 – Musema e motivo

Tabela comparativa

Tabela 1 – Tabela comparativa das toadas abordadas

INTRODUÇÃO

Identificar nas toadas de boi-bumbá os significados presentes em seu discurso, foi um dos maiores desafios que enfrentei ao desenvolver esta pesquisa, posto que a linguagem musical possui uma lógica própria. Por outro lado, a transversalidade do campo estudado obrigou-me a ampliar o escopo da análise, dada a abrangência do tema, e a complexidade da teia engendrada pelos múltiplos aspectos abordados pela pesquisa. Por esse motivo, estruturei esta tese em três partes distintas, contíguas e complementares.

Na primeira parte, contextualizamos – histórica e geograficamente -, o objeto de análise, o campo antropológico e sócio-cultural no qual se insere, bem como definimos os parâmetros metodológicos de abordagem do tema. Ainda na primeira parte, consagramos dois capítulos dedicados à exposição sucinta do folguedo, bem como à análise musical do boi-bumbá. Para tanto, selecionamos toadas que - historicamente - se revelaram significativas para que pudéssemos avaliar, num recorte de tempo mais amplo, o percurso do folguedo. Objetivamos, desta forma, realizar uma análise comparativa das alterações nos parâmetros composicionais, interpretativos e orquestrais operadas no gênero ao longo de algumas décadas. Em seguida, devotamos um capítulo à análise do instrumental usado pelo boi-bumbá na arena do bumbódromo em Parintins e de como a festa se reconfigurou em relação ao passado.

A segunda parte da pesquisa contextualiza as transformações operadas na representação do auto do boi-bumbá. Nestes capítulos, analisamos como se estrutura e elabora o Festival Folclórico de Parintins, em consonância com o regulamento do certame.

Finalmente, na terceira parte do trabalho, abordamos a construção da narrativa mestra do Festival Folclórico de Parintins, de como o seu discurso estético é formulado, por quem e com que finalidade, como resposta à questão colocada no

início da tese. Assim, analisamos a construção de narrativas e protótipos, apoiadas em temáticas que elaboram o sentido do evento apresentado no Festival Folclórico de Parintins. Por outro lado, sublinhamos as opiniões que se contrapõem à hegemonia parintinense, posto que, tais pontos de vista, revelam perspectivas diversas sobre o ordenamento do discurso implícito no evento.

Nas Considerações Finais, colocamos em perspectiva comparativa as questões apresentadas no início da tese com as respostas que a pesquisa nos ofereceu.

Espero que o presente trabalho, de alguma forma, contribua para um conhecimento mais aprofundado do Amazonas e que instigue futuras pesquisas sobre a cultura desta região.

Capítulo 1
O Objeto de Análise e sua Contextualização

1.1
A Toada de boi-bumbá

O objeto de análise desta pesquisa é o Festival Folclórico de Parintins (FFP) [1] e, particularmente, o papel desempenhado pela toada na reconfiguração do evento.

As toadas são o fio condutor que entretecem o discurso dos bumbás e nelas estão expressas as mudanças pelas quais o FFP vem passando ao longo dos tempos. O evento conta com o apoio organizacional da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas e da Prefeitura de Parintins, município situado em uma ilha no rio Amazonas, a pouco mais de 400 km de distância da capital amazonense, Manaus. É lá que ocorre, anualmente, o confronto entre os dois bois-bumbás que protagonizam a disputa pelo título de Campeão do FFP. O Garantido, da cor vermelha e o Caprichoso, da cor azul.

Ao longo das últimas décadas, tem se observado um processo de mudança no discurso artístico do FFP. É na análise de tais mudanças que se revela a essência do processo que nos propomos a estudar.

O evento é apresentado durante três noites consecutivas na arena construída para esse fim, o Bumbódromo de Parintins. Cada um dos dois bumbás, Caprichoso e Garantido, apresenta-se, alternadamente, em cada uma das noites. A apresentação, como um todo, está subjacente a um tema, o qual permeia toda a narrativa. Assim, numa das edições a que estive presente, em 2010, o Caprichoso apresentou como motivo principal, *"O Canto da Floresta"* e o Garantido teve como temática a *"Paixão"*. Subordinados a esses motivos, ambos os bois apresentaram, a cada noite do evento, subtemas, enfatizando, sucessivamente, personagens, quadros e alegorias

[1] Sempre que nos referirmos neste texto ao Festival Folclórico de Parintins, utilizaremos a sigla FFP.

de cunho regional. Mais adiante, neste texto, faremos uma descrição mais pormenorizada do FFP. Por ora, vamos nos ater ao papel desempenhado pela música da narrativa mestra, protagonizado pela toada.

Assumindo papel central no folguedo do boi-bumbá, a toada terá sido um dos elementos que mais se modificou em tempos recentes, obedecendo à reconfiguração estética do evento.

Além do mais, a toada, de acordo com o regulamento do FFP, é um dos "*itens*" em julgamento.[2] É a toada que ilustra musicalmente toda a encenação e que dita o ritmo do espetáculo. O termo possui diversas acepções na língua portuguesa:

> (to.*a*.da)
> sf.
> 1. Ação ou resultado de toar.
> 2. Nome genérico atribuído às cantigas de melodia simples e monótona, com temática singela, compostas por pequenas estrofes e refrões.
> 3. Som de instrumentos, de vozes.
> 4. Som vago e indefinido, rumor confuso.
> 5. Notícia imprecisa; boato; rumor.
> 6. Entoação em grupo em eventos festivos.
> 7. AM Mús. Cada uma das músicas cantadas na festa do boi-bumbá.
> [F.: *toar* + *-ada*] [3]

Nas definições acima, aquela que se relaciona com o nosso objeto de análise, é a que se refere, especificamente, ao discurso musical. Som de instrumentos, vozes, canto, entoação em grupo em eventos festivos. Embora o termo não seja usado apenas no Amazonas, ou no FFP, chama a atenção, no entanto, que uma das definições apresentadas pelo dicionário Caldas Aulete, explicite, claramente, *"cada uma das músicas cantadas no boi-bumbá"*. Assim, o vocábulo vincula o termo ao folguedo amazonense. Portanto, dada a hegemonia que o FFP assumiu desde há alguns anos na manifestação do boi-bumbá, uma das definições possíveis de postular

[2] Definiremos em detalhe o significado de *item* – no contexto do FFP - , mais à frente. Para já, apenas para situar o leitor, *item* designa no Festival Folclórico de Parintins um dos muitos fatores analisados pelo corpo de jurados do evento, a partir de cujas notas auferidas se decidirá qual a agremiação vencedora do certame no ano.

[3] http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_coletivo&op=loadVerbete&palavra=toada. Acessado em 10/05/2012.

para toada, no contexto atual do folguedo, seria considerá-la como um tipo de composição elaborada com o intuito de ser apresentada na festa parintinense.

Quase todas as toadas hoje compostas têm como finalidade serem apresentadas no FFP. É provável que também sejam compostas toadas fora do âmbito do FFP, porém, nunca chegam a atrair o reconhecimento do público na mesma proporção daquelas apresentadas durante o espetáculo. Até mesmo as que alcançaram sucesso fora do âmbito do FFP, depois de gravadas e lançadas no mercado fonográfico nacional ou internacional, só obtiveram esses *status* após serem apresentadas no FFP e cantadas pelo público do festival. A toada, para que se consagre, precisa ser referendada pela *"galera"*, a massa de brincantes, as torcidas organizadas de cada boi- bumbá. Ou seja, para se integrar ao repertório do boi-bumbá, a toada deverá ser reconhecida, celebrada e entoada pela plateia. Por outras palavras, provocar o que Middleton chama de *"interpelação dialética"*, isto é, despertar empatia participativa no espectador durante o evento.[4]

Na minha pesquisa, realizada entre 2006 e 2014, pude constatar em Manaus o MAG, Movimento Amigos do Garantido e o Movimento Marujada, este ligado ao Boi-Bumbá Caprichoso.[5] Ambos representam torcidas organizadas de ambos os bumbás na capital do estado.

Ao longo dos tempos, a estrutura da toada se modificou, evoluindo desde a forma unária, até ao conceito atual identificado no FFP, no qual as composições apresentadas amiúde possuem uma estrutura idêntica à mesma verificada em outros gêneros de cunho popular, geralmente com trinta e dois compassos, divididos em

[4] *"A emoção que a música convida a sentir (empática, simpática, reciprocidade ou não...)"*. Middleton, *apud* Napolitano, 2002.

[5] Sempre que nos referirmos a "galera" neste texto, estaremos designando a massa de brincantes torcedores, os quais participam ativamente do espetáculo. Como apontado por Silva em sua pesquisa (2006), "(...) atualmente os bois possuem torcidas organizadas em Parintins e em Manaus, sendo que o boi Garantido possui uma torcida organizada na cidade de Santarém (no estado do Pará) denominada "Amigos do Garantido". Em Parintins, a torcida do boi Caprichoso denomina-se "Força Azul e Branca" (FAB) e na cidade de Manaus intitula-se "Movimento Marujada". A torcida do Garantido em Parintins é denominada "Comando Vermelho e Branco" e na capital amazonense é representada pelo "Movimento Amigos do Garantido" e "Comitiva das Aranhas". O nome das torcidas organizadas tem vínculo com as disputas do passado, quando se introduziu na "brincadeira" um conjunto de expressões que, segundo Basílio Tenório (parintinense que se dedica à história do boi-bumbá), seria originário da linguagem militar. Ele afirma que tal influência se deu quando o amo do boi Garantido, Lindolfo Monteverde, serviu o exército e, no retorno à cidade, cunhou expressões de influência militar na "brincadeira". " SILVA, 2006: 48.

frases de oito compassos, contando ainda, por vezes, com uma introdução que pode variar entre oito e dezesseis compassos, incluindo partes A, B e refrão.[6]

Embora existam toadas apenas instrumentais, o gênero quase sempre incorpora letra e música com uma temática definida, subjacente ao discurso do FFP, a narrativa mestra. Nesta análise, procurei me ater a toadas inseridas numa perspectiva histórica, dado serem estas as que possuem maior interesse para a tese aqui apresentada.

Cabe referir, desde já, que até à década de 1980, as toadas eram cantadas *a capella*, sem acompanhamento de nenhum instrumento melódico ou de harmonia.[7] Apenas eram usados alguns instrumentos de percussão. A inclusão de instrumentos que produzem acordes, irá acontecer somente no momento em que a toada se moderniza e passa a adotar elementos orquestrais importados de outros gêneros, com especial preponderância para instrumentos eletrificados, como sintetizadores, guitarra e baixo.

Assim, selecionei para esta pesquisa toadas de diversos momentos de ambas as agremiações – Caprichoso e Garantido -, dado que nelas será possível identificar sua importância no gestar do discurso musical, e por me parecerem bastante elucidativas sobre as transformações observadas na reconfiguração do sentido discursivo do boi-bumbá. Além dessas, é também apresentada uma toada recolhida em Manaus *(Catirina Barriguda)*, bem como uma outra em Parintins (*Amo do Boi*) durante o trabalho de campo. Objetivamos assim, comparar toadas compostas em décadas recentes com outras mais antigas, como as de Lindolfo Monte Verde, ou ainda, apresentarmos composições de autor desconhecido, conhecimento e aceitação geral em determinada comunidade, como é o caso do material recolhido no trabalho de campo.

Desta forma, ficam evidentes as alterações verificadas na narrativa do evento, em contraste com um período anterior, no qual nem ao menos estavam presentes alguns dos personagens e temas hoje colocados em destaque pelos bumbás.

---

[6] Sobre as definições relativas à estruturas formais aqui citadas, ver BENNETT, Roy, *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

[7] Segundo depoimento concedido ao pesquisador por Neil Armstrong, toadeiro do Caprichoso, uma das mais importantes figuras do boi-bumbá na atualidade.

Por outro lado, analisar toadas gravadas em cd – portanto, fora do contexto de arena do FFP -, revela-nos outros parâmetros, atinados com a inserção do gênero na indústria cultural, trânsito que o evento parintinense vem trilhando.

É na toada que se materializa o discurso do FFP, a voz, que, num desdobramento da fala, contribui para enfatizar a construção do sentido implícito na letra. Essa voz que canta, pretende, ao mesmo tempo, expressar em seu enunciado um prenúncio de legitimidade, posto que se arvora o papel de discursar em nome de um ente coletivo a cuja construção preside.

A conjugação dos elementos musicais e poéticos das toadas, em sintonia com os coreográficos e os cenográficos, formata a hipertextualidade polissêmica do espetáculo e confere coerência à construção de sentido do discurso como um todo.

Na construção da narrativa de sentido identitário proposta pela reconfiguração estética do boi-bumbá contemporâneo, é recorrente materializar motivos temáticos, selecionados para a formulação do discurso: o protótipo do caboclo, os múltiplos legados selecionados do universo indígena - os mitos vinculados a uma suposta ancestralidade -, a exaltação da exuberância única do cenário amazônico, a "defesa" da "Mãe Natureza", entre muitos outros aspectos escolhidos.

No entanto, nem sempre foi essa a temática abordada pelas toadas de boi-bumbá. No passado, num momento anterior ao FFP, a toada continha um sentido estritamente comunitário, sua temática era mais livre, exaltava a *"morena bela",* tripudiava o *"boi contrário"*.[8]

Do ponto de vista formal, a toada evoluiu da forma unária para o que se pode categorizar como música popular, inserindo-se no campo que Bastos denomina como o *"terceiro Kathólon musical do Ocidente"* (BASTOS, 1989), [9] dada a abrangência

[8] Hoje, o gênero pode ser dividido em *"toadas de bumbá"* e *"toadas de arena"*. "As temáticas das toadas no passado eram livres, mas em geral os compositores inspiravam-se nas mesmas fontes: a exaltação do boi, da morena, do ato de brincar de boi, da cidade e seus personagens. Atualmente, a música do boi-bumbá define-se em dois tipos, segundo o diretor de arte do Caprichoso, Simão Assayag: "toadas de bumbá" e "toadas de arena". A distinção está relacionada às apresentações no festival. As primeiras versam sobre diferentes temáticas, pois o compositor tem a liberdade para abordar qualquer assunto. Já as "toadas de arena" estão estritamente vinculadas aos quesitos de exibição dos bumbás no espetáculo e, nesse sentido, estão relacionadas ao regulamento." SILVA, 2006: 76.

[9] Bastos considera que o termo Católico, por significar universal, pode ser aplicado à música popular, no sentido técnico-industrial – em consonância com o que Adorno denomina como "cultura de massa"- já que esse tipo de produção cultural – que ele, Bastos, apelida de "novo Gregoriano"-

de significados adquiridos pela música popular ao ser aglutinada pelo processo produtivo e ideológico inerente à indústria cultural. *"Toada de bumbá"* e *"toada de arena"* são categorizações inventadas recentemente, introduzidas no boi-bumbá apenas depois que o folguedo passou a ser incorporado pelo FFP e o folguedo deixou de desfilar em cortejo pelas ruas da cidade, para se circunscrever a um espaço determinado. Isso passou a ocorrer a partir da década de 1960.[10]

A relação do Amazonas com a migração nordestina, enquanto elemento supostamente preponderante da gênese cabocla, é amiúde ressaltada no FFP. Aliás, é aí que reside um dos pomos de discussão sobre a origem do boi-bumbá amazonense. O legado nordestino é hoje, seletivamente, adotado pela festa, impondo-se como legítimo ao mesmo tempo em que exercendo função hegemônica.

Efetivamente, em algumas toadas, recorrentemente, usadas no boi-bumbá, é possível identificar pontos em comum com a música do nordeste brasileiro, pela utilização do modo mixolídio na construção melódica, e de cadências harmônicas modais, conforme se verifica na toada do amo do boi. É sobre esta estrutura melódica que o amo "tira" (improvisa) os versos de desafio ao "contrário", designação dada ao boi rival, já que é tabu pronunciar o nome da agremiação adversária. Esta toada é apresentada sempre que o amo do boi entra na arena, ou quando ele, no decorrer do espetáculo, protagoniza em destaque alguma cena. Os versos cantados ("tirados", dir-se-ia no jargão do boi-bumbá) sobre a melodia, tanto podem ser desenvolvidos previamente, como improvisados. Em tempos idos, quando o boi era de rua, o embate, por vezes violento, podia ocorrer entre as agremiações, caso os ânimos se exaltassem, quase sempre por conta do álcool em excesso. Outras vezes, restringiam-se à oralidade improvisada, como no repente. [11]

---

exerceria na atualidade o mesmo papel universalista que o canto Gregoriano exerceu na Idade Média. BASTOS, 1989.

[10] Estruturado e denominado como Festival Folclórico de Parintins, o certame teve sua primeira edição em 1966, na quadra da JAC (Juventude Alegre Católica), e lá permaneceu até 1975. Ao longo dos anos, o FFP teve vários locais de disputa, como a quadra da catedral de "Nossa Senhora do Carmo", a quadra da extinta CCE - Comissão Central de Esportes da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus -, e o estádio Tupy Cantanhede.

[11] Nessa época, os "rapazes do boi" constituíam uma espécie de tropa de choque de cada um dos bumbás. Com base no depoimento oral prestado ao pesquisador em 2009 por Mestre Zé Preto – o mais reverenciado mestre de boi manauara – bem como no registro abaixo, publicado em livro, pudemos apurar que assim se sucedia tanto em Manaus quanto em Parintins. "A briga de boi com boi

Sob esse aspecto, fica explícita a relação do boi com o cordel, este, advindo do nordeste. O cordel teria sido um dos elementos presentes no incipiente processo composicional adotado por Mestre Lindolfo, fundador do Garantido. Efetivamente, como veremos adiante, Lindolfo Monte Verde foi influenciado em seu processo como compositor, por toadas que ele escutava ainda criança, cantadas por um mestre de boi-bumbá piauiense, em Parintins.

Ao abordarmos, mais à frente neste texto, as origens do boi-bumbá Caprichoso, veremos que um dos fundadores do boi azul, o cearense Félix Cid, era "repentista", e esse teria sido fator decisivo para que fosse designado como o primeiro amo do boi quando da fundação da sua agremiação.

Por outro lado, competia ao amo do boi defender em verso os brios de seu bumbá, sendo por vezes obrigado a responder ao amo do boi "contrário" improvisando, reminiscência do "repente" nordestino.

Acredita-se que o "repente" seja um legado que muito possivelmente tenha migrado para Parintins advindo do nordeste brasileiro, e que, de acordo com a documentação da qual hoje dispomos, seria de origem ibérica. O próprio termo cordel deriva do hábito europeu de expor em praça pública folhetos para venda pendurados em cordéis. Tais folhetos, chamados em Portugal de entremeses, narravam fatos do dia-a-dia. Assim, é muito provável que o cordel tenha chegado ao Brasil nos primórdios da colonização.[12] Esta produção escrita obedece aos mesmos cânones formais da oralidade improvisada.

A melodia da toada do amo do boi, a seguir exemplificada, está construída sobre o modo mixolídio e a sua estrutura harmônica cadencial é modal. Constitui-se num dos hipotéticos legados da ancestralidade nordestina hoje reconfigurados na festa. Não consegui, contudo, apurar a partir de quando esta toada foi incorporada ao folguedo. Assim, não é possível afirmar com certeza se o exemplo se constitui num legado transmitido pela tradição oral, ou se foi adotado mais recentemente ao

---

era divertida e ao mesmo tempo perigosa. (...) Enquanto a provocação era do tipo: "o meu boi é melhor", "o meu boi é mais seguro", "o meu tripa é muito macho", até aí tudo bem, mas quando ofendia moralmente a vida pessoal, aí bastava para que a pancadaria começasse entre os brincantes também. O pau só acabava quando chegava a polícia". MONTEVERDE, 2003: 24.

[12] MOURA, Carlos Francisco. *Teatro de bordo de naus portuguesas*. Rio de Janeiro, 2002. pp 45, 116, 118, 124. *apud* MONTEIRO: 2004, pp.105-108.

discurso parintinense, como forma de reforçar ainda mais uma hipotética relação com o nordeste brasileiro.

É possível, no entanto, afirmar que esta toada está profundamente arraigada na tradição oral parintinense.

Segundo Knison Ribeiro,[13] percussionista nascido em Parintins, antes da institucionalização do FFP, os versos eram improvisados. A mesma estrutura métrica e musical, podia ser utilizada em disputas entre vizinhos. Quando advertido por um vizinho, que não deveria ficar olhando a sua mulher, o admoestado podia responder:

"Macaquinho doutro lado
Comedor de bururé *(fruta regional)*
(repete)
Não sei que deu no meu olho
Que não posso ver mulher."
(repete)

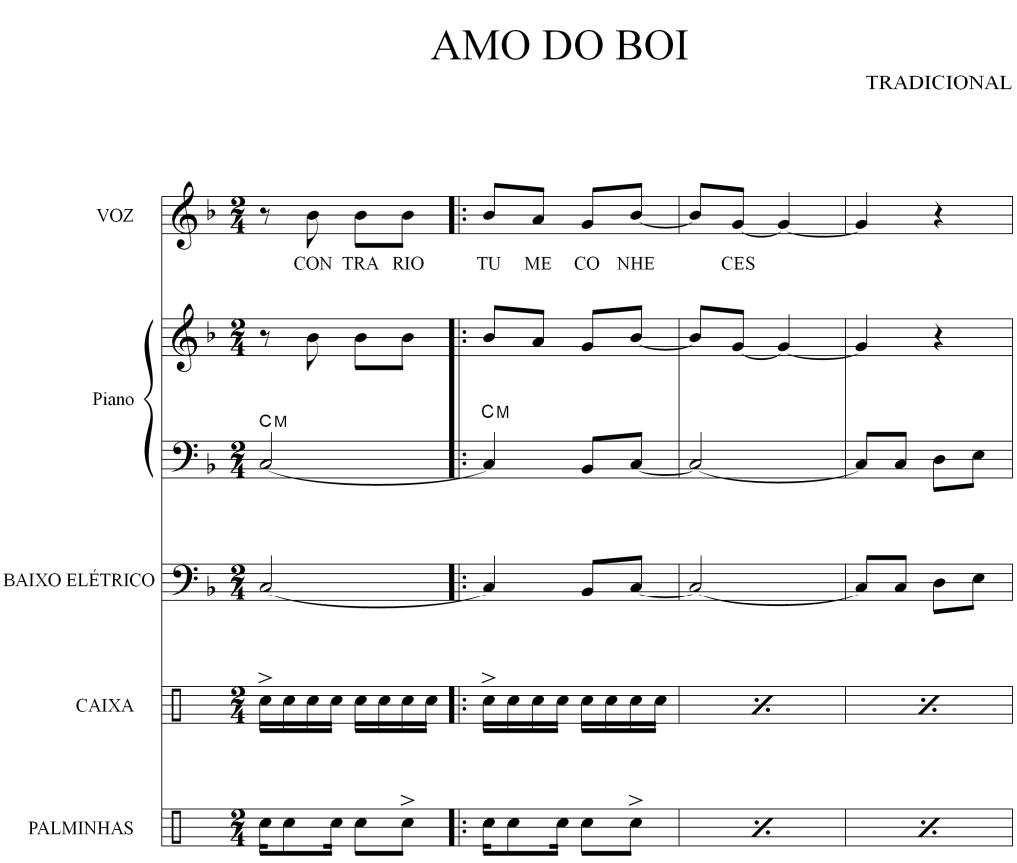
Já a letra da toada do Amo do Boi, embora possua variantes, amiúde inclui a seguinte letra:

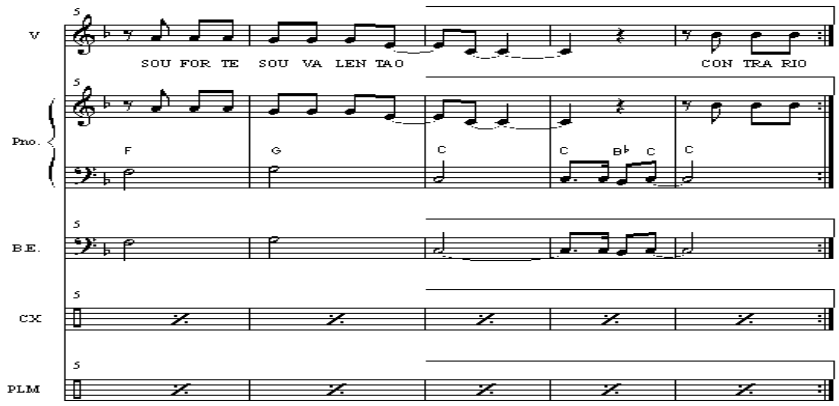
"Contrário tu me conheces,
Sou forte e sou valentão,
(repete)
Sou como onça no Inverno
E cascavel no Verão."
(repete)

[13] As informações aqui constantes referentes às letras e contextos de utilização da toada do Amo do Boi, foram fornecidas ao pesquisador por Knison Ribeiro, nos vários depoimentos por ele prestados.

A harmonia aqui incluída, foi elaborada a partir de recolha de material na pesquisa de campo, e configura uma versão recente da toada. Cabe lembrar que até poucas décadas atrás, cerca de 1980, as toadas eram cantadas *a capella*, acompanhadas apenas por instrumentos de percussão.

O andamento pode variar, mas, no geral é moderado. No exemplo a seguir apresentado, a pulsação fica em torno de semínima igual a 88 batidas por minuto.





Exemplo 1.Toada do Amo do Boi
Recolhido pelo pesquisador em trabalho de campo, durante o FFP, em 2010.

Não conhecemos registro fonográfico das primeiras toadas. É muito difícil que existam. Embora apresentemos mais à frente nesta pesquisa transcrições de melodias atribuídas a Mestre Lindolfo (tido como o fundador do boi-bumbá Garantido), estas foram reconstituídas recentemente, e recolhidas da tradição oral pelos músicos que as gravaram. No entanto, existe um relato sobre como Lindolfo teria se iniciado na composição do gênero. A sua principal referência ancorava-se no legado cultural herdado por sua família e pelo universo antropológico no qual ele se inseria.

> "De 1913 a 1920 Lindolfo sempre brincou com seu boi no fundo do quintal da casa de sua mãe com seus amigos, seu boi já tinha tomado uma nova forma nessa época, agora com 18 anos já tinha idade suficiente pra *(sic)* levar em frente esse brinquedo de criança (o seu boi Garantido). Nesse mesmo tempo Lindolfo só cantava as toadas do boi Fita Verde que sua mãe lhe ensinara. Foi então que se dedicou bastante a ler livros de rimas tipo literatura de cordel, onde este fazia coleções com esses livros de rimas. Influenciado por essas rimas de cordel passou então a adaptá-las para sua realidade local, foi através dessa literatura que passou também a arriscar algumas rimas feitas por ele próprio; no começo se sentiu muito inseguro, pois gaguejava demais com as rimas, mas depois que se aperfeiçoou, passou a improvisar e cantar diariamente as suas próprias composições." (MONTEVERDE, 2003: 27)

Outra integrante da família Monte Verde afirma em entrevista transcrita por Gil Braga (Gil Braga, 2000: 344) que

> "No início, Lindolfo Monte Verde era o único responsável por tirar as músicas, fazer os versos, construir o boi e os instrumentos musicais. A chamada *batucada do Boi Garantido* tinha três surdos, feitos de tronco de árvore escavada, com pele em um dos lados. O acompanhamento era feito com batidas de palmas ou *palminhas*, nome local dado às *matracas.* Maria Monte Verde disse que, na encenação da venda da língua do boi eram cantadas três toadas. Lembra de uma *toada de abertura* cantada pelo Amo do Boi, que se referia ao *Pai Francisco* – este, conforme já se disse, era o personagem negro que matava o boi para retirar a língua destinada à Negra Catirina. A letra da toada dizia o seguinte:
>
> "Senhor mestre tire a língua
> Toda a sua obrigação
> E leve ao dono da casa
> Receba o seu patacão."

Provavelmente, o instrumento ao qual o depoente se refere, o surdo *"feito do tronco de árvore escavada"*, seria um tipo de membranofone conhecido como curibó, um tronco oco de madeira, revestido na parte superior com couro animal (geralmente, veado do mato ou onça) percutido com as mãos. A imagem inserida a seguir, foi feita a partir de instrumento que nos foi gentilmente disponibilizado por Knison Ribeiro, percussionista parintinense radicado em Manaus.

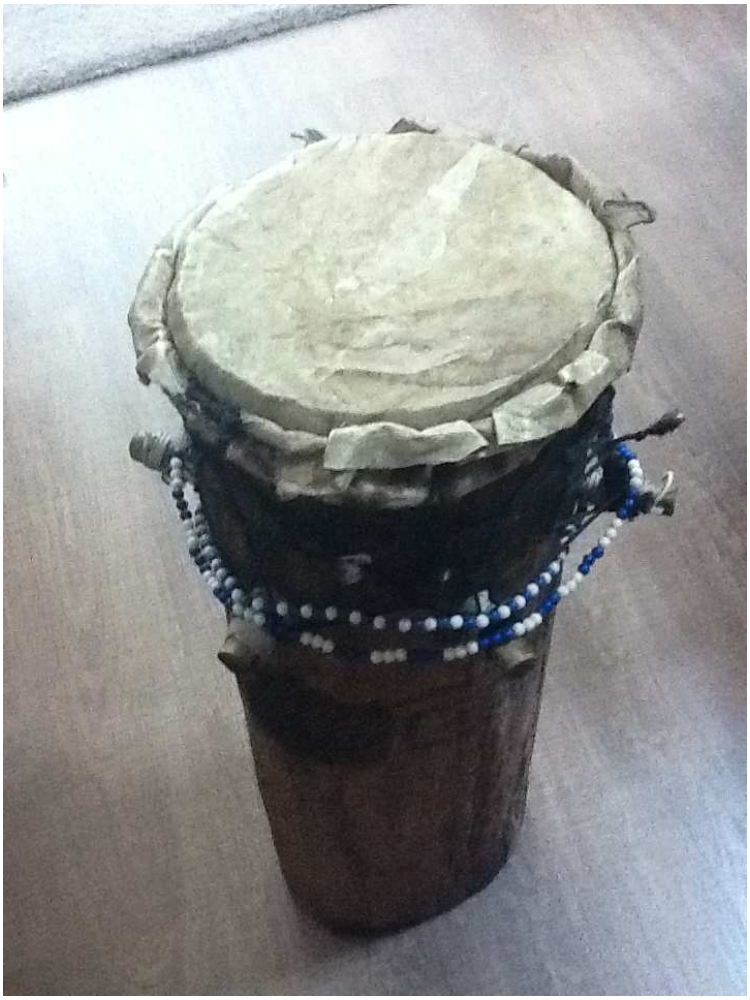


Figura 1 Curibó. Propriedade de Knison Ribeiro. Foto do pesquisador.

Gil Braga (2000: 441) aponta ainda que *"nas toadas tradicionais dos bumbás de Parintins, cantadas para o contrário ou na ocasião da venda da língua do boi, eram comuns as quadras compostas de quatro versos, com rima no segundo e quarto versos."* É precisamente essa a estrutura observada acima. E será essa também a estrutura observada na toada da Catirina Barriguda, transcrita mais adiante nesta pesquisa, também ela um exemplo de toadas de forma unária advindas diretamente do estrato folclórico.[14] Note-se, desde já, que em nenhuma delas é feita alusão direta a signos passíveis de serem considerados como de conotação identitária.

[14] Até a década de 1980, eram raras as gravações de toadas de boi-bumbá.

Considerando que o número de toadas é praticamente infinito, e a inclusão de um número maior de exemplos acabaria por tornar este trabalho por demais extenso - e até enfadonho -, restringimos as análises a exemplos que nos parecem bastante elucidativos para que se compreenda a trajetória do boi-bumbá ao longo do século XX. Objetiva-se, com as toadas escolhidas, ilustrar as diferenças que se constatam na trajetória que o gênero atravessou, integrando-se em diversas conceituações, desde o folclórico até se inserir na indústria cultural, quando, na década de 1990, o boi-bumbá migra para o universo da cultura mundializada (ORTIZ, 2000).

1.2
O Auto do Boi

Sucintamente – e para contextualizar o leitor desde já -, o auto do boi-bumbá, conforme me foi narrado por Mestre Xerxes [15] – durante minha pesquisa de campo em Manaus -, conta a história de um casal de negros, Nêgo Chico e Catirina, que viviam numa fazenda de propriedade do patrão, branco, o amo do boi. Catirina, grávida, deseja comer a língua do animal, e convence Chico a matar o bovino para lhe satisfazer a vontade. Ao dar-se conta de que seu boi favorito morrera *"de morte matada"*, o amo do boi, o patrão, manda procurar pelo presumível responsável pelo sumiço do animal, Nêgo Chico. Depois de muitas peripécias, o boi era ressuscitado pelo padre, ou pelo pajé – ambos personagens do auto - Nêgo Chico perdoado, e tudo terminava em grande festa.

[15] Mestre Xerxes é um mestre de boi-bumbá que continua em atividade em Manaus, no Bairro de Santa Etelvina, Zona Norte da cidade. Ligado ao que ele mesmo denomina como "boi-bumbá tradicional", começou cedo a participar do folguedo na companhia de seu pai, o lendário Mestre Maranhão, falecido nos inícios do século XXI, na capital do estado do Amazonas.

Figura 2 Caracterização de Nêgo Chico e Catirina durante o evento.

Em relato ambientado no Amazonas, é oferecida a seguinte versão:

> "O enredo tradicional do boi-bumbá pode ser enunciado da seguinte forma: o fazendeiro tem um boi e a Catirina deseja esse boi; o marido de Catirina, o Pai Francisco, resolve buscar o boi ou então matá-lo para que ele possa comê-lo; ele é descoberto, o patrão tenta puni-lo; a partir daí o Pai Francisco é obrigado a tomar todas as providências para fazer o boi ressuscitar; vai buscar o médico, que nunca o ressuscita e é sempre o pajé que, no final, o consegue. Esse enredo possui a circularidade que o aproxima da narrativa mítica: o boi tradicional se exibe na arena, gira em torno da plasticidade de seus elementos cênicos; não apresenta uma continuidade horizontal, mas uma circularidade que aprofunda a história através das toadas cantadas de improviso pelo dono do boi, o patrão." [16]

[16] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Tradição, Tradução, Transparências. in* SOMANLU, 2002: 123.

A relação entre o auto-do-boi bumbá, ambientado no Amazonas, e o bumba–meu boi maranhense, fica evidente se compararmos ambos. Para tanto, apresentamos uma descrição do auto-do-boi representado no Maranhão, baseada no texto disponibilizado pela pesquisadora Francisca Ester de Sá Marques:[17]

> "Além dos personagens fixos, existem as Índias, os Vaqueiros, o Rapaz, o Pajé, o Padre, o Médico, o Palhaço, o Miolo, o Cazumbá, a Burrinha. A estas personagens principais e fixas podem juntar-se outras personagens móveis. O núcleo do enredo gira em torno da fertilidade da Mãe Catirina, mulher do vaqueiro que grávida, cisma de querer a língua do novilho estimado da fazenda. No enredo original, Pai Francisco é empregado da fazenda, em outras versões é apenas um forasteiro. Ora aparece como o vilão, ora como a vítima, portanto não é propriamente uma personagem humorística. As situações que vive é que são cômicas ou tragicômicas, tanto que é conhecido como o palhaço, por sua postura irreverente, trapalhão, desrespeitador e simpático. Já o fazendeiro é o português patrão, representante do poder local, que quer o seu novilho a todo custo, mesmo que para isso tenha que atirar e matar o vaqueiro. Depois de conferir o gado e ver que faltava o novilho de estimação do amo, o vaqueiro chega à fazenda preocupado e matutando a sorte de tal atrapalho.
>
> AMO – Rumbora desembucha vaqueiro. Isso é cara?
>
> VAQUEIRO – É aquele touro novo, amo. Sumiu!
> Acho que foi furto...
>
> AMO – O quê? Quem foi o filho de égua que me traiu?
>
> VAQUEIRO – Siô! Num sei não.
>
> AMO – Vai atrás desse boi, vaqueiro! Quero ele aqui, inda hoje, junto com o chifrudo do ladrão, sendo é tu que vai entrar no relho.
>
> O vaqueiro vai e volta sem encontrar o touro bonito, nem o ladrão.
>
> VAQUEIRO – Meu amo, só tem um jeito. É chamar as índias, que elas conhecem bem o mato e não se avecham com cobra de duas cabeças.
>
> AMO – As capetas-de-pena? Vai buscar!

[17] http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/auto.html. Acessado em 27 de outubro de 2009. Na descrição é mantida a grafia da fala regional usada na festa popular.

No clarão da lua, as índias, já sabedoras do acontecido, partem armadas de arco e flecha. Atravessam rios e morros cantando para afastar a caipora, sem nada encontrar.

VAQUEIRO – Nem boi, nem cabra, meu amo.

AMO – Ah! Hoje eu viro o diabo pelo avesso, mas amarro o rabo desse mequetrefe no pau do chiqueiro!

VAQUEIRO – Amo! Dei uma volta no miolo e encontrei outro buraco. Conheço um marido e uma mulher que podem dar uma resposta para essa teima. É o Pai Francisco e a Mãe Catirina, dois mutucas de asa... Sabem de tudo!

AMO – Intonce. Manda chamar!

Chega o Nego Chico desconfiado que nem tralhoto, querendo assuntar e desassuntando. Cara lavada, mas não é besta.

CHICO – Patrão, como vai a família? Tá gorda, hem? Mas, pro que lhe pergunte...

AMO – Não tem que perguntar. O Sinhô é que vai me dizer se viu um touro assim, assim, que sumiu do campo sem deixar nem rastro de cocô.

NEGO CHICO – Não vi, não. Juro!

VAQUEIRO – Ora! Sei num sei. Só sei que Mãe Catirina tava com uma vontade doida de comer língua de boi. Desejo de mulher prenha, meu amo!

AMO – Ah, então tá explicado...

Mãe Catirina vendo tudo perdido, assoa o nariz e reza o terço, mas não se faz de rogada. Com o bucho no pescoço, mascando fumo, bota um pé na frente e outro atrás.

CATIRINA – Não é fio, meu amo. É barriga d'água! Oia como sacode... É, num é, Chico?

CHICO – Verdade é o fato!

AMO – Nem choro, nem pagamento. Pensa que me engana? Quero meu boi de volta, igualzinho como nasceu, senão o cacete come!

CATIRINA – Vige Maria!

Chico e Catirina saem correndo, de mãos dadas, já sentindo o couro arder. Resolvem então roubar numa fazenda vizinha um novilho parecido com o touro do amo, a quem entregam a prenda. No terreiro do patrão todo mundo cerca o novilho para ouvir o seu urro.

AMO – Quero ver se esse boi tem culhão.

CATIRINA – Vige Maria!
E não é que o boi urrou bonito?"

Em outra versão (AZEVEDO NETO, 1983: 52-53), as índias conseguem capturar Chico, que é levado à presença do amo, juntamente com Catirina e o cadáver do boi.

"Não chora Chico não chora,
que nós não vamos te matar.
vamos te entregar para o Senhor Branco
prá ele te ensinar."

Imediatamente é chamado o curador que, ao constatar a morte do boi, canta:

"Quem matou este boi,
boi de fama, boi de peso,
Eh, Pai Francisco, foi tu!
Amo, cheire a boca do boi
e Chico, tu cheira o cu."

Chico, porém, reage:

"Se alguém me conheceu
já se viu que tu não foi
Não sou home pra essas coisa
de cheirá um cu de boi."

Indignado ante a recusa, o amo manda que batam em Chico e, quando Catirina tenta intervir, é ameaçada de ser surrada também. Depois de muita confusão, Chico resolve confessar o roubo, enquanto o pajé ressuscita o boi para alegria geral. O amo perdoa Chico e faz uma grande festa para comemorar a recuperação do novilho estimado da fazenda. "[18]

Em linhas gerais, o enredo possui os mesmos contornos da narrativa do bumbá amazonense, conforme descrição de Mestre Xerxes, incluindo personagens em comum e aludindo a um mesmo tema (morte / renascimento) e à estrutura da sociedade colonial.

Hoje em dia, não se representa mais a morte e o renascimento do boi no espetáculo de Parintins. Em vez disso, num determinado momento, todos os

[18] MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

personagens que no passado compunham o auto, são reunidos como *"séquito do boi"* na *"celebração folclórica"*, expressões que nos foram relatadas por Fred Góes,[19] cujo depoimento transcrevemos adiante neste texto. Logo, o aspecto ontológico do evento, a alusão ao complexo mítico de morte e renascimento, foi por completo apagado da representação parintinense atual. E aí, cabe perguntar por que, e em que medida, o auto foi reconfigurado, por quem e com que propósito.

Dentre todas essas questões, propomos algumas que se nos afiguram cruciais para a compreensão do evento, as quais, por si só, justificam a empreitada de nos devotarmos a desenvolver um estudo sobre o tema:

- Qual o papel da música na formação de sentido do discurso implícito no evento?
- De que forma, é ela também portadora de signos que nos instigam a perceber uma ressemantização da festa?
- Em que medida o discurso musical se alinha com a reconfiguração estética auscultada no FFP?

A resposta, a ser desenvolvida ao longo desta pesquisa, é a de que a música, consubstanciada na toada – uma forma de canção, a qual permeia a narrativa do espetáculo -, desempenha papel primordial no boi-bumbá de Parintins, ao expressar a sustentação temático-musical do evento. A sua contribuição destaca-se na consecução do que se nos afigura como sendo o objetivo maior da festa: a formação de sentido identitário postulada pela performance dos bumbás no FFP. E o festival ocorre num *locus* que fertiliza a imaginação. Uma ilha no Rio Amazonas, a meio caminho entre os Andes e o Atlântico: Parintins.

[19] Fred Góes, do boi-bumbá Garantido, jornalista e músico, é um dos artífices do boi-bumbá moderno. Foi ele que, quando residia em São Paulo e atuava no grupo Raíces de América articulou a gravação da primeira toada de boi-bumbá registrada em áudio para a companhia fonográfica Crazy Records, de acordo com seu depoimento, prestado em 30 de abril de 2009 em Parintins. Dessa gravação, realizada nos estúdios do prédio da TV Gazeta na Av.Paulista em São Paulo, teriam participado, segundo Góes, Hermeto Pascoal e Hector Costita.

1.3

Parintins
Panorama Histórico e Localização geográfica.

Parintins é uma ilha situada no Baixo Amazonas, perto da divisa com o Pará, distante 369 quilômetros de Manaus em linha reta, ou 420 quilômetros por via fluvial, pelo Rio Amazonas. Com pouco mais de sete mil quilômetros quadrados de superfície, abriga uma população superior a cem mil habitantes,[20] e tem como principais atividades econômicas do setor primário a agricultura e a pecuária. Esta última é a atividade de maior peso neste setor, compreendendo, primordialmente, a criação de bovinos,[21] seguida pela de suínos. Embora não tão expressivo no setor primário, o extrativismo vegetal faz-se também presente. Já o setor secundário, está representado em vários ramos de atividade industrial de menor expressão econômica. O setor terciário, por sua vez, envolve atividades varejistas e atacadistas, bem como hotéis e restaurantes, agências de viagem, bancos, cinemas, hospitais, entre outros serviços.[22]

Escavações arqueológicas comprovam a presença de grupos humanos na ilha desde o século XII (SAUNIER, 2003:15). Não obstante a descrição apresentada acima, cientistas que estudam o passado da Amazônia acreditam que na região floresceram diversas culturas de grande complexidade, dentre as quais merece atenção especial a Cultura da Selva Tropical. Seria com esta que os europeus se defrontariam ao chegarem à região.[23]

---

[20] Precisamente 102.066 habitantes, segundo dados do IBGE, referentes ao censo 2010. http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_amazonas.pdf. Acessado em 22/11/2012.

[21] O culto do boi parece acompanhar a pecuária desde há milênios. Parintins tem como sua principal atividade econômica a criação de bovinos, o que deve explicar a importância da festa no município. "E quando o culto do rei-touro morto e ressuscitado foi levado da Síria ao delta do Nilo, no quarto ou terceiro milênio a.C., esses símbolos o acompanharam. (...) Das montanhas Tauro, as montanhas do deus-touro, que já podem ter sido identificadas com a lua em forma de chifre, que morre e ressuscita três dias depois, o culto foi difundido, com a própria arte da criação do gado, praticamente até os confins do mundo, e até hoje, nós celebramos o mistério daquela morte e ressurreição mitológica como uma promessa de nossa própria eternidade." CAMPBELL, 1992: 123-124.

[22] Dados fornecidos pelo portal do governo do estado do Amazonas, apresentados em http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/municipios/parintins.php. Acessado em 15/09/2009.

[23] A alusão ao termo *"cultura da floresta tropical"*, já aparece em Wissler em *"The American*

No entanto, a primeira menção a Parintins de que há registro data de 23 de junho de 1542, escrita pelo frade dominicano Gaspar de Carvajal, integrante da expedição de Francisco de Orellana, o primeiro europeu a atravessar o continente sul-americano a partir da região situada a oeste dos Andes até à foz do Rio Amazonas, em Belém do Pará. Orellana integrava a expedição de Francisco Pizarro que em 1540, incursionando pela América do Sul, aventurou-se em busca do *El Dorado* [24] no país das Canelas, a leste de Quito, atual Equador.

Figura 3 Os principais rios da Amazônia. Na imagem é possívelidentificar o Rio Napo, vindo do Equador, alcançando depois o Rio Amazonas em destaque a vermelho na imagem.

Gaspar de Carvajal narra que na foz do Rio Nhamundá, onde está hoje localizado o município com o mesmo nome na região do Baixo Amazonas, relativamente próximo a Parintins, o grupo teria sido atacado por mulheres guerreiras

Indian" (Nova Iorque, 1922), *apud* Freire. *op. cit.* p. 98. Souza (1994:16) também faz menção ao termo.

[24] Os europeus acreditavam numa lenda segundo a qual, " (...) havia uma certa tribo que vivia junto a um lago cujas margens eram cobertas de ouro. Todas as manhãs os índios cobriam o chefe com uma camada fina de ouro, e todas as noites ele se banhava no lago para remover o ouro, se preparando para o dia seguinte. *Ele* era o *El Dorado.*" JACKSON, 2011: 154.

que lhes lembravam as Amazonas da Grécia Antiga. Por isso, os espanhóis passaram a denominar o rio de Amazonas (SOUZA, 1994: 60-63).

Figura 4 Localização de Nhamundá

Não existem provas de que a região de Parintins tenha sido visitada por europeus, antes que a catequização dos índios Tupinambarana fosse levada a cabo por missionários portugueses. Sabe-se, no entanto, que comerciantes alemães já efetuavam expedições ao interior da Amazônia a serviço da coroa espanhola desde 1530.[25]

A prova concreta que se tem sobre o contato do colono europeu com a ilha de Parintins, de forma sistematizada, data de 1658, quando o aldeamento indígena foi visitado pelo Padre Francisco Gonçalves.

[25] "Contrariando as crônicas da conquista da América, não foram espanhóis ou portugueses os primeiros europeus a tentar um modelo de colonização da Amazônia. Foram, surpreendentemente, os alemães. Em 1528, o imperador Carlos V, da Espanha, outorgou aos comerciantes da cidade de Augsburg o direito de posse de uma parte da costa da Venezuela. Os alemães ali se estabeleceram sob a direção de Ambrosio de Alfinger, que dois anos depois comandou uma expedição de 200 espanhóis e alemães em direção à Amazônia. SOUZA, 1994: 30.

Em 1660, Manuel Pires e Manuel de Souza encarregaram-se da catequização dos índios Tupinambarana (SAUNIER, 2003: 25). Acometida por diversas epidemias, a aldeia original praticamente desapareceu, até ser tomada pelo mato. Em 1790, os índios Paraueni chegam a Parintins deportados como medida punitiva e depois, em 1796, arriba à ilha o português capitão de milícias José Pedro Cordovil, com seus escravos e agregados, dentre os quais índios Maué e Sapopé. Em 1798, também deportados como medida punitiva, chegam os índios Paraviana e Uapixana. Em 1798 *"veio de Belém a decisão de entregar Tupinambarana a frei José como missão, recebendo a denominação de Vila Nova da Rainha."* (SAUNIER, 2003: 26)

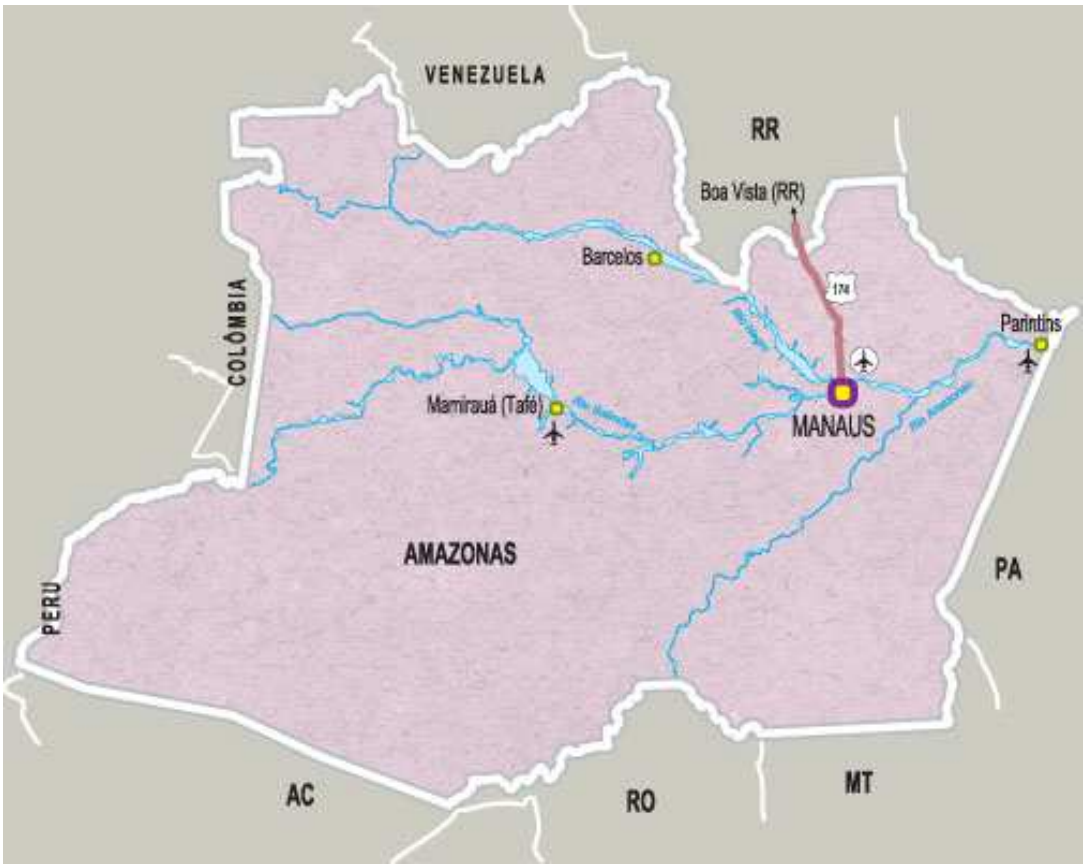


Figura 5 Localização de Parintins no estado do Amazonas.

De acordo com a narrativa de Saunier – autor amazonense que viveu e veio a falecer em Parintins em 1999 –, no século XIX e parte do século XX, ainda era possível identificar manifestações rituais de culturas indígenas, dentre as quais a Maué e a Munduruku. O relato de Saunier [26] manifesta-se em consonância com a corrente hegemônica do boi-bumbá, associando manifestações culturais indígenas e a ancestralidade nordestina, como legados primordiais do folguedo parintinense, o qual o autor designa como a *"manifestação maior da região"*.

> "As principais festas eram as danças de tucandeira ou tocandira, dos Maué e Munduruku. (...) É sabido que o folclore indígena decantava a natureza com tudo nela existente: os pássaros, os animais, as árvores, as plantas medicinais e ervas aromáticas, e a imaginação criou os monstros das florestas e das águas: jurupari, juma, mapinguari, curupira, yara, acãuera-de-fogo, cobra grande, tapirayauara e tantos outros seres misteriosos e encantados, como o neguinho do campo-grande e o bicho folharal. (...) o boi-bumbá (herança nordestina de nossos antepassados) adveio com os nordestinos em fins do século XIX e começo do século XX. (...) Segue-se depois o legado dos migrantes nordestinos, até alcançarmos a manifestação maior da região: o boi-bumbá." (SAUNIER, 2003: 198)

A alusão de Saunier às *"manifestações indígenas e ao legado dos antepassados nordestinos"*, como elementos primordiais na edificação da identidade cultural da ilha, denotam o quão arraigado e hegemônico está em Parintins o conceito hoje vigente no FFP, quanto aos protótipos eleitos como matrizes de sua ancestralidade. Por outro lado, em sua descrição, evidenciam-se elementos de variadas manifestações culturais locais que viriam a ser seletivamente apropriados pela versão espetacularizada do boi-bumbá reconfigurado na atualidade, desde os rituais da tucandeira [27] aos *"monstros da floresta e das águas: jurupari, juma, mapinguari, curupira, yara, acãuera-de-fogo, cobra grande, tapirayauara e tantos outros seres misteriosos e encantados, como o neguinho do campo-grande e o bicho folharal."* (SAUNIER, 2003)

---

[26] As declarações de de Saunier, estão amparadas pelos autores a seguir citados, constantes na bibliografia desta pesquisa: AGASSIZ, Louis Rudolf e Elisabeth Cary. BITTENCOURT, Antônio Clemente Ribeiro. FRIAES, Pinon.

[27] O rito da Tucandeira é um rito de passagem masculino à idade adulta dos Sateré Mawé, do Baixo Amazonas. Para provar sua força e resistência, o neófito deve se deixar ferrar por formigas gigantes (tucandeiras) colocando sua mão dentro do saaripé - uma luva feita de palha, confeccionada por seus padrinhos -, cheia de tucandeiras, formigas gigantes.

Termos como *"mágica"* e *"ilha encantada"* são muito caros aos formuladores da festa, sendo recorrentemente usados na propaganda do evento. A designação de Ilha Encantada, como muitas vezes a ilha de Parintins é apresentada, evoca no imaginário uma lenda indígena. Efetivamente, existe um mito, atribuído à cultura guarani, da ilha encantada ao qual, subliminarmente, a Parintins é associada. Segundo Egon Schaden,

> *(Os índios guaranis)* "acreditam na existência de uma 'Terra sem Mal', a 'terra da imortalidade e do repouso eterno', situada 'do outro lado do oceano ou no centro da Terra', na Ilha dos Bem-Aventurados, o Paraíso do mito original: o atual mundo impuro e decadente vai desaparecer numa catástrofe; só a 'Terra sem Mal' será poupada. Os homens devem, pois tentar alcançá-la antes da última catástrofe. Daí a razão das migrações dos guaranis, desde há séculos, em busca da ilha fabulosa." [28]

Dada a evolução do evento, e devido a um grau de complexidade organizacional maior, bem como o crescente número de visitantes que a partir de certa altura começaram a aportar a Parintins para assistir ao Festival, tornou-se necessário construir um espaço específico para as apresentações anuais do evento.

Assim, a partir do 23° Festival, em 1988, o FFP passou a ser sediado no atual Bumbódromo, o Centro Cultural e Desportivo Amazonino Mendes, nome do mesmo governador que o mandou construir.

De início, a área deste complexo arquitetônico era de 10.000 m², com capacidade para cerca de 50.000 pessoas. Reformado em 2013, o espaço foi ampliado em termos de capacidade e funcionalidade, passando também a sediar um centro cultural, administrado pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Construído em forma de bucrânio - uma cabeça de boi estilizada -, o recinto ao ar livre comporta a arena onde, atualmente, se apresentam as duas agremiações que se defrontam durante o festival: O boi-bumbá Garantido, da cor vermelha, e o boi-bumbá Caprichoso, da cor azul. Nas imagens inseridas adiante (figuras 7 e 8) podemos verificar a estrutura do recinto.

É possível observar a forma de bucrânio da estrutura arquitetônica, destacando, em primeiro plano, a entrada por onde os bumbás iniciam suas apresentações.

[28] SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da Cultura Guarani.* São Paulo: USP Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim n°188, 1954, pp 185-204. *apud* LE GOFF, 2003: 285.

As "galeras", a denominação dada às torcidas de cada bumbá, ficam situadas em cada um dos lados opostos das arquibancadas. No lado frontal à entrada, no plano inferior, fica a chamada "orquestra de harmonia" de cada uma das agremiações, sobre cuja estrutura instrumental nos deteremos em capítulo específico. Por cima do local onde se situa a "orquestra de harmonia", abre-se o espaço da arquibancada, destinado ao público em geral, circundando o recinto, uma parte para o azul, outra para o vermelho, já que as "galeras" – torcidas – permanecem apartadas durante todo o espetáculo. Cabe aqui mencionar que durante a apresentação de um boi, a "galera" do boi "contrário" fica estritamente proibida de se manifestar. Caso não o faça, seu bumbá será penalizado, conforme previsto pelo regulamento. No topo do recinto, os camarotes, para "vips", autoridades e convidados de honra.

Acerca da dimensão espacial do local onde se desenrola o evento, o carnavalesco Fernando Pamplona,[29] também ele responsável por modificações ocorridas nas escolas de samba do Rio de Janeiro a partir da década de 1970, observa que uma das diferenças mais notórias do boi-bumbá para a escola de samba é o fato do evento parintinense ser apresentado em uma arena, enquanto a escola de samba desfila em cortejo. No entanto, cabe observar que antes de ser confinado na arena do bumbódromo, o boi-bumbá desfilava em cortejo pelas ruas da cidade. Era o período em que o folguedo mantinha algumas de suas peculiaridades que com o tempo foram, por assim dizer, sendo "civilizadas".

Atualmente, ambos os bois-bumbás revivem uma peculiaridade da festa em tempos idos, qual seja, a de sair em cortejo pela cidade, anunciando, a cada ano, o início da temporada do boi na ilha.

Em 2009, na noite de 30 de abril para 1 de maio, estive presente na "Alvorada do Garantido", quando o boi vermelho, seguido por uma multidão de seus torcedores, após algumas horas de festa, saiu do seu "curral",[30] a Cidade Garantido, e dirigiu-se - durante a madrugada e até ao raiar do sol -, à praça em frente à Catedral de Nossa Senhora do Carmo, distante uns cinco quilômetros de sua sede.

O adro da Catedral é o espaço que separa a parte vermelha da ilha da outra metade azul. Em cima de um carro de som, o levantador de toadas do boi-bumbá

[29] *apud* Gil Braga, 2002.

[30] Curral é a denominação dada à sede de cada um dos bumbás,local onde também ocorrem os ensaios.

encarnado – à época David Assayag, então no Garantido - acompanhado de um pequeno conjunto, cantava toadas, ritmicamente cadenciadas pela *Batucada*, a bateria do boi-bumbá vermelho, e uma multidão de brincantes que o seguia em cortejo.

O FFP, atualmente, é um espetáculo de arena, contornos que lhe foram consignados pela recontextualização estética do evento para um espaço com essa configuração. O cortejo pelas ruas, que num tempo anterior ao festival tipificava a apresentação do boi-bumbá, é agora substituído pela performance na arena. Espaço e tempo passaram a ser delimitados pelo regulamento. Hoje, é na arena do bumbódromo que se apresentam os dois bumbás, submetidos ao regulamento, o qual define explicitamente os objetivos do Festival, como veremos adiante em capítulo específico.

Figura 6 Panorâmica da cidade de Parintins. Em primeiro plano o porto com as *"gaiolas"* embarcações regionais – atracadas ao cais, à época do Festival.

Figura 7 Vista aérea do Bumbódromo. Observe-se a forma em bucrânio do recinto.

Figura 8 Bumbódromo em noite de apresentação

No FFP, revela-se a celebração do amazônida – na figura prototípica do caboclo – e de sua cultura, expressões maiores dos signos eleitos como referências de uma suposta identidade regional que ora se pretende construir.[31]

[31] Vamos nos referir à figura do caboclo mais adiante neste trabalho, em capítulo específico. Por agora, apenas para contextualizar o leitor, podemos defini-lo como um termo alusivo a uma figura prototípica originária do mundo rural, síntese das matrizes étnicas majoritáriamente presentes na formação do Brasil, o índio, o negro e o português.

De forma mais ampla, ao nos referirmos ao amazônida, estamos aludindo ao habitante da Amazônia. Atravessando o Brasil de leste a oeste, a Amazônia abarca os estados do Amapá, Pará, Amazonas, Roraima, Rondônia e Acre.

Além do mais, por razões que analisaremos adiante, a migração nordestina estará decisivamente presente na Amazônia a partir de determinada altura, fato pelo qual, a proximidade cultural com essa região é por demais evidente. Se a fundação do Caprichoso é atribuída aos irmãos Cid, oriundos do Ceará, Lindolfo Monte Verde, tido como o fundador do Garantido, tinha ascendência maranhense e suas principais influências musicais remetiam diretamente para o boi-bumbá Diamantino, fundado em Parintins pelo piauiense Ramalhete, entre finais do século XIX e primórdios do século XX.

Ao usarmos o termo amazonense, estaremos nos referindo ao natural do estado do Amazonas, especificamente. [32]

Cabe, no entanto, sublinhar, que o evento de Parintins pretende enfatizar a expressão própria do Amazonas, enquanto construto identitário. O fato de o boi-bumbá contar com a adesão de brincantes provenientes de outros estados, não invalida, contudo, as variadas expressões próprias de identidades que se manifestam em diferentes estados do norte brasileiro, como o Marabaixo, o Batuque, o Carimbó, o Marambiré, etc.

[32] Embora atualmente adstritos do ponto de vista geográfico ao nordeste brasileiro, tanto o Maranhão como o Piauí, por razões históricas, poderiam ser incluídos tangencialmente no universo cultural amazônida, posto que um dia pertenceram a um mesmo complexo administrativo e cultural durante a época colonial, o Estado do Grão-Pará e Maranhão, cuja capital era Belém. "Até 1763, a sede do governo geral foi na Baía. Nessa data, foi transferida para o Rio de Janeiro, o principal centro de gravidade do Brasil. Entretanto, em 1621, para romper o isolamento das quatro capitanias do Norte, estas tinham sido desmembradas do Brasil para formarem o Estado do Maranhão, cuja sede foi fixada em São Luís do Maranhão, de onde os franceses acabavam de ser expulsos depois do fracasso da França equinocial. Diretamente dependente do Conselho Ultramarino em Lisboa, ele nunca mais teve qualquer ligação com o Estado do Brasil. Após o tratado de Madrid, ele tornou-se em 1751 o Estado do Grão Pará e Maranhão, com Belém do Pará por capital." LABOURDETTE, 2001: 370-371. Posteriormente, a carta régia de 20 de agosto de 1772, criou o o Estado do Grão-Pará e Rio Negro, pondo fim ao velho estado do Grão-Pará e Maranhão. HOLANDA *et al,* 1964: 71.

1.4

Antecedentes do boi-bumbá na Amazônia

Como já salientado anteriormente, apesar de ser outro o enfoque primordial desta pesquisa, será aqui pertinente referir as variadas hipóteses aventadas sobre a origem do boi-bumbá, já que todas elas revelam um viés ideológico sobre a primazia da construção simbólica de uma identidade cultural, que hoje se afirma através do folguedo, questão fundamental a ser abordada.

A primeira, a qual parece ter adquirido caráter hegemônico não apenas em Parintins - e não obstante existirem opiniões discordantes, também a mais alardeada e consensual -, é a de que o folguedo do boi teria chegado ao interior da região amazônica com a massa de migrantes fugidos da miséria decorrente da seca que assolou o nordeste a partir da década de 1870.[33] De acordo com esta teoria, o bumba-meu-boi nordestino teria se fundido no Amazonas, com elementos regionais provenientes da cultura local, dando origem ao boi-bumbá.

A vertente que detém a hegemonia sobre a elaboração da narrativa mestra do boi-bumbá, da maneira como ele se configura hoje no FFP, advoga que seria possível traçar uma estreita relação de ancestralidade entre o boi-bumbá de Parintins - tipificado como uma festa amazonense -, e o bumba-meu-boi nordestino. Será por esse motivo que se vislumbra no FFP uma clara adoção de elementos provenientes do legado advindo do nordeste, propositalmente re-contextualizados na vertente parintinense, como elementos de um discurso artístico, no qual, a estética deixa vislumbrar a afirmação simbólica de uma identidade que se quer regional. Entretanto, esta vertente não exclui a possível relação existente entre o bumba-meu-boi nordestino e uma suposta ancestralidade portuguesa desse folguedo. Simão Assayag - um dos principais mentores da recontextualização do boi operada em Parintins a partir da década de 80 do século passado -, afirma:

[33] "Calcula-se que devido à catastrófica seca ocorrida entre 1877 e 1880, trezentos mil migrantes tenham se deslocado, sobretudo do Ceará, Maranhão e Rio Grande do Norte para a Amazônia, para suprir a demanda por mão de obra que se fazia sentir nos seringais, cuja produção alimentava a incipiente indústria mundial de derivados da borracha." PONTES FILHO, 2000: 133.

> "Os iberos começaram a brincadeira. Primeiro foi uma simples tábua com um pau na ponta, fazendo as vezes de chifres. Eram as Tourinhas do Minho, que investiam sobre os toureiros de mentirinha. Depois, veio o Boi-Fingido, agora com "tripa", esqueleto e "couro" de pano. Dançavam para os reis de Portugal e Espanha, mas como o Boi-Canastra, também português, brincavam nas ruas assustando os foliões em gritaria. Pelos portugueses veio o folguedo que ganhou auto no Nordeste brasileiro, provavelmente em Pernambuco (há, no entanto, quem diga que no Maranhão o bumbá surgiu primeiro)." (ASSAYAG, 1995: 32) [34]

No entanto, o mesmo Assayag se encarregará de ambientar o boi ao cenário amazônico, considerando a hipótese de que este tenha migrado do nordeste.

> (...) Trazido pelos nordestinos que subiram o Rio Amazonas, acometidos da "febre da borracha" no final do século passado, o bumbá chega à Amazônia. Foi chegando e sentindo o impacto da floresta – sua magia capaz de transformar pessoas, mudar a história e enriquecer folguedos. Curva-se diante de "Sua Nova Majestade", e os três Reis (Magos), para os quais ele dançava no Nordeste cedem lugar a três santos católicos: Santo Antônio, São Pedro e São João. A brincadeira deixa de ser natalina e ganha ares de festa junina. Mais alegre, pitoresca também, porque não? Prosseguem as alterações. O negro começa a ceder lugar ao caboclo. O canto vai mudando e o verso vai substituindo o linguajar africano por um português regional. A Catarina vira a mãe Catirina. Mateus perde o nome e fica sendo apenas o vaqueiro. Cazumbá e mãe Guiomá, figuras típicas da expressão negra, são esquecidas para o crescimento da Filha do Patrão. E, finalmente, quem ressuscita o boi já é o pajé e não mais o curador." (ASSAYAG, 1995:32).

No texto de Assayag vislumbra-se o desejo de transformar a trajetória do boi-bumbá em uma construção de cunho épico, na qual o nordestino sai em busca de fortuna impulsionado pela *"febre da borracha"* e se deixa encantar pela *"magia da floresta, capaz de transformar pessoas, mudar a história e enriquecer folguedos."* Vários relatos corroboram a informação de que alguns intervenientes de importância fundamental na história do boi-bumbá teriam vindo para o Amazonas no contexto proposto por Assayag. Os irmãos Cid, apontados como fundadores do boi Caprichoso, serão um exemplo disso. Eram comerciantes cearenses que aportaram ao

[34] Na minha pesquisa não consegui achar nenhuma menção a boi-fingido, fosse no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, ou ainda na Biblioteca do Museu Nacional de Etnologia, ambas em Lisboa. Aliás, nenhuma referência a tourinhas consegui identificar nas pesquisas efetuadas em Portugal. Somente vim a encontrar alusão a esse termo em pesquisas feitas no Brasil. Todavia, encontrei em Portugal vários textos que apontam para reminiscências do culto do boi naquele país.

Amazonas em busca de fortuna.[35] Relatos históricos, no entanto, atestam que a realidade da massa de migrantes vindos do nordeste foi outra, bem diferente da saga algo épica e idílica fantasiada por Assayag. Vários estudiosos (PONTES-FILHO, 2000, MONTEIRO, 2004, HARDMAN, 2005) indicam que a massa de mais de trezentos mil migrantes nordestinos que buscaram seu quinhão de ventura na Amazônia ao longo das décadas de 70 e 80 do século XIX, foi impulsionada mais pela fome e pela miséria advinda das agruras da seca - a qual dizimou o nordeste na década de 1880 -, do que pela, assim designada, *"febre da borracha"*. E se algum impacto da floresta amazônica a maioria dessa enorme massa de migrantes deve ter sentido - por muito exuberante que fosse a paisagem e por mais abundante que fosse a água – , certamente foi marcado por outros traços, além daqueles arrolados por Assayag. Antes de mais nada, sofreram com as duras condições de vida nos seringais, onde grassava outro tipo de febre - não metaforicamente dourada – mas tragicamente dizimadora: a febre amarela. O paludismo, decorrente da malária, e a leishmaniose, trazidas por enxames de insetos e por vermes, faziam vítimas em números substanciais, numa natureza que se revelava hostil. O cenário não deveria ser tão idílico quanto o texto de Assayag pretende denotar. Se algum componente cabe salientar na história da migração nordestina para a Amazônia – a qual existiu de fato e marcou de forma indelével a cultura local -, a sua saga, ainda que épica, assumirá contornos, antes de tudo, trágicos.[36]

Por conta da versão que sustenta a ancestralidade nordestina do evento, hoje em dia, o discurso artístico do boi-bumbá de Parintins denota traços em comum com o bumba-meu-boi presente no nordeste brasileiro, no que se refere, não menos, à indumentária e a alguns dos personagens arrolados na representação. Efetivamente, há quem afirme – e é consensualmente aceito - existir até uma relação de ancestralidade de Lindolfo MonteMonte Verde, fundador do boi-bumbá Garantido, com o Maranhão, já que ele seria descendente de maranhenses.

Essa relação, entre o bumbá parintinense e o Maranhão, será também sentida em Manaus, onde pontificaram como expressões maiores do boi-bumbá local, nomes

[35] Talvez mesmo por essa razão histórica, o Caprichoso continue sendo apontado como o boi-bumbá da *"elite"*, enquanto o vermelho adota o epíteto *"boi do povão"*, pretendendo demarcar o segmento social com o qual deseja ser identificado.

[36] Sobre as condições de vida na selva amazônica em inícios do século XX, ver HARDMAN, 2005.

como os de Mestre Maranhão - nascido no estado de onde advém seu apelido - e Mestre Zé Preto.

Seu Zé Preto, como é conhecido o mais reverenciado mestre de boi-bumbá de Manaus, ainda vivo, em depoimento a mim concedido em 2009, relatou ter existido na primeira metade do século XX, uma estreita relação entre *"o povo do candomblé da Praça 14* (bairro manauara, reduto da comunidade afro-maranhense migrada para Manaus) *e o boi-bumbá"*.[37] Embora não pertença à corrente adjudicada à estética parintinense, Mestre Zé Preto também refere o bumba-meu-boi maranhense, como sendo a matriz do boi-bumbá amazonense.

Dado o significado adquirido pela vertente que pretende situar no nordeste uma das partes mais importantes das matrizes plurais e diversas do boi-bumbá parintinense, e considerando a evidente posição hegemônica representada por essa corrente - ao assumir a reconfiguração do folguedo no presente e ao reelaborar o discurso artístico formulador de sentido no FFP -, parece-nos ser esta a linha mestra que norteia o sentido da narrativa expressa no evento, atualmente representado em Parintins. É neste contexto que a construção de sentido da identidade regional, propugnada no FFP, desempenha o papel principal de toda a performance, e, portanto, a que mais nos interessa para o desenvolvimento desta tese.

Existem, no entanto, outras teorias sobre a ancestralidade do boi-bumbá amazonense. Uma delas, contesta, cabal e veementemente, a versão acima. É a que passamos a apresentar.

Hipótese proposta por Mário Ypiranga Monteiro (2004) - cuja prova documental ele exibe em documento setecentista - sustenta ter o boi-bumbá chegado ao Amazonas vindo diretamente de Portugal sem passar pelo nordeste. Segundo Monteiro, suas pesquisas levaram-no a afirmar que o que se configurou num dado momento histórico como boi-bumbá no Amazonas, terá chegado a Barcelos, cidade situada no norte do estado, em data anterior à migração maciça de nordestinos para a região. Dessa forma, postula Monteiro, estaria invalidada a teoria segundo a qual o boi-bumbá amazonense descenderia, linearmente, do bumba-meu-boi nordestino.

Como prova de seus argumentos, Monteiro exibe documento redigido em

[37] No mesmo depoimento, *Seu* Zé Preto relatou-me que sua madrinha, uma mãe de santo do candomblé, da comunidade afro-maranhense do bairro Praça 14 de Janeiro, o teria ajudado a montar o seu primeiro boi-bumbá.

Portugal e endereçado à autoridade colonial sediada em Barcelos, datado de 1787, intitulado "Termos Diversos" [38] o qual, relata o autor ter encontrado no decorrer de suas pesquisas no arquivo da Prefeitura Municipal de Manaus.

> "Trata-se de uma "circular" dirigida às autoridades, com a finalidade de alertá-las e orientá-las para as próximas cerimônias da procissão do *Corpus Christi*, que se realizavam oficialmente, no mesmo estilo das congêneres de Lisboa, Porto, etc. "
> (Monteiro, 2004:154)

No texto referido por Monteiro, redigido em português setecentista, as autoridades da metrópole europeia instam a administração local em Barcelos - primeira sede administrativa da Capitania de São José do Rio Negro, atual estado do Amazonas -, a celebrar um folguedo denominado boi de *São Marques*, provável corruptela de São Marcos, O Evangelista. Boi de São Marcos terá sido uma designação primeva do folguedo, antes mesmo de ser denominado boi de São João. De acordo com Monteiro,

> "(...) o nosso bumbá é mesmo de origem eurásica e nos foi transmitido pelo colono português a partir de 1787, documentadamente e não pelos nordestinos, cuja entrada no Amazonas data episodicamente (em migração não seletiva) de 1877." (MONTEIRO, 2004: 22) .

Quando diz *"nosso"*, Ypiranga Monteiro refere-se, evidentemente, ao boi-bumbá no Amazonas. A hipótese acima postulada revela, desde logo, um embate ideológico sobre a quem caberá a primazia da origem do folguedo amazonense em busca de uma suposta legitimidade, que configure, na essência, o boi-bumbá. Por outras palavras, quem seria o legítimo sujeito ancestral e de que maneira este terá

[38] " Da compitencia do ilmo s.prezidente da Camerá de dezanove de abril do an.vrio, de Nostro Sr. Jesu Christo de 1787 que ficam desde já de subraviso os ills. Ss. Paroco Joseph de Villares, ó meirin Gustaf Sobral o procu.dor. De câmera Antonio Antônio Slustiano Salcedo Cabral E demas gente de officios tanueiro, mação ferreiro pescador Caboquero serador y pêra que requer SS.Exas Pera compor a proscrição do Corpus Christi, que é um bem apeçoado san George de ginete armado e dumonho um boy de s.marques mais sua dansa de **tourina** e ronda de jocqins e pegu.ros, alaudos, viola, insinas uma não devergas pêra dês figuras de marítimos, uma **alegre dansa de salloyos** com sanfonha panderete uma charola de para com sua allegoria da coroa de s.m. balcão rialeq. São obrigados.Todos vareadores offissiais mechanicos encomenda.re etarraia miúda advertindo s. exa. Sr,dr,Governador pêra o préstito de louvaçã do sancto sangue seja todo bem corregido y sem defeitos e vergonas das paçadas.Eu escrevente secretario – escrevy do meu próprio punho – E Santhyago." *in* MONTEIRO, 2004:154. nota de rodapé 1. No texto, em português do Setecentos, chama-nos a atenção o fato do folguedo ser adjetivado como uma *"alegre dansa de salloyos"*. Saloio (salloyo, em português setecentista), refere-se ao camponês que até meados do século XX habitava os arredores de Lisboa.

contribuído para a construção de uma suposta identidade regional amazonense. O autor manauara combate a versão do boi-bumbá parintinense acusando-a, de forma virulenta, de "embuste". Por conta de uma postura tão aguerrida – algo até apaixonada no discurso e engajada nos propósitos - em provar a primazia de sua hipótese, Monteiro afirma:

> "Naquele tempo, 1775, *circa*, não havia nordestinos para alimentar a cornucópia dourada dos fabricantes de novidades amazônicas, pois a colonização era de portugueses vindos diretamente da Beira, do Minho, do Algarve, Entre Douro, Alentejo, Trás-os-Montes, e alguns ilhéus, cujos implantaram seus costumes, sua língua, seus tipos de comedorias na base do legume, seus alegres cantares e dançares, seus paramentos corporais, sua religião que era um sincretismo." (MONTEIRO, 2004:104).

O autor vincula o boi, enquanto manifestação do Amazonas, a uma suposta ancestralidade cultural lusitana, ao mesmo tempo em que refuta a contribuição do legado nordestino no que tange o boi-bumbá. Em outra passagem Monteiro declara:

> "O nordestino só veio a conhecer o Amazonas motivado por duas conjunturas: a primeira em 1877, em razão da grande seca; a segunda em 1888 (a época dos três oito), motivada pela primeira causa e pela corrida às fontes de produção da borracha. Antes dessa mobilidade a colonização era de portugueses, do Maranhão e Grão-Pará até Tabatinga, os quais só deixaram de migrar para o Amazonas depois da Primeira Grande Guerra. A princípio, oficializada, e os decretos régios proibiam que voltassem a Portugal, depois voluntária até hoje, com cartas de chamada. Não há razão para soldar-se a cultura amazonense à do Nordeste." [39]

E, enfatizando seu ponto de vista, em outra passagem Monteiro afirma o seguinte:

> "Procure-se mesmo nos jornais, antes de 1900, nomes de quem e de quem houvesse dado as cartas em matéria de alta cultura, e o que se encontra é ninharia em parelhamento com os portugueses. Basta dizer que todos os proprietários de tipografias de Manaus, a começar da primeira, do Seminário Episcopal, eram estrangeiros. Os quatro jornais maiores de Manaus eram de propriedade de portugueses natos. Os donos de teatros, de salões de leitura, de sociedades

[39] MONTEIRO, 2004:102.

> carnavalescas, idem. A primeira sociedade literária, "A Crisálida", era prata da casa. De portugueses foi o primeiro núcleo teatral, "Luís de Camões", e um dos maiores autores de teatro regional erudito, que se passou ao Pará, depois a Portugal foi o poeta português Francisco Gomes de Amorim, em cujos braços viria a falecer o visconde de Almeida Garrett." [40]

Note-se, porém, que todas as referências acima, apenas aludem a comerciantes estabelecidos e pertencentes a uma elite intelectual e econômica: proprietários de tipografias, donos de teatros e de jornais. O autor, inclusive, refere, explicitamente, *"os nomes de quem houvesse dado as cartas em matéria de alta cultura"*. [41]

Apesar da explícita lusofilia, o relato e as opiniões de Monteiro instigam reflexão no que tange à pesquisa por ele elaborada, a qual pretende traçar possíveis relações entre as origens do folguedo que um dia terá se configurado no Brasil, e eventuais ancestralidades comuns verificadas tanto no Brasil quanto em Portugal. Evidentemente, que tal tese se vincula à possível ancestralidade lusitana do boi. Tenha algum tipo de folguedo que se situe na origem do boi chegado ao Amazonas direto de Portugal, como advoga Monteiro, ou tenha ele aportado primeiro à costa nordestina, como defende Assayag, em ambos os casos, a ancestralidade consignada remete a Portugal.

Prova da similaridade entre folguedos observados dos dois lados do Atlântico, é a descrição que o autor manauara apresenta, em outro capítulo de seu livro, no qual aborda uma manifestação do boi de São Marcos, em Portugal, o qual patenteia traços

[40] *idem*

[41] Além de deixar transparecer sua lusofilia, em outro trecho Monteiro exterioriza sua opinião sobre o migrante nordestino de uma maneira um tanto preconceituosa. A propósito de um personagem introduzido no boi-bumbá, e, entretanto desaparecido da narrativa, diz ele: "Alma – Personagem não filiada ao bumbá amazonense. Trazida por elementos do Nordeste, os famosos "soldados da borracha" que vieram trocar pernas no Amazonas e contribuir para a expansão das cidades flutuantes e poluição dos igarapés de Manaus. Desapareceu como viera, por tratar-se de elemento exótico." MONTEIRO, 2004: 193. Apenas a título elucidativo, o termo "soldados da borracha" refere-se à massa de nordestinos migrados para trabalhar nos seringais da Amazônia durante a II Guerra Mundial, quando a extração do látex na região voltou, por um breve momento, a adquirir importância econômica. O recrudescimento da produção gomífera na Amazônia deveu-se ao declínio nas possessões inglesas do Oriente, face à ocupação japonesa durante o conflito. Ver http://www.soldadodaborracha.com.br/

comuns com o boi-bumbá e que, segundo Monteiro, estaria na origem primeva, direta e linear do boi no Amazonas. [42]

Embora a posição de Monteiro denote um viés analítico de cunho essencialista, ela é muito elucidativa quanto ao diálogo temporal operado entre ambas as culturas - a portuguesa e a brasileira - nos dois lados do Atlântico. [43]

Independentemente de sua origem imediata, já no século XIX o auto-do-boi-bumbá vai se configurar na Amazônia como expressão cultural regionalizada, eivada de peculiaridades. Estão documentados diversos relatos sobre o folguedo amazonense, descritos por viajantes de passagem pela região, em pleno século XIX.

Quiçá, o mais acurado detalhamento esteja presente no livro do médico alemão Avé-Lallemant, o qual descreve uma festa de boi-bumbá por ele presenciada em Manaus, ao visitar o Amazonas em 1859. A descrição seguinte é muito elucidativa na pormenorização de detalhes do folguedo, na medida em que ela se afigura como resultante do processo sincrético, já consolidado como boi-bumbá, na Manaus do século XIX. Neste momento, a festa já possui traços regionais, os quais serão posteriormente, de maneira seletiva, ressemantizados no discurso artístico proposto por Parintins no final do século XX, como parte do processo de renovação do boi-bumbá.

Na descrição de Avé-Lallemant, é mencionada a presença de elementos advindos de um universo tipicamente amazônida, e de figuras que passam a integrar o enredo do boi-bumbá a partir do legado indígena, como o tuxaua e o pajé, [44] assim como o uso de adereços provenientes da arte plumária indígena, como é o caso da coroa de penas da *"senhora do tuxaua"*.[45] O relato de Avé- Lallemant, um dos mais ricos em detalhes e pormenores sobre o boi-bumbá na capital do Amazonas, refere-se a um evento protagonizado na década de 1850. Dado o grau de elaboração organizacional do cortejo descrito, provavelmente não seria esta a primeira vez que

[42] Ver a propósito o depoimento do musicólogo português Armando Leça, a Mário Ypiranga, à página 59 e seguintes na obra de Monteiro aqui citada, na qual se evidenciam similaridades estruturais entre o folguedo português e o boi-bumbá.
[43] Ver a propósito MELO, António de Oliveira *et al.*: *"Folguedos de Entrudo", in O Concelho de Alenquer: Subsídios para um Roteiro de Arte e Etnografia*, Vol. 2 (1985); http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cegada.htm . Acessado em 18 de maio de 2010.

[44] Tuxaua, figura representando o chefe indígena. Pajé, figura representando o feiticeiro indígena.
[45] A festa, depreende-se, continuava vedada ao sexo feminino e às crianças, pelo que a "senhora" do tuxaua era um rapaz fantasiado.

o folguedo era realizado, o que nos leva a considerar a possibilidade de que a presença do auto no Amazonas fosse bastante anterior a essa data. Como se pode observar no texto do médico alemão, a sequência da narrativa do boi-bumbá estava muito bem estruturada já nessa época, e, dada a forte adesão popular, a representação do auto devia estar profundamente arraigada nos festejos populares, pelo que, deduz-se, já estaria consolidada por essa altura como manifestação popular local. Avé-Lallemant observa que quem era chamado para operar a ressurreição do boi era o Pajé, embora *"dantes fosse o padre"*, o que denota que o boi-bumbá em 1859 já houvera passado por transformações de cunho regional. Cabe salientar que o ano de 1859 é anterior à data da maciça migração nordestina para a Amazônia, ocorrida devido à grande seca, o que só viria a ocorrer na década de 1880. Assim sendo, ao chegar à Amazônia, o nordestino já se depararia com uma manifestação cultural regional estruturalmente análoga ao bumba-meu-boi nordestino, localmente denominada como boi-bumbá. A seguir, o relato de Avé-Lallemant, sobre o evento por ele presenciado na Manaus de 1859.

> "Vi um outro cortejo, logo depois da minha chegada, desta vez em homenagem a São Pedro e São Paulo. Chamam-no bumba. 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 pareceu organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer. De repente as chamas de alguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajes de mascarados, mas sem máscaras – porquanto caras fuscas eram melhores - 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 na festa. Essa senhora tuxaua exibia um belo traje, com uma sinhá 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 abaixo toda uma platéia 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. Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de bocca chiusa monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para o seu par e canta:
>
> O boi é muito bravo
> Precisa amansá-lo
>
> O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás: e depois este o pajé, e assim durou a singular

dança, em meio de toda a sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes. Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e ao mesmo instante tudo silencia. Reina em volta um silêncio de morte! Que aconteceu ao boi? Está morrendo ou já está morto, o bom boi, que ainda há pouco representava tão bem o seu papel? Chamam depressa outro pajé para socorrê-lo; dantes iam mesmo buscar um padre, que devia meter-lhe na boca o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e têm de contentar-se com o pajé. Este começa a cantar diante do boi uma melodia muito sentida que, porém, não produz efeito. O boi não se mexe. Ensaia uma melodia esconjuratória ainda mais eficaz, mas em vão; o boi imóvel! E depois de sozinho, nada ter conseguido, toda a companhia ajuda, infelizmente, porém, com o mesmo resultado. O boi está morto. Irrompeu então, acompanhada de cânticos, uma dança de roda, em saltos regulares e cadenciada, que exigia certamente apurado estudo e ensaios. As mãos na cintura, formando uma longa cadeia, todos os dançarinos dão a um tempo um passo para a frente e outro para trás com o pé direito, fazem então a pausa de um compasso inteiro, e repetem os mesmos movimentos com o pé esquerdo, com graciosos meneios do corpo para o lado que faz os movimentos. Dançam assim em volta do centro, perto dos archotes atirados junto do boi, o que faz com que os variegados vultos animados produzam maravilhosos efeitos de luz. Cantam particularmente sobre a palavra "lavandeira", como pronunciam o vocábulo lavadeira, que lhes dá um lenço limpo, para que possam fartar de chorar, e que provavelmente deverá lavar também o boi. O pajé, porém, canta sempre, nos intervalos, versos aparentemente improvisados, exatamente como um descante vienense, levando nisso muito tempo. E como, por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:

Chora
O boi já vai-se embora,
Isto é, ser enterrado.

E partem, cantando e batucando, com o 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; pára na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite. Até onde se vislumbram aí, o espírito e alusão, ou reminiscência duma antiga festa na selva, não posso dizer. Para mim, porém, representava, com seus coros e saltos, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem. Se o boi parece representar um papel prosaico, então aconselho ir a Paris, pelo carnaval, e procurar lá o boeuf gras, atrás do qual toda a Paris corre, sobetudo os Faubourgs St. Marceau e St. Antoine, onde a alta sociedade olha pelas janelas, tensa, como se aguardasse a passagem dum herói, dum César. (…) No carnaval, porém, o parisiense contenta-se em deixar viver o boeuf gras, enquanto em Manaus, na véspera de São Pedro e São Paulo, o que agrada é o boi bravo. A propósito devo consignar que o odor do povo de Paris, por ocasião dessas aglomerações, é extraordinariamente penetrante, e se deve chamar de fétido, ao passo que o do bom povo de Manaus, sobretudo das raparigas fuscas, com os cabelos escorrendo, cheira à água do Rio Negro ou a uma odorífera flor do jenipapeiro, presa atrás da orelha. [46]

[46] AVÉ-LALLEMANT, Robert, *Viagem pelo Norte do Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do

No texto de Avé-Lallemant, podemos reconhecer além de alguns dos personagens hoje constantes no boi-bumbá amazonense, a alusão a movimentos coreografados e aos passos de dança, que parecem remeter para a cultura indígena. Curiosamente, na descrição, personagens centrais do auto-do-boi, como o Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Nêgo Chico e Catirina, não são evidenciados por Avé-Lallemant. Seria esse um argumento passível de considerar em favor daqueles que negam ao boi-bumbá amazonense uma suposta ancestralidade nordestina que o vincularia ao bumba-meu-boi maranhense? Efetivamente, Monteiro, como já vimos, advoga uma ancestralidade tão somente portuguesa para tal manifestação cultural no Amazonas (MONTEIRO, 2004). Lembremos que o autor amazonense prova que a primeira menção ao boi no Amazonas data de 1787.

No entanto, cabe aqui um questionamento suscitado pela declaração de Monteiro: Seria a circular dirigida às autoridades coloniais para a realização de um boi de São Marcos, suficiente para arraigar o folguedo no âmago da população do Amazonas? E quem o teria encenado na primeira vez? E de que forma teria ele transitado até Manaus e Parintins? Seria possível vincular este episódio, de forma cabal, ao bumbá amazonense da maneira como ele seria protagonizado a partir de determinado momento em Parintins e Manaus, fosse por migrantes cearenses, fosse por descendentes de maranhenses inspirados pelo legado de um piauiense, como se constata no caso de Lindolfo, fundador do Garantido?

De qualquer forma, apenas mais de meio século após a diretiva mencionada por Monteiro - mais exatamente em 11 de janeiro de 1840, em documento impresso no Recife -, encontraremos menção explícita ao bumba-meu-boi em artigo publicado num órgão de imprensa local chamado de *O Carapuceiro*. O autor do texto, Padre Lopes da Gama, considerava o Bumba-Meu-Boi *"um agregado de disparates"*. E acrescentava:

> "De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça como o, aliás, bem conhecido Bumba-meu-Boi." (*in* CARNEIRO, 1927).

Livro, 1961. *apud* MONTEIRO, 2004: pp. 104 e sgs.

Embora as alusões aqui contidas nos remetam para os séculos XVIII e XIX, é muito provável que o catolicismo popular oriundo de Portugal, eivado de simbologias pagãs, tenha sido transferido para o Brasil logo nos primórdios da colonização, já a partir do século XVII.

Conforme pesquisa amparada pelos relatos de Teófilo Braga e Leite de Vasconcelos, (*apud* RAMOS, s.d.) o catolicismo popular português continha elementos transferidos das religiões avéstica e védica, bem como do paganismo greco-romano. Seria esse o tipo de religiosidade que cruzaria o Atlântico a partir da Europa, trazido com a colonização, e *"logo amalgamado às religiões naturais do ameríndio"* (RAMOS, sd: 31.). Este catolicismo popular aqui aludido, além de impregnado em festas, folguedos e costumes trazidos para o Brasil, seria também profusamente utilizado na catequização dos "gentios" levada a cabo pelos jesuítas desde os primórdios da colônia.

Edison Carneiro mostra-nos que no século XIX, o boi estava consolidado no litoral do nordeste brasileiro, e aponta-nos o motivo folclórico presente no Recôncavo Baiano e, até, em Salvador. *"E o folguedo, que apresenta feição local, não deixa de incluir as partes da morte do boi, a divisão, o testamento, e a ressurreição do animal."* (CARNEIRO, 1927).

Curiosamente, já em pleno século XIX, após o levante malê na Bahia em 1835 (REIS, 2003), o boi atravessará de novo o Atlântico, desta vez rumo à África, levado pelos brasileiros, ex-escravos alforriados, que consigo carregam, em sua bagagem antropológico-cultural, a festa da burrinha, uma das variantes do boi presente no litoral do Brasil (COSTA E SILVA, 2003) .[47]

De acordo com as razões acima apontadas, será lícito considerar que no século XIX o folguedo do boi fazia parte do cenário antropológico-cultural do litoral nordestino como manifestação popular consolidada regionalmente.

[47] " (...) os brasileiros do Togo e Daomé construíram sobrados neoclássicos, e até hoje comem cocadas, moquecas de peixe com pirão de farinha de mandioca, cozido, feijão-de-leite, feitos à maneira do Brasil. Em Porto Novo dança-se o 'burrinhão' – a burrinha ou o bumba-meu-boi brasileiros – com versos em português conservados pela tradição oral. E ali se celebra a festa do Senhor do Bonfim, no mesmo dia que em Salvador." COSTA E SILVA, 2003 . O texto de Costa e Silva alude a um exemplo da *"circularidade atlântica"* apontado por Paul Gilroy, como traço de interlocução cultural presente nas costas atlânticas da África, Américas e Europa. GILROY, 2001.

Não se nos afigura possível, no entanto, afirmar que todas as manifestações do folguedo taurino no Brasil descendam deste mesmo boi identificado primeiramente no nordeste. Porém, podemos verificar que com outras denominações - e as peculiaridades locais adquiridas em suas múltiplas trajetórias e diálogos culturais -, a festa do boi se fará presente, ao longo dos séculos, em várias regiões do Brasil. É diversa a sinonímia que o designa: Bumba-meu-boi (Alagoas e Pernambuco), boi, boi calemba, bumba (Pernambuco), boi-bumbá (Belém-Pará) boi–surubi (Ceará), boi de mamão (Santa Catarina), boi de Reis, boi-dá, boizinho (Rio Grande do Sul) (DUARTE, 1957).

Embora presente com maior peso no Norte e Nordeste do Brasil, a festa do boi é visível em suas múltiplas variantes em quase todo o território nacional. Chama-nos a atenção que o texto de Duarte, publicado em 1957, não faça nenhuma alusão ao boi-bumbá amazonense. Quiçá, a referência ao boi-bumbá em Belém pretendesse, abarcar toda a região amazônica. Por outro lado, esse fato denota que até à década de 1950 o boi-bumbá de Parintins, ainda não figurava em destaque no cenário da cultura popular nacional.

É muito provável, no entanto, que diferentes variantes do boi tenham se desenvolvido simultaneamente em diversas regiões do norte e nordeste, incorporando variadas influências, num processo dinâmico de múltiplas fusões sobre um mesmo tema. Como é possível constatar, existem descrições de realização do folguedo em vários pontos ao longo de vários séculos:

- Barcelos, Amazonas, em 1787;
- Recife, Pernambuco, em 1840;
- Manaus, Amazonas, em 1859;
- Pinhel, Pará, por volta de 1880;
- Humaitá, Amazonas, no início do século XX;
- Parintins, Amazonas, cujas origens do bumbá apenas em finais do século XX começam a ser pesquisadas.[48]

[48] De acordo com pesquisa efetuada por Gil Braga, " (...) as notas sobre bumbás, sobretudo os bois Garantido e Caprichoso, são encontradas na coleção de jornais a partir de 1980. Assim, a única possibilidade de reunir informações sobre as manifestações dos bumbás de Parintins, nas primeiras décadas deste século *(1900)*, tem sido a história oral, através de depoimentos obtidos com parentes

Além de Avé Lallemant, outros viajantes constataram a presença do boi-bumbá na região amazônica com as mesmas características por ele descritas. O português Sanches Frias, que visitou a região em inícios da década de 1880, descreve um folguedo de boi-bumbá por ele presenciado em Pinhel, Pará, às margens do Rio Tapajós, próximo à divisa com o estado do Amazonas. Repare-se que neste caso, ao contrário do evento descrito por Avé-Lallemant, ambientado em Manaus, a participação feminina já era permitida na década de 1880 no interior do Pará. Vale lembrar que a inclusão de mulheres e crianças no folguedo, somente seria aceita no boi-bumbá – tanto em Parintins como em Manaus – a partir da década de 1960.[49] Outro detalhe que nos chama a atenção na descrição de Sanches Frias é o instrumental. Nela é feita menção às palminhas chamadas pelo viajante de "tabuinhas", instrumento feito com duas tábuas de madeira, que continua sendo utilizado no bumbá contemporâneo, e ao qual aludiremos mais detalhadamente em capítulo adiante, ao descrevermos a rítmica do boi-bumbá.

No relato do viajante português, personagens obrigatórias do auto-do-boi-bumbá como Pai Francisco e Mãe Catirina, constam do cortejo, além – é claro - do próprio boi (FRIAS, 1883). No que tange ao acompanhamento, nenhum outro instrumento é identificado ou mencionado pelo narrador. Na eventualidade de isto significar que apenas "tabuinhas" (palminhas) eram utilizadas no acompanhamento rítmico, essa descrição vem confirmar vários outros relatos, conforme veremos adiante, os quais reiteram o uso exclusivo de palminhas e xeque-xeque – este último também conhecido como rocar [50] – na seção rítmica do boi-bumbá até à década de 50 do século XX.

---

ou amigos dos antigos fundadores da *brincadeira de boi* em Parintins." GIL BRAGA, 2000: 337.

[49] Até meados do século XX, apenas homens podiam participar do folguedo, já que o acesso era vedado a mulheres e crianças por determinação régia, desde o século XVII. "A Ordem Régia de D.Maria I, proibindo mulheres nos grupos populares de rua é de 1789 (...)" MONTEIRO, 2004: 45.

[50] O percussionista parintinense Knison Ribeiro, em depoimento ao pesquisador, afirma lembrar-se de outro instrumento chamado de "mata-cão". Não conheço a grafia correta, se "mata-cão" ou "matacão". O vocábulo "matacão" existe em Portugal e significa pedregulho. De qualquer forma, o instrumento mencionado por Knison, seria uma cruz de madeira, com pouco mais de um metro de altura, na qual eram fixadas tampinhas de refrigerante em pregos cravados na barra transversal da cruz. O brincante, durante o cortejo do bumbá pelas ruas da cidade, batia com a estaca vertical da cruz no chão, produzindo uma sonoridade parecida com a do rocar, ao mesmo tempo em que marcava o compasso da música. Hoje, ao que parece, e ainda de acordo com Knison, esse instrumento não é mais utilizado.

O relato de Sanches Frias, transcrito a seguir, detalha uma manifestação popular configurada num cortejo que seguia pelas ruas de Pinhel, Pará, presumivelmente por volta da década de 1880, data aproximada da publicação do texto.

> "Quando atravessavam por entre um certo grupo, que os mirava atentamente ouviram ao longe um estranho concerto de vozes, que se uniam em coro estrepitoso, acompanhado de numerosos estalidos.
>
> -Aí vem o bombá *(sic)* - gritou o grupo. Arreda minha gente! Deixem passar.
>
> Os dois amigos tomaram posição. Ao fim da rua, para onde todos se tinham voltado, rompia, direito a eles um agrupamento, que se veio estendendo em posição desalinhada, compondo-se inteiramente de mulheres, de grandes trunfas floridas, e homens de trajes mais ou menos cosmopolitas – tudo gente de cor e na maior parte descalça. A meio da curiosa procissão, às costas de um preto, a quem mal se viam as pernas, vinha um enorme arcabouço, semelhando o corpo de um boi, coberto com uma vistosa e ramalhada colcha. A cabeça, ornada de grandes chifres, era natural. O personagem, encarregado de tão altas funções, trejeitava para um lado e para outro, investindo para aqui, virando-se para acolá, de modo a incutir na figura do boi um ar de inteiro desassocego. Um tapuio, aos pulos descompassados, parecia querer investir com o bicho. Dois figurões, Mãe Catirina e o Pai Francisco, tipos obrigados, personagens principais pela autoridade e pelo vestuário, que rematava por uns enfeites de lata e papel de cores, à volta da cabeça, faziam esgares, e davam saltos como que a defender essa investida. O boi, saracoteando-se às costas do preto, meneava a cabeça, recuava, tremia, não parava um instante. Umas vozes entoavam constantemente um canto, que Mascarenhas, a pesar seu, não pôde perceber, terminando sempre:
>
> - Eh... bombá!
>
> O coro respondia, em berreiro infernal:
>
> - Bumba meu boi.
>
> E gingavam todos, e sapateavam, batendo duas tabuinhas uma na outra, a modo de matracas; o que aumentava a bulha, e rematava a estranha folia." [51]

No romance *A Selva*, no qual são descritas as duras condições de vida dos

[51] FRIAS, D.O. Sanches *Uma Viagem pelo Amazonas. Ilustrado.* Lisboa: Tipografia de Mattos Moreira & Cardoso, 1883. pp.138-139 *in* MONTEIRO, 2004:128.

trabalhadores nos seringais da borracha por volta de 1914, o escritor português Ferreira de Castro, - que morou parte de sua vida na região de Humaitá, sudoeste do Amazonas, onde o romance é ambientado - alude a um boi-bumbá que teria presenciado no seringal Paraíso, conforme transcrição a seguir:

> "Comemorava-se o santo com festança pitoresca, entre todos os exilados. Saíam nessa noite de tradição do mais espesso da brenha e vinham para a margem do rio folgar com o boi-bumbá. A caricatura do bicho tinha esqueleto de madeira e couro de panos vistosos. Ao longo do dorso e entre os chifres aproveitados de boi real que morrera ou fora morto, prendiam-se nacos de espelho e bugigangas que tivessem cor e brilho. E era tanto mais famoso e discutido o boi-bumbá quanto mais se revestisse de quinquilharia. A mesma chita que o cobria, chegava em saia pragueada até o chão, a esconder a ausência das quatro patas. E lá dentro se ocultava, adaptando a armação às costas, um dos folgazões. À sua frente, não menos vistosos e adornados, outras duas personagens completavam a pantomima. Eram o "Pai Francisco" e a "Mãe Catirina", bons cearenses, um que envelhecia e outro que se vestia de mulher para a circunstância – e ambos incansáveis como o parceiro que se agitava toda a noite dentro do bicharoco fantástico. O boi começava a dançar ao som de matracas, rala-ralas, réplicas e tréplicas do estapafúrdio casal que o acompanhava sempre nas suas evoluções coreográficas. De quando em quando, era certo, o saltarino erguia a saia do mostrengo policromo e, deitando a cara lustrosa de suor, bebia quanta cachaça lhe davam. Esse intervalo aproveitavam-no os habitantes do Paraíso para se tornarem uma só família." [52]

No texto aqui transcrito, Ferreira de Castro alude a matracas e rala-ralas. As matracas, talvez designem as palminhas, enquanto a menção aos rala-ralas, é provável que se refira a algum tipo de reco-reco. Portanto, apenas instrumentos de percussão no acompanhamento.

Por outro lado, Castro também menciona explicitamente em seu texto adereços e personagens que situam esta manifestação num seringal do sudoeste amazonense - perto da divisa com o atual estado de Rondônia -, em diálogo com a ancestralidade nordestina. O mesmo tipo de pano cobrindo o animal – chita -, e a quiquilharia usada na ornamentação do boi-bumbá aqui descrito, possui notórias semelhanças com o bumba-meu-boi presente em algumas partes do nordeste. Além do mais, Castro ainda faz menção aos personagens - *"(...) Pai Francisco e a Mãe Catirina, bons cearenses (...)"* -, o que também não deixa dúvidas quanto à origem

[52] FERREIRA de CASTRO, *A Selva*, *apud* MONTEIRO, 2004: 129.

de parcela significativa da população dos seringais da Amazônia em princípios do século XX. Por fim, Ferreira de Castro alude ao sentido comunitário da festa, culminando o trecho dizendo: *"Esse intervalo aproveitavam-no os habitantes do Paraíso para se tornarem uma só família"*.

Enquanto o boi-bumbá se consolidava como forma de expressão cultural popular e regional em seringais nos confins do Amazonas, ele transitava também no mais importante e cosmopolita espaço urbano do estado. E quando digo cosmopolita, refiro-me a uma cidade sintonizada com a modernidade, que no auge da exploração da borracha, mereceu o epíteto de *Paris dos Trópicos*: Manaus, urbe que no início do século XX estava eivada dos ideais republicanos e positivistas.

Ligada por cabo telegráfico a Londres e outros centros financeiros internacionais, na cidade circulavam jornais diários em diversas línguas. Sua população tinha acesso a uma diversificada programação cultural onde pontificavam companhias europeias de ópera e teatro, além do que de mais significativo existia em termos de produção artística brasileira.[53] Sistemas de iluminação pública e transportes urbanos funcionavam em pleno, numa das cidades mais sintonizadas com os processos de modernização no Brasil da época. Foi lá também que se levou a cabo a implantação de uma universidade pública, fato até então inédito no país (DAOU, 2000).[54] E foi lá que se construiu o que permanece até aos dias de hoje como sendo o *ex libris* da cidade, o Teatro Amazonas, por excelência uma casa destinada à ópera, *"catedral característica da cultura burguesa"*, conforme a definiu Hobsbawm.[55]

Mas não apenas manifestações culturais originárias da Europa atraíam a massa da população manauara. Aliás, cabe salientar que após a derrocada da economia gomífera na Amazônia - o que ocorreu na década de 1910 –, o que sobreviveu, foram as manifestações culturais de cunho popular.

---

[53] "(...) no dia 7 de setembro de 1911 era anunciado o "Grandioso Festival Litero-Musical", organizado pelo jovem violoncelista brasileiro Heitor Villa-Lobos." DAOU, 2000: 66.

[54] "A idéia de implantar uma instituição que promovesse o afastamento das 'especulações puramente egoísticas, de natureza mercantil' resultou na fundação – pioneira no país - da Universidade Livre de Manaus, em 1911." DAOU, 2000: 66.

[55] "Em breve não seria erguida uma ópera, aquela catedral característica da cultura burguesa, em Manaus, 1600 quilômetros acima da foz do Amazonas, no meio da floresta equatorial primitiva, com os lucros do *boom* da borracha, cujas vítimas indígenas sequer teriam, lamentavelmente, oportunidade de apreciar *Il Trovatore?*" HOBSBAWM, 1988: 58.

Nas primeiras décadas do século XX, diversos bumbás dividiam o gosto popular durante o período junino em Manaus. Entre os mais famosos, figuravam o *Corre Campo* e o *Tira-prosa*. Em 1925, na Cachoeirinha - um dos bairros da capital onde as manifestações culturais de cunho regional mais se faziam presentes -, existiram as *"famosas correrias do Garantido, do Mina de Ouro e do Caprichoso."* (COSTA, 2002). Repare-se nos nomes! Caprichoso e Garantido, teriam sido denominações de bois-bumbás existentes capital do Amazonas, muito antes de Parintins assumir a hegemonia do folguedo. [56]

> "Nos anos 40, os bois se espalham por vários *"currais"* na cidade: *Mina de Ouro*, no Boulevard Amazonas, *Caprichoso*, na Praça 14, *Garantido*, na Cachoeirinha, *Tira–Prosa*, no Imboca, *Vencedor* no Alto de Nazaré, *Mineirinho*, *Canário, Pai do Campo, Teimoso,* todos na Av. João Coelho, *Dois de Ouro*, no Educandos, *Malhadinho*, na Leonardo Malcher, *Curinga*, na Aparecida, e muitos outros mais." (COSTA, 2002: 149).

Até à década de 1950, o boi-bumbá em Manaus contava com maciça participação popular. Em bairros onde, tradicionalmente, era mais cultuado, ele era celebrado durante os festejos juninos. O folguedo dividia a preferência popular junto com outras manifestações como as danças de roda, as cirandas, as quadrilhas, as adivinhações, os cordões de bichos e os de "pássaros": japiim, tucano, bem-te-vi, gavião, corrupião, guará. Bairros como a Cachoeirinha, eram famosos por seus arraiais na época junina (COSTA,2002).

A partir de 1956, por iniciativa de Bianor Garcia de *O Jornal* e do *Diário da Tarde*, coadjuvado pela Comissão Estadual de Folclore, criou-se o Festival Folclórico de Manaus, onde a atração principal eram os "pássaros" e as "tribos" dos Andirás e dos Ipixunas. Os festejos, a partir de então institucionalizados sob a alçada do poder público, começavam a perder um pouco de seu fulgor popular. *"E o que era doce, acabou-se, o brinquedo virou, pouco a pouco, um quesito para as bancas julgadoras."* (COSTA, 2002: 148)

Pelo exposto, depreende-se a importância que o boi-bumbá desempenhou na

[56] Existe, nos dias de hoje, um bumbá em Belém do Pará, denominado Caprichoso. Fundado em 1947, tem 45 integrantes. O grupo folclórico "Caprichoso" foi fundado na ilha de Mosqueiro. Em 1964 instalou-se na cidade de Belém. http://www.cdpara.pa.gov.br/boi.php . Acessado em 04/05/2012.

capital do estado do Amazonas, até que a hegemonia fosse assumida por Parintins, onde o folguedo será reconfigurado. No entanto, antes que o boi-bumbá de Parintins alcançasse o *status* que hoje lhe é outorgado, o festejo já havia adquirido feições regionais.

Tomando como termo comparativo a descrição de Avé-Lallemant, de 1859, já anteriormente citada, Monteiro (2004:116,117) discrimina os elementos identificados no boi-bumbá amazonense, apontando quais destes continuavam fazendo parte da narrativa, à época em que ele realizou sua pesquisa (1980), e quais terão desaparecido:

> "O que ainda existe está marcado com o sinal (=), o perdido com (-):
>
> a) Formação para dança: duas filas, uma defronte da outra (=).
> b) Trajes indígenas, de penas, do tuiçáua (=) e de sua mulher (travesti macho) (-).
> c) Ausência do elemento feminino (=).
> d) Pajé (=).
> e) Boi (pela descrição, idêntico ao nosso; o autor se refere à saia) (=).
> f) Portador do boi, sem nome.
> g) Coro e batuque (=).
> h) Mímicas (=).
> i) Maracá (-)
> j) Cantos (=).
> k) Padre (antigamente de verdade) (=).
> l) Morte do boi (=), sem indicação de motivo.
> m) Danças (furta passo) (=).
> n) Dança (mão nos quadris) (=).
> o) Lavadeira (-)
> p) Despedida com canto (=).
> q) Luminárias (=).

No levantamento minucioso efetuado por Monteiro, o estudioso manauara denomina como "aceitas", as personagens remanescentes de um boi-bumbá que terá outrora existido. Já as "desaparecidas", ele define como "esquecidas". Porém, parece que para o autor manauara o enunciado do boi-bumbá permanecera inalterado. Como se um fio condutor linear garantisse uma continuidade ininterrupta do discurso. Não obstante sua profunda erudição e notável pesquisa, Monteiro incorre deliberadamente num modelo de análise de cunho historicista. Para ele, o boi-bumbá amazonense descende de uma manifestação importada diretamente de Portugal. A manifestação do boi-bumbá em Parintins – a qual, aliás, ele classifica de "embuste" -

nunca se lhe afigura como portadora de um enunciado cuja construção dialoga em forma de resposta com algo que a precedeu, que com ela trava uma polêmica, *"antecipando e contando com as reações ativas da compreensão"* (BAKHTIN, 2002). Esse diálogo - integrante de um processo ideológico e, do meu ponto de vista, fulcral para se compreender o percurso do boi-bumbá na contemporaneidade -, contribuirá sobremaneira para as transformações que o folguedo virá a sofrer em Parintins em finais do século XX.

Não obstante, a descrição de Monteiro - do ponto de vista documental, e extirpada do senso historicista -, possui – no meu entender - valor fundamental para uma possível compreensão do boi-bumbá no Amazonas, seus múltiplos diálogos e negociações, até chegar aos dias de hoje. Como já referimos, a detalhada pesquisa do folclorista amazonense, compara elementos narrados em 1859 por Avé-Lallemant, com o levantamento *in loco* efetuado por ele, Monteiro, em 1980. Mário Ypiranga elenca os elementos que segundo ele estariam na essência do boi-bumbá amazonense e ainda sobreviviam em 1980, denominando-as como partes "aceitas". O que foi obliterado da manifestação popular Monteiro denomina como "partes esquecidas".

É lícito pensar que a partir de algum momento do século XIX, o boi-bumbá já se configurava como uma expressão regionalizada amazonense. Seria, no entanto, apenas na década de 1960 que as agremiações de Parintins assumiriam a primazia como representantes do boi-bumbá no Amazonas, mais precisamente a partir do momento em que o estado assume a organização oficial do FFP, na mesma época em que se implantava a ZFM e o PIM.[57] Tais mudanças teriam implicações sócio-econômicas, e impactariam o perfil antropológico-cultural do estado.

É sobre o percurso histórico de ambas as agremiações, Garantido e Caprichoso, que nos deteremos em seguida.

[57] ZFM - Zona Franca de Manaus. PIM – Polo Industrial de Manaus.

1.5

Bois-Bumbás de Parintins

Garantido e Caprichoso são hoje os dois únicos bumbás no contexto do FFP. Cabe-lhes protagonizar a rivalidade que divide a Ilha de Parintins em dois territórios: o vermelho, do Garantido, e o azul, do Caprichoso.

No entanto, antes mesmo destas duas agremiações se firmarem no cenário do boi, teria existido um outro bumbá de expressão na ilha, surgido entre 1910 e 1912. Era o boi Diamantino do piauiense Ramalhete (SAUNIER, 2003:199). Esta agremiação não se manteve, tendo desaparecido. Carvalho (1999) corrobora a existência de outros bumbás. Ao se referir aos idos tempos do *"boi de rua"*, ressalta ela que *"nessa época, não havia apenas dois bois-bumbás. Segundo os fundadores de alguns bois, vários eram os adversários, sem, no entanto, registros da data certa em que apareceram."*(CARVALHO,1999:34).

João Batista Monteverde (MONTEVERDE, 2003) relata que antes do boi Garantido, existiram também em Parintins os bois Fita Verde e Galante, os quais, entretanto, também sumiram do cenário. Saunier refere, ainda, um pouco mencionado boi-bumbá, o Campineiro, surgido em 1977 – portanto já em plena época do FFP -, no bairro Palmares, em Parintins. No ano seguinte, 1978, o Campineiro disputou com o Garantido o título do 13° Festival, conseguindo o 2° lugar. Em 1983, voltou a obter a mesma colocação. Depois dessa competição, desapareceu. Suas cores eram verde esmeralda e branco (SAUNIER, 2003: 211).

Pelos finais da década de 1980, o boi-bumbá de Parintins operaria uma substancial transformação, tornando-se um grande evento turístico protagonizado por um espetáculo de massa. A partir daí, a hegemonia do folguedo ficaria por conta dos dois "contrário*s"*, azul e vermelho.

Existem diversas versões sobre o surgimento e origem dos bumbás Caprichoso e Garantido, as quais podem variar entre si. Em linhas gerais, no entanto, todas parecem convergentes quanto à denominação dos fundadores de cada um dos bois e de como ambas as agremiações surgiram e se consolidaram.

O Garantido teria sido fundado por Lindolfo Monte Verde, em Parintins, e o

Caprichoso, pelos irmãos Cid. Originário de Manaus, o Caprichoso teria migrado posteriormente para a ilha de Parintins. Como já vimos, o Garantido, embora tido como surgido na ilha Tupinambarana, possuíra também um homônimo em Manaus no início do século XX.

De acordo com depoimento de Mestre Porrotó - personalidade do boi-bumbá de Parintins, falecido na primeira década do século XXI -, transcrito pelo professor Marcos Krüger, pesquisador ligado à Universidade Federal do Amazonas, o Garantido, na ilha Tupunambarana, teria mesmo surgido com mestre Lindolfo Monte Verde. Este seria um pescador

> "(...) que tinha o costume de ouvir histórias de seu avô, ex-escravo maranhense, que contava que na sua terra natal existia um boi feito de pano, que animava adultos e crianças na hora da brincadeira." (KRÜGER, 2002: 229) .

Pesquisa de campo efetuada na década de 1970 (PRADO, 1977), além de corroborar as outras variantes quanto à origem do Garantido, oferece uma descrição do folguedo que revela pontos em comum com o auto-do-boi, da forma como este se configura no bumba-meu-boi, ou em versões anteriores à atual do boi-bumbá amazonense, evidenciando alterações operadas na estrutura da festa ao transitar para o espetáculo hoje encenado em Parintins.

> "Conta-se que o Bumbá Garantido, isto é, a metade "vermelha" do município de Parintins, teve Lindolfo Monte Verde como fundador do "Boi" Garantido. Ainda garoto, gostava de ouvir as histórias que seu avô contava. A que mais lhe encantava, era a de um "Boi" alegre, brincalhão e animado. No conto, este animal dançava, enchendo de energia os lugares por onde passava, sendo muito querido por todos; até que um dia, um empregado da fazenda, Pai Francisco, matava o bicho para satisfazer o desejo de sua esposa, que grávida, queria comer língua de boi. Esse personagem e sua esposa, Mãe Catirina, passavam a ser perseguidos por todos na cidade. Na tentativa de salvar o "Boi", apareciam o médico, o padre, o Amo da fazenda e sua filha – a Sinhazinha. Depois de muita reza e de fazerem todo o possível, finalmente, conseguiam ressuscitar o animal. A felicidade era enorme, começava uma grande festa e Pai Francisco, que até então era o vilão da história, acabava sendo perdoado. A história permaneceu na imaginação de Lindolfo Monte Verde, de tal forma, que ele viria a criar uma

armação, cobrindo-a com um pano e saindo às ruas, brincando com o seu "Boi-bumbá". Isso teria acontecido, há muitos anos, na cidade de Parintins. " [58]

Outro relato (MONTEVERDE, 2003) dá-nos conta da origem familiar de Monte Verde, ícone maior do Garantido:

"Dona Germana da Silva uma ex-escrava, filha de um casal descendente de Cabo Verde na África aportou na velha Tupinambarana por volta de 1820. (...) casou-se com um jovem chamado Alexandre Monte Verde da Silva, este descendente de uma humilde família tradicional francesa. (...) Tiveram uma única filha seu nome Alexandrina Monte Verde da Silva, nascida em 20 de dezembro de 1864. Alexandrina Monte Verde juntamente com um jovem de nome Marcelo tiveram um único filho seu nome Lindolfo Marinho da Silva, o qual viria a ser chamado até o fim de sua vida "Lindolfo Monte Verde", sobrenome este posto por sua mãe com muito carinho para ser falado dia a dia, uma vez que o seu pai o abandonara quando este Lindolfo ainda era criança. Lindolfo Marinho da Silva (Lindolfo Monte Verde) nasceu aos dias *(sic)* 2 de janeiro de 1902 esta é a verdadeira data de nascimento de Mestre Lindolfo." [59]

[58] PRADO, Regina de Paula Santos. *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa.* Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ. 1977.
[59] MONTEVERDE, João Batista. MONTEVERDE*,* Dé. 2003, p.11.

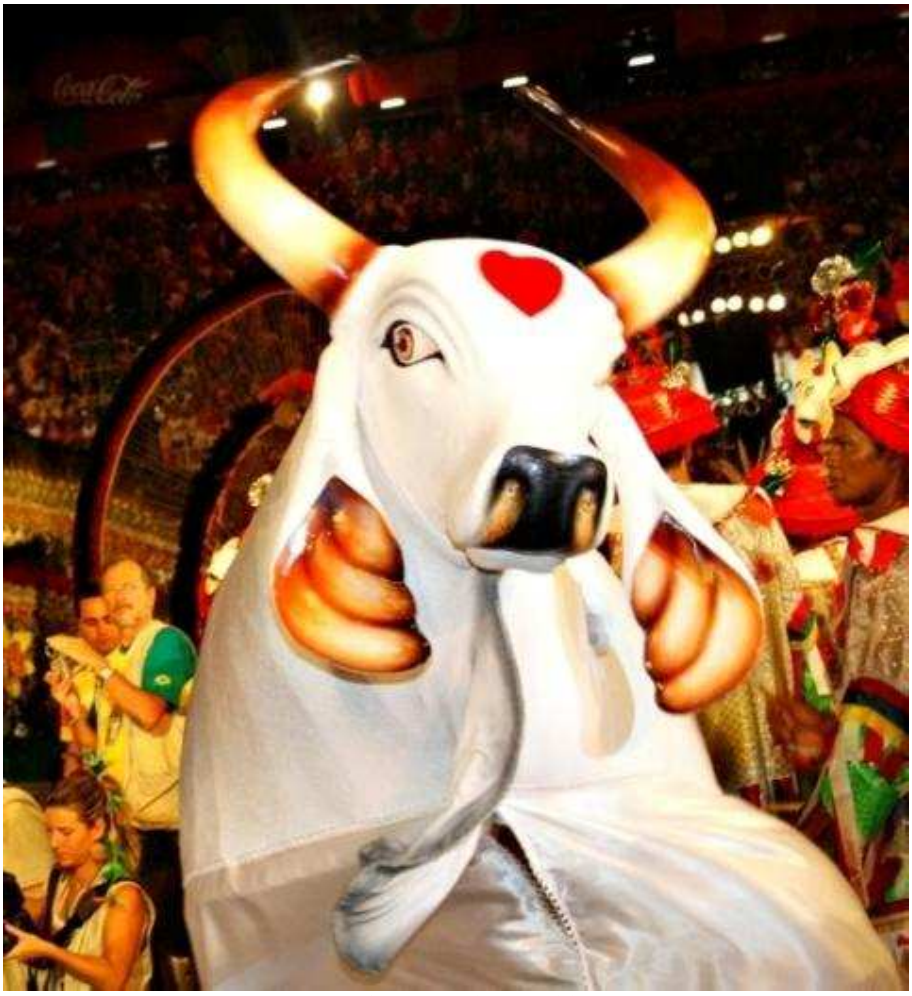


Figura 9 Boi Garantido.

O “curral” do boi Garantido está localizado no bairro de São José, região conhecida como baixa da Xanda. Existem novas instalações (A Cidade do Garantido) que substituíram a antiga quadra de ensaios. É uma impressionante estrutura que conta com uma linha de produção esquematizada, setor administrativo e uma verdadeira plataforma industrial, onde são confeccionados artefatos, adereços e alegorias. Além disso, o desenvolvimento do produto final é amparado por um sofisticado departamento de criação onde os passos de dança, coreografias e indumentárias são projetadas em trabalhos de computação gráfica, conforme pude constatar pessoalmente na visita ao “curral” do Garantido em 2009. Todo este esquema produtivo é coordenado pelo que se poderia denominar como *intelligentsia* do Garantido, em parte responsável por formular a estética do evento.

Existem várias versões sobre a denominação Garantido. Uma delas, relata o

seguinte: o boi era um folguedo do qual participavam ativamente apenas homens. Mulheres podiam acompanhar o evento, mas não dele participar. Às crianças a participação era totalmente vedada até como espectadores, dado que a brincadeira se estendia até altas horas da madrugada, geralmente regada a álcool. Lindolfo, ainda menino, insistiu com sua mãe para poder acompanhá-la na festa do boi-bumbá no que ela não acedeu. Assim,

> "(...) ele resolveu dizer a sua mãe que ia pôr um boizinho para brincar com seus amigos, uma vez que, (...) não podia brincar com os amigos. Não obstante as reiteradas proibições de sua mãe, o garoto continuou insistindo até que um dos argumentos usados pela mãe foi de que "ele não garantia, pois ainda era muito criança. A resposta do menino Lindolfo foi: "Vou provar que garanto e que o nome do meu boizinho vai se chamar Garantido". (MONTEVERDE, 2003:15)

Existem ainda outras versões para a criação dos nomes Garantido e Caprichoso. Uma, relata episódio sucedido quando os dois bois se encontraram nas ruas da ilha, o que, em tempos idos, podia facilmente descambar para as vias de fato, dada a rivalidade entre os "contrários" e o consumo de bebida alcoólica em excesso. A briga, desta feita, terá ficado apenas na oralidade.

> "Uma delas deriva das primeiras brigas entre os "brincantes" de ambos os "Bois". O chifre do "Boi contrário" cai e Lindolfo, como bom repentista que era, entoa as palavras: "nosso Boi sempre sai inteiro. Isso é Garantido!" A outra versão parte de outro repentista, que desafia: "Este ano, se cuide, que eu vou caprichar no meu "Boi". Lindolfo então retruca: "Pois capriche no seu, que eu "garanto" o meu! "[60]

Já as informações referentes ao Caprichoso, também relatadas por Aleixo, contaram com os relatos prestados por Zé Caiá, apelido de José Pantoja do Carmo. Segundo este,

> "(...) o Caprichoso só foi criado graças aos irmãos Roque e Antônio Cid, que tinham vindo do Ceará para cá para o Amazonas na época em que as coisas estavam boas por aqui, porque a borracha estava dando dinheiro." (...) eles botaram primeiro o Caprichoso lá em Manaus, depois é que o Antônio Cid veio para cá para Parintins e trouxe o boi junto, em 1913. Aqui seu iniciador foi o próprio Antônio Cid, ajudado pelo Boboí, o Luiz Gonzaga, o Emídio, o José Leocádio e o Nascimento". (ALEIXO, 2002: 230)

Assim sendo, o boi Caprichoso teria mesmo nascido em Manaus e, só depois, migrado para Parintins. O "curral" do Caprichoso, denominado Zeca Xibelão, fica

[60] PRADO, Regina de Paula Santos. *op. cit.*

relativamente perto da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, numa zona mais central da cidade.

Existem vários relatos sobre a fundação do boi-bumbá azul. Um deles dá-nos conta do seguinte:

> "Os irmãos Cid teriam migrado para o Amazonas vindos do Ceará. Na ocasião, fizeram também as suas promessas a São João Batista. E, tiveram seus desejos realizados. A promessa que tinham feito foi cumprida: ofereceram um "Boi", feito de pano, a São João Batista. José Furtado Belém, advogado que teria feito carreira política em Parintins, tinha tido a oportunidade de conhecer a dança do "Boi" quando estivera em visita a Manaus. Ao encontrar-se com os três irmãos da família Cid e saber sobre o "Boi", gostara da idéia e juntos criariam o "Boi" Galante. Inicialmente teria sido um "Boi" simples, feito de caixa de papelão e sairia às ruas pela primeira vez, em junho de 1922. Em 1925, um grupo de pessoas estivera reunida, a família Cid entre eles. Tinham como objetivo, fundar um "Boi-bumbá". Um dos presentes, o Coronel João Meireles, teria sugerido colocar o nome de Caprichoso – "Boi" que teria visto em Manaus -, do qual o coronel seria fã. Todos concordam e acertam ainda, que Felix Cid, que era repentista e dotado de uma voz maravilhosa, seria o amo do Boi." [61]

A versão de Saunier, o qual teve acesso direto a protagonistas importantes na história do folguedo tupinambarana, oferece-nos outra versão, a qual, no entanto, ampara – em linhas gerais - as versões até agora arroladas:

> "O Caprichoso nasceu em Manaus em 1912 e foi trazido a Parintins, em 1913, pelo Sr. Emídio Rodrigues Vieira. Foram seus iniciadores "Boboí", Luiz Gonzaga, José Leocádio, Emílio Silva, os irmãos Cid: Raimundo, Pedro e Félix, cearenses naturais do Crato, e tantos outros. Uma versão aponta que quem trouxe o Caprichoso foi o Cel. José Furtado Belém, quando visitou a Praça 14, em Manaus, onde o boi se apresentava, em 1913. Já outra versão, diz que o Caprichoso foi fundado em março de 1925. É preto, e suas cores são azul e branco. (SAUNIER, 2003: 206)

As descrições sobre a origem das agremiações, embora com pequenas variantes, confirmam-se mutuamente, apesar de não primarem exatamente pelo rigor. Persiste a dúvida sobre se o Caprichoso teria sido fundado em Manaus, em 1912, ou em Parintins, em 1913 ou 1925. Hoje, talvez pouco importe no que tange a realização do FFP. Mesmo porque, em 2013, a temática do boi azul no FFP exaltou a comemoração dos cem anos sobre a data da fundação do Caprichoso, o que oficializa 1913 como o ano de seu nascimento.

[61] PRADO, *op. cit.*

Figura 10 “Curral” Zeca Xibelão, sede do boi-bumbá Caprichoso em Parintins.

Ao alvorecer do século XXI, Caprichoso e Garantido, haviam se consolidado como os principais – e únicos - protagonistas do boi-bumbá de Parintins. Coube-lhes, assim, a primazia de reconfigurar o discurso artístico do FFP, o qual ganhou contornos bem diferentes do folguedo conforme era brincado nos tempos de Lindolfo e dos Irmãos Cid.

Ambos as agremiações propugnam, no entanto, que as modificações recentemente introduzidas no boi-bumbá, consolidam e fortalecem uma “tradição”, por cuja manutenção pretendem zelar, ousando reconfigurá-la, ao mesmo tempo que transformando o auto-do-boi num espetáculo de massa. E, pode-se perguntar, em nome de que pressupostos? Afigura-se que tal questão se coadune com a valorização de um sentido identitário que se constrói na atualidade. E isso fica bem patente na encenação do FFP. É o que será analisado ao abordarmos a transformação operada no evento, posto que esse seja um dos aspectos fulcrais a ressaltar. Antes, porém, há que colocar em evidência os pressupostos metodológicos que conduziram nossa pesquisa.

1.6

O objeto de análise

1.6.1
Modelos de abordagem metodológica.

Após a descrição histórica, geográfica e antropológica do boi-bumbá, cabe agora apresentar os pressupostos metodológicos que fornencem sustentação teórica a esta pesquisa.

Por se tratar de um trabalho de etnomusicologia, a análise enfatizará os aspectos inerentes ao papel desempenhado pelo discurso musical na formação de sentido de uma identidade regional, a qual, acreditamos estar presente no cerne do próprio evento como um todo. Esta proposta de análise pretende dar suporte à tese aqui apresentada, qual seja, a de que o boi-bumbá de Parintins se inscreve num movimento mais amplo de construção simbólica de um sentido identitário no Amazonas contemporâneo, tendo como epicentro de sua manifestação o FFP, e de que, nesse processo, a toada desempenha um papel particularmente importante.

Dado que esse processo está subjacente a um decurso histórico-temporal, a análise exigiu uma seleção de toadas que permitissem perspectivar ao longo de alguns anos as mudanças pelas quais o gênero passou.

Ao encetarmos esta pesquisa, deparamo-nos com alguns estudos anteriores sobre o tema. Tais textos foram de primordial importância para a reflexão e o diálogo que nos propusemos a estabelecer com o que até hoje se escreveu sobre o boi-bumbá. Assim sendo, este estudo aborda, obrigatoriamente, aspectos outros do boi-bumbá parintinense, que não apenas aqueles adstritos ao universo particular da etnomusicologia, posto que ambos os campos – o antropológico e o etnomusicológico – se inter-relacionam.

E por se tratar de um estudo sobre uma manifestação popular – ainda que, notoriamente, transitando para o universo da indústria cultural -, o FFP tangencia a antropologia, corroborando a opinião de Arthur Ramos, para quem o folclore se

constituía em *"uma divisão da Antropologia Cultural",* pelo que estaria diretamente relacionado com o estudo e os "*aspectos da cultura de qualquer povo, que dizem respeito à literatura tradicional: mitos, contos, fábulas, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima."* (RAMOS, *apud* BRANDÃO, 1982: 29-30)

No entanto, Florestan Fernandes afirma que o próprio estudo do folclore teria surgido em decorrência de uma necessidade histórica da burguesia europeia.[62]

Não por acaso, o interesse pelo estudo da cultura denominada como popular surgiu em um momento histórico na Europa durante o qual também se procurava definir identidades de nações, buscando no "povo" uma pretensa essência do caráter nacional. A definição do *"nós"* – protagonizada pela eurocêntrica metrópole -, naquele momento, amparava-se nas diferenças vivenciadas na interlocução com *"os outros"* – isto é, as culturas autóctones das colônias. A formação desse sentido identitário surge a partir do momento em que a Europa, em sua expansão imperial, se defrontou com outras culturas, de hábitos e costumes diferentes dos seus, e passou a se interessar por elas. A música torna-se um dos campos de análise da incipiente antropologia, dando surgimento, ainda que muito posteriormente, à etnomusicologia.[63]

Se a partir de um determinado momento a etnomusicologia se autonomiza e aspira a um *status* de disciplina diferenciada, um de seus maiores teóricos, Charles Seeger, acabou se pronunciando contra a compartimentação do saber musicológico. Já em 1961 ele declarava que

> " (...) a continuação do costume de encarar a musicologia e a etnomusicologia como duas disciplinas separadas, seguidas por dois tipos distintos de estudiosos, com duas finalidades muito diferentes – até mutuamente antagônicas – já não deve ser tolerada como digna do saber ocidental." (SEEGER, *apud* KERMAN, 1987: 226)

Ainda que a etnomusicologia englobe os múltiplos significados do discurso musical e tudo o que lhe possa dizer respeito, *"o que é geralmente considerado é o significado de um gênero musical para uma cultura e o valor de uma atividade*

---

[62] Florestan Fernandes, *"Sobre o Folclore", in O Folclore em Questão*, São Paulo Hucitec, 1978, pp. 38-48, *apud* Ortiz, 1979:70.

[63] Na transição entre os séculos XVIII e XIX - em 1799, para ser mais preciso - era publicado no ocidente o primeiro tratado que se propunha a estudar a música hindu, escrito por Sir William Jones, (Nettl, 2003) Não obstante, Nettl situa um pouco depois o efetivo nascimento da etnomusicologia como campo de estudo autônomo Ver: http://www.sibetrans.com/trans/a296/the-seminal-eighties-a-north-american-perspective-of thebeginnings-of-musicology-and-ethnomusicology#top. Acessado em 21 de setembro de 2012.

musical para uma sociedade" (KERMAN,1987:8) .

De acordo com o viés analítico proposto por Harrison (1963), essa questão fica ainda mais patente no campo específico da música de estrato popular, já que esta exerce papel preponderante na vida musical do século XX. Assim, segundo Harrison, *" (...) a função de toda a musicologia é ser, de fato, etnomusicologia, ou seja, ampliar sua gama de pesquisa de forma a incluir material que é qualificado de 'sociológico'."* (HARRISON, 1963:7)

Talvez devido à amplitude do campo – e dadas as prováveis dificuldades teóricas advindas da necessidade de o definir e delimitar -, Alan P. Merriam declarava em 1964 que *"(...) a etnomusicologia é hoje uma área de estudo fascinada consigo mesma"* [64] (MERRIAM, 1964:358).

Assim, ao definir a etnomusicologia como *"o estudo da música na cultura",* Merriam delimita o campo de forma excludente: *"Ela não é o estudo de música ou músicas como sistemas ou estruturas autônomos."* (MERRIAM *apud* KERMAN, 1987:29) Logo, o campo abrangeria assim uma transversalidade na qual múltiplos aspectos relevantes na formação de sentido de cultura se evidenciam. E falar de cultura, num contexto social antropológico, é, também, falar de identidade.

O que se pode verificar desde o surgimento da etnomusicologia - enquanto campo autônomo -, é que nela se auscultam questões relativas ao sentido de identidade – isto é, o compartilhamento de valores e gostos de uma determinada comunidade – expressos no discurso musical. [65] Seria essa a questão central levantada por Vila (1996) [66] ao propor a pergunta sobre o que move sujeitos individuais e coletivos a se identificarem com um gênero específico. Essa questão parece-me estar no cerne da análise a que me propus ao encetar este estudo.

---

[64] A discussão em torno dos pressupostos teóricos e metodológicos, levou Harold Powers a tecer uma crítica contundente em relação ao excesso de teorização decorrente da necessidade de determinar o campo: *"Parece, às vezes, que os etnomusicólogos americanos passam quase tanto tempo definindo seu campo de estudo quanto trabalhando nele."* POWERS, Harold S. crítica a *The Anthropology of Music*, de Alan P. Merriam, em *Perspectives of New Music 4* (primavera-verão de 1966) p. 161. *apud* KERMAN, 1987: 227.

[65] E falar da relação entre identidade e cultura, é também falar de relações de poder. "O estudo da identidade nos remete a uma distinção entre movimentos sociais e manifestações culturais. Não resta dúvida de que a cultura encerra sempre uma dimensão de poder que lhe é interna." ORTIZ, 1979:141.

[66] *¿Por qué diferentes actores sociales (sean estos grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales?* VILA, Trans 2, 1996.

Assim, ao dialogar com algumas obras que previamente haviam abordado o FFP, busquei dar continuidade analítica que pudesse contribuir para o aprofundamento do conhecimento sobre o boi-bumbá, as quais revelam múltiplos olhares. Diferentemente de alguns dos trabalhos anteriores publicados sobre o tema, a proposta do presente enfoca, particularmente, o discurso musical, propondo-se a revelar o papel desempenhado pela música na formação do sentido discursivo do evento.

Uma das obras com que dialogamos ao longo desta pesquisa foi a tese desenvolvida pelo antropólogo Gil Braga (2002), na qual é elaborado um minucioso estudo sobre o FFP. Já na apresentação dessa obra – uma tese de doutorado -, a orientadora do trabalho, Professora Dra. Maria Lúcia Montes, levanta uma questão pertinente ao nosso enfoque. Montes ausculta no folguedo um papel primordial na construção de uma identidade regional. Uma identidade que pretende valorizar a figura prototípica do caboclo amazonense e as supostas *"raízes indígenas"* do Amazonas, contrapondo-se à *"imagem derrisória do negro"*, do qual, segundo ela, apenas a música conservaria alguns ecos. A questão identitária constitui-se, portanto, num ponto fulcral. Volvida mais de uma década desde que o trabalho de Gil Braga foi publicado, ficou patente a necessidade de redimensionar algumas perguntas, ao analisarmos, comparativamente, o enunciado do FFP.

À medida que a nossa pesquisa foi avançando, algumas indagações foram se afigurando cruciais para o entendimento do FFP.

Seria possível, no presente, continuar situando o boi-bumbá de Parintins na perspectiva de uma manifestação popular de cunho folclórico, tal como tem sido entendida? E, por decorrência, caberia até perguntar se o próprio termo folclore continua pertinente ao evento no contexto atual. Ao buscar por uma possível resposta, não estaríamos incorrendo na cristalização de um conceito – "folclore" – o qual, por si só, afirma um enunciado estritamente ideológico e hegemônico ao determinar uma definição de "povo" *(folk)*? [67]

Estaria o boi-bumbá, da forma como é encenado hoje em Parintins, todavia adstrito ao campo no qual o situava Mário de Andrade, como sendo uma *"dança*

[67] O próprio termo "folclore" adquire múltiplos signficados e pontos de vista analíticos.Quase sempre está subjacente a um conceito de "cultura popular" aliada a "tradição." ORTIZ, 1979: 69.

dramática", ponto de vista apontado por Gil Braga (2002) na análise histórica do evento? Continuaria o boi-bumbá de Parintins assumindo, hoje em dia, o papel *"transgressor"* – que Montes (BRAGA, 2002) lhe consigna – índice por ela identificado no que denomina como o sarcástico *"riso do escravo"?* [68]

Permaneceria o boi-bumbá vinculado à suposta *"tradição dos batuques de origem africana"*, como aventa Gil Braga (2002) ?

Seria possível auscultar transformações no discurso musical que denotassem alterações profundas no discurso do evento? E, se assim fosse, quais os motivos para que isso ocorresse?

Seria lícito propor a hipótese de que elementos vários – também identificáveis no folguedo atual, ainda que recontextualizados e ressemantizados no discurso artístico do boi-bumbá -, se vinculam por igual a um possível legado europeu da festa popular? Existiria algum vínculo ancestral entre a cultura popular no medievo europeu – conforme descrito por Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais (BAKHTIN, 2002) – e aspectos relacionados com o boi no Brasil, abrindo ainda mais o leque de possíveis ancestralidades do folguedo brasileiro? [69]

---

[68] "Sob essa ótica, seria possível pensar que o bumba-meu-boi incorpora elementos do auto folclorizado a partir de uma matriz européia, o qual, em processo sincrético gestado no Brasil, acabaria por incorporar resquícios de memórias ancestrais africanas, reconfigurado de forma a criar uma tema que ridiculariza o poder, o que Bastide chama de código de ambigüidade, um teatro de segredo, criado pelo gênio inventivo do africano." GIL BRAGA, 2002:239.

[69] No que tange à eventual relação ancestral do boi-bumbá com o medievo europeu, com o Mitraísmo ou com o surgimento da revolução agrária no Crescente Fértil, esses são assuntos passíveis de serem abordados em separado.

Sobre o nascimento da zona mitogenética do Crescente Fértil ,ver: CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus. Vol. 1. Mitologia Primitiva.* São Paulo: Pallas Athena, 1992. pg 325, *O Sexto Estágio*.

Sobre os aspectos simbólicos do complexo mítico de morte e renascimento e o que Mircea Eliade denomina como *"essencial na morfologia dos cenários rituais periódicos",* ver: ELIADE:1977, 470-472. ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões.* Lisboa: Cosmos. Santos: Martins Fontes, 1977 .

Sobre o surgimento do Mitraísmo e sua expansão pela Europa, ver: VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Sobre a relação do boi-bumbá com eventual ancestralidade portuguesa, ver: MONTEIRO, Mário Ypiranga, 2004:59 e sgs.

Sobre a relação entre o culto do boi e a tauromaquia em Portugal ver: BARRETO, Mascarenhas. *Corrida. Breve História da Tauromaquia em Portugal.* Lisboa: Edição do Autor, 1970. Composto e impresso na Casa Portuguesa. Distribuido pela Agência Portuguesa de Revistas. N° de catálogo Biblioteca Nacional de Portugal: BA 4159.

Sobre a eventual origem africana do boi ver: RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil. Demo psicologia e Psicanálise. 2ª Ed. ilustrada e revista.* Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s.d. Prefácio de 1935.

Sobre o culto do boi na Península Ibérica, ver: TEIXEIRA, Fernando Paes Coelho: *A festa e os Ritos do Touro Bravo: Contribuição para o seu estudo*. Tese do Mestrado em sociologia aprofundada e realidade

E, por fim, aquela que se nos afigura como a questão central: Qual o significado do FFP no alvorecer do século XXI? Em que medida a reconfiguração do folguedo estará hipoteticamente relacionada com o processo de uma construção simbólica da afirmação identitária regional amazônida no presente?

Em síntese, são essas algumas das perguntas possíveis de se elencar ao se colocar em questão o boi-bumbá.

portuguesa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Orientador: prof. Dr. Moisés Espírito Santo.

1.6.2
A questão do boi-bumbá

Ao buscarmos obras com as quais pudéssemos dialogar, e que nos fornecessem subsídios para a pesquisa, deparamo-nos com um estudo sobre o boi-bumbá amazonense – já atrás mencionado -, o qual se quer *"definitivo"*. O detalhamento de Mário Ypiranga Monteiro (2004) na abordagem do tema, remete – como já vimos em capítulo anterior -, para uma origem lusitana do bumbá amazonense, a qual passa longe da África e da costa brasileira, desvinculando o folguedo, quanto à sua origem, do bumba-meu-boi nordestino.

Configuram-se, portanto, desde já, linhas de análise que pretendem vincular o boi-bumbá a diferentes ancestralidades. Argumentos que denotam a busca pela legitimação de um senso de identidade regional. Enfim, posições antagônicas sobre a quais matrizes e ancestralidades o boi-bumbá amazonense estaria umbilicalmente ligado.

Em face dessa questão, ao longo desta pesquisa foi ganhando contornos cada vez mais nítidos a necessidade de formular uma pergunta, essencial para a compreensão da luta que se trava pela hegemonia de quem se outorga como legitimado a – de forma discursiva – definir os pressupostos estéticos do boi-bumbá, a impor os parâmetros que atualmente o regem, arquitetam e sustentam o seu enunciado, pretendendo assim vincular o evento a uma suposta tradição.

Afinal, há que se desvendar, quem discursa, por que se adota um determinado tipo de linguagem, como se exerce um papel mediador na negociação operada entre os vários atores sociais, quem está outorgado a regulamentar o evento, quem se arvora o direito de exercer sua titularidade e a quem é concedido, tacitamente, tal direito, pela aquiescência da comunidade.[70]

A indagação que se coloca, é de como tais questões, de cunho sociológico e

[70] "Quem no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?" FOUCAULT, 2002:57.

antropológico, podem ser co-relacionadas sob uma perspectiva etnomusicológica. É por esse motivo que apresentaremos adiante um modelo de análise, o qual pretende fundamentar esta pesquisa no seu campo particular.

Os aspectos acima arrolados, revelam o cerne da questão, o qual se traduzirá também no discurso musical. Por esse motivo, pelas implicações sociais envolvidas nos diversos aspectos que elaboram o discurso musical do FFP, optamos por um modelo de análise etnomusicológica cujos fundamentos nos são oferecidos por Blacking (1973).

Segundo ele, existe uma estreita relação entre o discurso musical e a sociedade na qual este se observa. De acordo com Blacking, *"se a análise formal não começa por uma análise da situação que engendrou a música, tal análise carece de sentido"* (BLACKING, 1973:82). Por outras palavras, a análise formal não teria sentido se não começasse pela análise da situação social que engendra a música (BLACKING,1973:71). Ou seja, no modelo de análise proposto por Blacking, o conhecimento etnológico, precede a análise musical.

De forma diferente do método proposto por Simha Arom (1985), Blacking coloca em evidência a relação entre música e sociedade, ao desvendar a teia de signos revelada pelo discurso musical. Arom, a seu turno, reduz ao *"mínimo pertinente as informações etnográficas relativas ao contexto sociocultural da prática musical"* (PELLINSKY, 1991).

Ao analisarmos toadas de boi-bumbá, evidencia-se que não estamos diante de um objeto de análise de música "étnica" ou "tradicional". Não estamos desvendando como se estrutura um código musical particular, mas pesquisando como a adoção de uma linguagem herdada da música tonal do ocidente, se insere numa determinada manifestação cultural. Por esse motivo, o modelo de Blacking afigura-se-nos também como mais pertinente de se adotar no presente contexto, na medida em que, como já dissemos, o vetor de construção simbólica de um sentido de identidade regional passa a ser fundamental nas mudanças ocorridas na toada do boi-bumbá a partir da década de 1980.

A adoção da metodologia analítica de Blacking está diretamente relacionada com o aspecto funcional do objeto de análise desta pesquisa. Por um lado, a toada de boi-bumbá contém elementos estruturantes que a situam no campo da música

popular. Por outro, as toadas passam, a partir de determinado momento, a conter um forte componente ideológico, relacionado com o processo de uma construção simbólica de identidade regional no Amazonas contemporâneo.

E por se tratar de um gênero situado no campo da música popular, associamos aos pressupostos teóricos de Blacking, uma metodologia desenvolvida por Phillip Tagg, ao analisarmos a música do boi-bumbá [71] (TAGG,1982). A premissa deste modelo objetiva *"contribuir para a compreensão de por que e como, quem comunica algo a alguém e com qual efeito."*[72]

Existe, portanto, uma correspondência passível de ser estabelecida entre este modelo e as questões atrás colocadas por Foucault. Em suma: por que e em que medida o auto foi reconfigurado, por quem, com que direito e com qual propósito?

Assim, a análise das toadas, que encetaremos adiante, assentará estruturalmente no modelo desenvolvido por Tagg.

Corroborando a abordagem de Blacking, Tagg também enfatiza a interdisciplinaridade inerente à análise da música popular, especialmente os aspectos relacionados, de forma mais ampla - dentre outros -, com a sociologia. Este tipo de abordagem fornece ao pesquisador subsídios que lhe permitem estabelecer uma perspectiva mais abrangente do objeto de análise.[73] A multiplicidade de aspectos por ele arrolados, presentes no discurso musical, deixa pressupor uma forma de intercomunicação entre grupos de indivíduos, seja entre si, seja para com outros grupos. Isso significa dizer que a música possui a capacidade de evocar afetividades e comportamentos, os quais podem gerar sentidos identitários em grupos sociais definidos.

Ao fechar o escopo do campo – música popular -, torna-se necessário, portanto, defini-lo e estabelecer parâmetros que justifiquem sua análise diferenciada. Para esse fim, Tagg apresenta um modelo comparativo entre o que ele denomina

---

[71] TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice. in* Popular Music, 2, 1982.

[72] "(...) a contribution towards the understanding of why and how does who communicate what to whom and with what effect". TAGG, 1982: 40.

[73] "Indeed it should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technique, historical economic and linguistic aspects relevant to the genre, function, style (re) performance situation and listening attitude conected with the sound event being studied." TAGG,1982.

genericamente como *"música folclórica"* (*folk music*), *"música de arte"* [74] (*art music*) e *"música popular"* (*popular music*). Um de seus argumentos é de que a *"música popular"* não pode ser analisada segundo os mesmos parâmetros utilizados para a análise da *"música de arte"* posto que:

1. A música popular é concebida para distribuição em massa para grupos de ouvintes sócio-culturalmente heterogêneos;
2. A música popular, a maior parte das vezes, é compartilhada e distribuída sem se utilizar da escrita musical convencional;
3. A música popular inscreve-se num contexto sócio-econômico monetarizado, no qual ela se torna uma mercadoria, o que, por seu turno, ocorre numa
4. Sociedade capitalista, sujeita às leis da iniciativa privada, de acordo com as quais o produto musical deveria idealmente vender tanto quanto possível, pelo menor custo, para um máximo de consumidores (TAGG, 1982).

Em contraposição, a metodologia de análise aplicada à música clássica pressupõe, ainda segundo Tagg, um viés formalista, do qual a música popular, pelas peculiaridades inerentes à elaboração do seu discurso, escapa. Conforme apontado por Rösing (1981),[75] isso implica que, ao analisarmos música popular, devemos tomar em consideração detalhes difícilmente passíveis de serem transmitidos pela escrita tradicional, tais como sonoridade, timbre, ornamentações, instrumental eletrônico e outros aspectos imediatos, amiúde considerados menos importantes, ou até mesmo ignorados na análise musicológica, situada no campo adstrito ao universo do que Tagg denomina como "música de arte".[76]

Não obstante reconhecer o quão subjetiva a abordagem hermenêutica possa se tornar, caso seja usada exageradamente na análise musicológica, Tagg identifica

[74] Por música de arte (*art music*) Tagg refere-se ao gênero comumente denominado como *"música clássica"*, ou *"música erudita"*, termos que deixam pressupor cânones composicionais provenientes da escola ocidental de composição, desde a Idade Média até o presente.
[75] RÖSING, H. *Die Bedeutung musikalischer Ausdrucksmodelle für das Musikverstednis*. Zeitschrift für Musikpädagogik, 16:158-264. *apud* TAGG, 1982.
[76] RÖSING, 1981, *apud* Tagg.

na decodificação dos símbolos presentes no discurso a chave para a sua compreensão, se utilizada em conjunção com outros enfoques de cunho musical, ao se estudar, particularmente, a música popular.[77] Assim, fica claro que o modelo de análise para Tagg, adquire um viés *"associativo"*, como ressalta Martha Tupinambá de Ulhôa [78]:

> "Para Tagg a música não segue a lógica da linguagem verbal, ela tem uma lógica própria,mas, como não pode ser facilmente explicável por palavras, exige um tipo de pensamento associativo." (ULHÔA,1999)

Na sua proposta analítica, a qual será aqui seguida, são apontados os seguintes procedimentos:

a. elaborar uma lista de parâmetros expressivos do ponto de vista musical, identificados no discurso.
b. estabelecer os musemas (unidades mínimas de expressão) e musemas compostos.
c. identificar a relação entre melodia e acompanhamento.
d. análise transformativa de frases melódicas.
e. estabelecer os padrões do processo extra musical.
f. a falsificação das conclusões pela substituição hipotética.

Tais parâmetros, ao serem aplicados a um determinad Objeto de Análise (AO) devem seguir uma multiplicidade aspectos, listados por Ulhôa [79] (2003) em um de seus estudos sobre Tagg, os quais passamos a transcrever:

1. *Aspectos temporais:* Duração do OA e relação disto com qualquer outra

[77] Nevertheless, hermeneutics can, if used with discretion and together with other musicological approaches, make an important contribution to the analysis of popular music, not least because it treats music as a symbolic system and encourages synaesthetic thinking on the part of the analyst, a prerequisite for the foundation of verbalized hypotheses and a necessary step in escaping from the prison of sterile formalism. TAGG, 1982:9.

[78] "Como (*Tagg*) costuma afirmar em suas classes: ´Em música, mais do que pensar 'literalmente' precisamos pensar ´lateralmente´." ULHÔA. *A Análise da Música Brasileira Popular.* Cadernos do Colóquio, Abril de 1999.

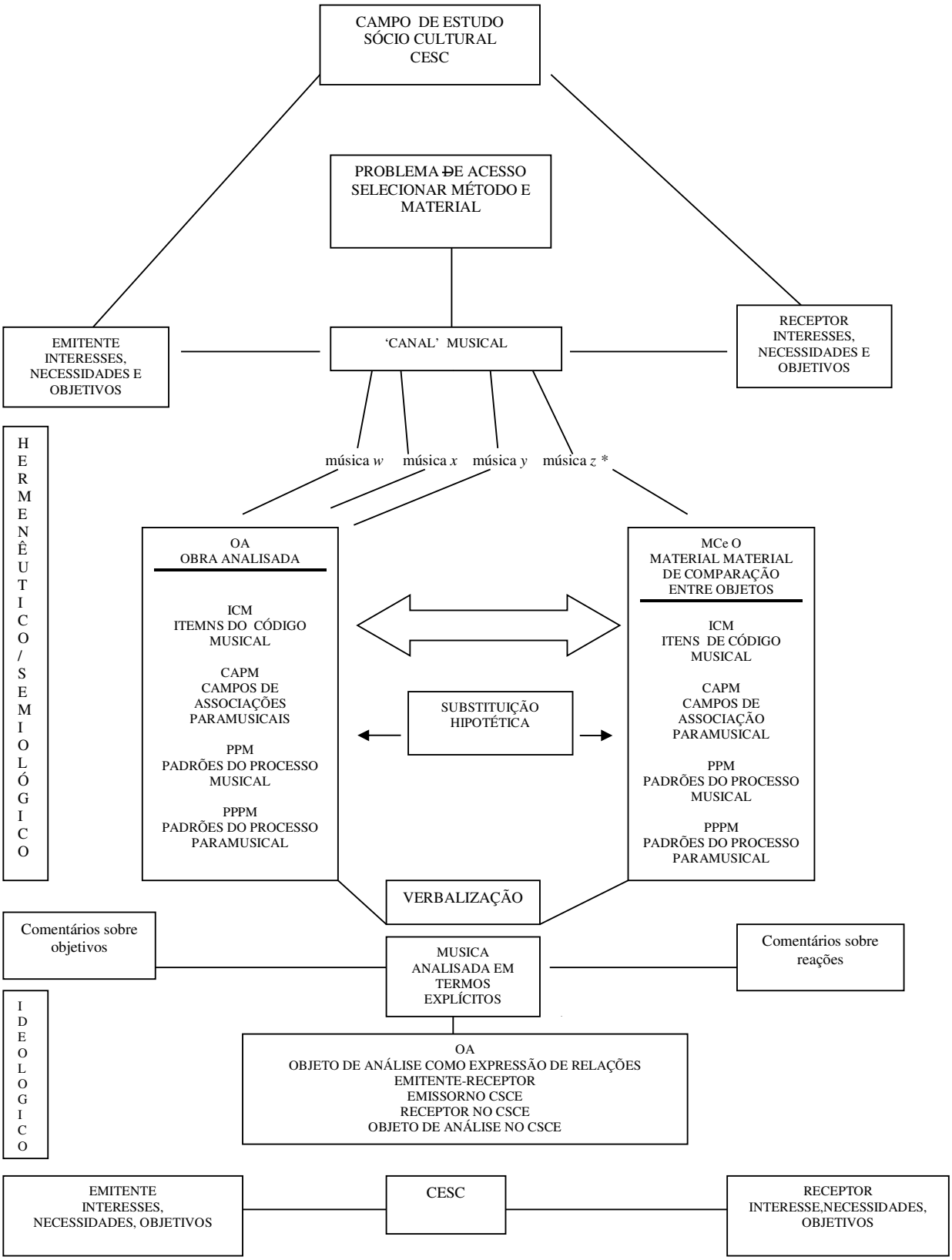
[79] ULHÔA, Martha Tupinambá de. *EM PAUTA, vol. 14 n 23 dezembro de 2003*, p. 20.

forma simultânea de comunicação; duração de seções dentro do AO; pulso, tempo, métrica, periodicidade; textura rítmica e motivos.

2. *Aspectos melódicos:* registro, escala de alturas; motivos rítmicos; vocabulário tonal; contorno; timbre
3. *Aspectos de orquestração:* tipo e número de vozes; instrumentos, partes; aspectos técnicos de performance; timbre; fraseado; acentuação.
4. *Aspectos de tonalidade e textura:* centro tonal e tipo de tonalidade (se alguma); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; acordes alterados; relações entre vozes, partes instrumentos; textura composicional e método.
5. *Aspectos de dinâmica:* níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes.
6. *Aspectos acústicos:* Características de local de performance; grau de reverberação, distância entre fonte sonora e ouvinte; sons "estranhos" simultâneos.
7. *Aspectos eletromusicais e mecânicos: panning,* filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, etc; *muting, pizzicato, flutter, tongue, etc*

Embora ressalte que a adoção de tais parâmetros deva ser aplicada com liberdade,[80] Tagg elabora um modelo de análise, o qual, aqui adaptado, adquire a configuração a seguir. [81]

[80] "This list does not need to be applied slavishly." TAGG, 1982:9.
[81] Os termos utilizaddos em português, seguem a tradução de ULHÔA, *op. cit.* 2003.


CAMPO DE ESTUDO
SÓCIO CULTURAL
CESC
PROBLEMA DE ACESSO
SELECIONAR MÉTODO E
MATERIAL
EMITENTE
INTERESSES,
NECESSIDADES E
OBJETIVOS
'CANAL' MUSICAL
RECEPTOR
INTERESSES,
NECESSIDADES E
OBJETIVOS
HERMENÊUTICO/SEMIOLÓGICO
música w
música x
música y
música z *
OA
OBRA ANALISADA
ICM
ITEMNS DO CÓDIGO
MUSICAL
CAPM
CAMPOS DE
ASSOCIAÇÕES
PARAMUSICAIS
PPM
PADRÕES DO PROCESSO
MUSICAL
PPPM
PADRÕES DO PROCESSO
PARAMUSICAL
SUBSTITUIÇÃO
HIPOTÉTICA
MCe O
MATERIAL MATERIAL
DE COMPARAÇÃO
ENTRE OBJETOS
ICM
ITENS DE CÓDIGO
MUSICAL
CAPM
CAMPOS DE
ASSOCIAÇÃO
PARAMUSICAL
PPM
PADRÕES DO PROCESSO
MUSICAL
PPPM
PADRÕES DO PROCESSO
PARAMUSICAL
VERBALIZAÇÃO
Comentários sobre
objetivos
MUSICA
ANALISADA EM
TERMOS
EXPLÍCITOS
Comentários sobre
reações
IDEOLOGICO
OA
OBJETO DE ANÁLISE COMO EXPRESSÃO DE RELAÇÕES
EMITENTE-RECEPTOR
EMISSORNO CSCE
RECEPTOR NO CSCE
OBJETO DE ANÁLISE NO CSCE
EMITENTE
INTERESSES,
NECESSIDADES, OBJETIVOS
CESC
RECEPTOR
INTERESSE,NECESSIDADES,
OBJETIVOS

*

música *w* – música como conceito.

Música *x* – notação musical.

Música *y* – música como objeto sonoro (matéria em oposição a pensamento)

música *z* – música como percebida.

Esquema 1- Modelo de Tagg

Tagg (1982) ressalta, no entanto, que a aplicação do modelo analítico deverá levar em consideração aspectos relativos ao gênero, aceitação e inserção social do objeto de análise, bem como a relação entre o código musical da subcultura e sua relação com o que ele, genericamente, define como *mainstream*. Assim sendo, tais considerações exigem que o modelo aqui adotado leve em conta algumas alterações ao ser aplicado na análise de códigos musicais particulares de sub-culturas, ou de identidades particulares, como é o caso do boi-bumbá. Até porque, lembra o autor, a decodificação musical de tais identidades é um campo de estudo, todavia, pouco desenvolvido (TAGG, 1982:18).

Nas toadas a seguir abordadas, colocaremos em evidência tais questões e procedimentos, quer estes se afigurem como composicionais ou interpretativos. Procuramos também situar as toadas aqui transcritas numa perspectiva histórica, de forma a podermos apontar as alterações operadas no gênero no decorrer do tempo.

Desta forma, ao final do capítulo seguinte, será possível proceder a uma análise comparativa dos aspectos auscultados na evolução do gênero.

1.7
Análise de Toadas

Para que se tenha uma dimensão histórica das transformações ocorridas na ressemantização das toadas de boi-bumbá, não seria possível abstrair exemplos de um ano apenas, nem mesmo de dois ou três. Menos ainda, de um único período, ou restritas a uma única situação. As toadas aqui selecionadas possuem um significado histórico, que nos ajudam a entender as mudanças verificadas no gênero ao longo do tempo. Algumas delas - toadas de festival ou de arena -, continuaram presentes, em anos subsequentes à sua estreia no FFP.

Vamos começar por analisar *Tic,Tic,Tac,* uma das mais conhecidas toadas de boi-bumbá, que alcançou enorme repercussão nacional e internacionalmente. A partir daí, vamos tecer comparações com outras toadas, umas surgidas antes, outras depois, como forma de podermos estabelecer e identificar alterações do discurso musical, sintonizadas com os pressupostos estéticos observados na ressemantização do boi-bumbá.

1.7.1
Tic,Tic,Tac.

Uma das mais conhecidas toadas de boi-bumbá de Parintins gravadas até hoje, terá sido *Tic, Tic, Tac,* composta por Braulino Lima, toadeiro da ilha Tupinambarana. A melodia tornou-se conhecida mundialmente após ser lançada pelo grupo Carrapicho. Esse dado atesta o quão internacionalizado o boi-bumbá se tornou a partir da sua reconfiguração estética. O interessante, para a nossa pesquisa, é a relação entre esse grupo, Carrapicho, e o processo de afirmação dos valores regionais, operado a partir da década de 1980 e consolidado durante a década de 1990, no seio do boi-bumbá. A partir dessa época, a toada, gravada agora por um

grupo contratado por um selo de expressão nacional e internacional, a BMG,[82] passa a adquirir um novo status. [83]

Pelo fato desta toada se inserir num universo de manifestação cultural, cujo discurso se refere a uma *"imagem de territorialidade fixa e a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas"*, poderíamos defini-la como sendo do tipo *"popular-restrito"*, de acordo com a conceituação proposta por Nicolau Netto (2009: 163). No entanto, como refere o mesmo autor, *"não se deve ver nessas conceituações um congelamento de relações"*. Netto sustenta que *"a base da modernidade-mundo, no campo cultural, é justamente a troca dinâmica de símbolos e as mútuas referências."* Assim sendo, tais conceituações são propostas pelo autor como *"suportes metodológicos"* para que se possa entender tais trocas e relações (NICOLAU NETTO, 2009: 163-164).

Tal asserção será muito pertinente observar, posto que *Tic Tic Tac* migrará para o terreno da *"música pop"*,[84] ao ser lançada internacionalmente. Adquire então um caráter mundializado, *"discursivamente ligada a europeus e norte-americanos"* (NICOLAU NETTO, 2009:166). Ou seja, música transformada em produto de consumo para mercados internacionais, com preponderância do europeu e do norte-americano. Para tanto, precisaria adaptar ao seu discurso elementos de uma certa *"língua franca"* musical (TAGG, 1982). Essa estratégia insere-se num plano mais amplo, consignado ao boi-bumbá, o qual passa a se constituir num bem de consumo

[82] *Festa-de-boi-bumbá.* Carrapicho. BMG, 1996. r265081.

[83] "As gravações das toadas nas décadas de 70 e 80 eram realizadas durante as apresentações das mesmas no curral, sendo que as reproduções eram feitas a partir da fita original. Assim, um número reduzido de cópias circulava entre os brincantes, de modo que poucos possuem gravações de toadas desse período. Na passagem da década de 80 para a de 90, cada agremiação passou a reunir um conjunto de toadas a ser apresentado durante as exibições no festival. Nessa fase, as músicas continuaram sendo gravadas em fitas cassette, que circulavam de forma restrita no comércio local. O trabalho de produção era realizado de forma voluntária e impulsionado pelo envolvimento comunitário com o boi. Apesar de haver registro em disco no início da década de 90 (o Caprichoso gravou um LP), os anos de 1994 e 1995 são marcantes nas mudanças que afetaram a toada. No primeiro, deu-se a incorporação de novos instrumentos na produção musical e, a partir de 1995, cada agremiação passou a gravar seu próprio disco (em forma de CD) e distribuí-lo no mercado. Se anteriormente o ritmo da toada era produzido com as palminhas e a voz do amo, nos últimos anos a experimentação musical teve como conseqüência a introdução de instrumentos, tais como: charango, bateria, teclado, sax, entre outros. Esse processo ampliou o público consumidor da música do boi-bumbá, muito além do circuito regional." SILVA, 2006: 74.

[84] Ao me referir ao termo "*música pop"*, aludo a códigos de significação presentes no discurso musical popular contemporâneo, derivados da adoção de elementos de gêneros colocados em evidência a partir do momento em que a música, enquanto "*forma de expressão Euro-Afro-Americana"* adquire hegemonia no mercado internacional. "(...) the general acceptance of certain Euro-Afro-American genres as constituting a *lingua franca* of musical expression in a large number of contexts within industrialized society." TAGG, 1982:2.

que transitará no mercado mundializado da cultura e do turismo. Sob esse aspecto, o boi-bumbá adquire, em certo momento, um papel que se situa para além de veiculador de uma identidade regional, endereçada exclusivamente ao público local, conforme salientado por Silva (2006) [85]. Nesse processo - o de veicular *"alteridades identitárias"* (SILVA, 2006) -, a música de boi-bumbá adquire um outro papel, que não apenas a afirmação de si mesma perante seu público. Ela torna-se embaixadora informal de uma cultura *"exótica"* aos olhos e ouvidos do mercado global. Assim, o boi-bumbá passará, a partir da década de 1990, a se articular na dialética dos processos mundiais de produção cultural.

No entanto, volvida agora mais de uma década após a inserção do boi-bumbá no mercado internacional, observa-se no FFP um movimento de contínua afirmação identitária, enquanto que a passagem internacional do gênero pelo mercado do disco desapareceu, junto com a crise da indústria fonográfica, subsequente ao surgimento da *internet* e ao compartilhamento gratuito de arquivos de áudio entre internautas. Subsiste, no entanto, o papel turístico do FFP, uma das outras dimensões econômicas observadas no evento.

É importante salientar que, antes de se dedicar à música de boi-bumbá, o Carrapicho surge em Manaus em 1980 como um grupo de forró.[86] No entanto, com a valorização do boi-bumbá no mercado de bens culturais, o grupo passará a destacar e privilegiar este gênero em seu repertório. De 1983 a 1995, o Carrapicho lançou dez discos, sendo que sete pelo selo Continental e três independentes. Até que, em 1996, lança o álbum de estúdio, *Festa do boi-bumbá*, pelo selo BMG, no qual se incluía a faixa *Tic, Tic, Tac*. O disco venderia mais de quinhentas mil cópias, atingindo um patamar que o certifica como duplo disco de platina, constituindo-se num estrondoso sucesso de mercado. Isso aconteceu após a música atrair a atenção do produtor francês Patrick Bruel, que lançou e promoveu o disco e o grupo na Europa, catapultando o Carrapicho e a música do boi-bumbá para a estratosfera da indústria cultural em nível internacional. O Carrapicho ficará por dois anos excursionando no

[85] " (...) o espetáculo dos bois Caprichoso e Garantido deve ser percebido muito além dos contornos de construção de uma "identidade regional"; sua *raison d'être* escapa das fronteiras regionais para se inscrever (e assim se atualizar) na dialética entre o contexto social local e regional e os processos globais de articulação da cultura e do turismo." SILVA, 2006:165.

[86] O termo Carrapicho, designa uma flor espinhosa de uma gramínea muito comum no Norte e no Nordeste.

exterior, durante a década de 1990,[87] alcançando notoriedade no mercado mundializado da música e tornando-se um grande sucesso de público e de vendagem de discos.

A toada *Tic, Tic, Tac* havia sido apresentada originalmente na arena do bumbódromo em Parintins pelo Garantido, na edição do FFP de 1993, de acordo com o depoimento concedido ao pesquisador por Antônio Bezerra, conhecido como Boop, músico, ele mesmo - por algum tempo - um dos integrantes do Carrapicho. Segundo Bezerra, a toada *Tic, Tic, Tac* já havia sido gravada por Paulinho Faria, apresentador do Garantido, em 1993. Cabe mencionar que Braulino Lima, o compositor de *Tic, Tic, Tac,* é parintinense, ligado ao boi-bumbá Garantido.

A letra da toada *Tic, Tic, Tac* diz assim:

"Bate forte o tambor, eu quero é tic, tic, tic, tic, tac (2x)
É nessa dança que meu boi balança e o povo de fora vem para brincar. (2x)
As barrancas de terras caídas faz barrento nosso rio mar. (2x)
Amazonas rio da minha vida, imagem tão linda que meu Deus criou.
Fez o céu, a mata e a terra, uniu os caboclos, construiu o amor. (2x)"

A letra, singela, alude a vários elementos que situam a cena de acordo com o conceito de *"cultura popular-restrita"*, pelo qual *"(...) o que se busca valorizar são as ideias ligadas ao rural, ao mágico ou religioso, ao purismo e à autenticidade."* (NICOLAU NETTO, 2009:172)

Tais elementos – portadores de significados verbais (TAGG, 1982) -, estão presentes na letra, conforme o detalhamento a seguir:

- A dança do boi-bumbá em um cenário de *"terras caídas",* ou seja, as margens do *"rio mar"* – alusão ao Rio Amazonas – que, durante a vazante, despencam sobre o leito (daí o termo *"caídas"*).
- O Amazonas, designado como o *"rio da vida"* do compositor, idealizado como uma *"linda imagem criada por Deus"*.

[87] Apóio-me aqui no relato de Antônio Bezerra, o Boop, ex-integrante do Carrapicho.

- A evocação do *locus* amazônico, a natureza, o céu, a mata, a terra, os caboclos, tudo em singela comunhão sob os signos da "união" e do "amor".

O discurso pretende explicitar uma verdade sincera no elo estabelecido entre o emissor (grupo/cantor) e o receptor (ouvinte).

O Carrapicho, no auge de seu sucesso, foi veiculado em rede nacional em programas de grande audiência, como, por exemplo, o *Domingo Legal*, então apresentado na estação de televisão SBT por Gugu Liberato, como forma de promover o cd como um produto de massa no mercado fonográfico.

Vale a pena aqui observar, com atenção, um outro conjunto de signos extra musicais. Refiro-me à indumentária dos integrantes do Carrapicho e à capa do disco *Festa do Boi-bumbá*, os quais expressam significados que aludem diretamente à região amazônica.

Primeiro o título: trata-se inequivocamente de boi-bumbá, ou seja, o gênero é designado. A capa do disco é quase uma pintura de cunho *naïf,* que reafirma o *locus* do boi-bumbá, por excelência, a Amazônia.

O rio, os caboclos dançando, a embarcação regional (chamada localmente de *gaiola*) as folhas e o verde da natureza. Depois, a indumentária dos integrantes do grupo, o seu visual, remetendo para uma caricatura do universo indígena – não obstante alguns se apresentarem com o cabelo pintado de loiro – em foto promocional. A mata como fundo, o cocar com penas na cabeça, os trajes ínfimos que remetem para o imaginário sobre uma representação prototípica do "habitante da floresta". O pastiche de elementos sobrepostos, o hibridismo, o figurativismo, aliados à sonoridade dos instrumentos eletrificados, conferem ao disco, sob determinado sentido, um tom algo pós-moderno.[88] (CANCLINI, 2008).

Tic, Tic, Tac deixa explícito o caminho trilhado pelo boi-bumbá, transitando para o mercado da indústria cultural. Enquanto vivenciada regionalmente, a música de boi-bumbá destinava-se ao público local, para ser exibida e consumida durante o

[88] "O pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore se cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais." (CANCLINI, 2008: 329)

FFP. Ao ingressar no mercado de bens simbólicos, a toada – interpretada por um grupo de Manaus, exibida na TV em rede nacional e transformada em mercadoria de exportação -, passará a exigir um grau de elaboração técnica e formal de acordo com o público ao qual se destinava. Nesse momento, a toada migra para o campo do mercado mundializado da cultura.

Da forma unária das melodias ilustrativas de cenas ou personagens – como as do Amo do Boi, ou aquela em que Nêgo Chico se desculpa pela matança do animal, conforme análises que verificaremos adiante nesta pesquisa -, a toada adquire agora laivos de uma canção pop. Além disso, o instrumental utilizado – teclado, baixo elétrico, bateria -, são todos instrumentos importados desse mesmo universo. Por essa altura, o boi-bumbá se fluidificava e se transformava de acordo com os padrões exigidos pelos novos segmentos de consumo. No entanto, a sua inserção nesse mesmo mercado cultural, pressupõe que o gênero protagonize uma suposta identidade regional – a qual, no caso presente, será construída a partir de signos regionais ressemantizados -, que o diferencie de qualquer outro.

O boi-bumbá adentra o espaço da música pop internacional, como representante da Amazônia. E ao adquirir o status internacional (NICOLAU NETTO, 2009), o gênero ultrapassa o regional, atinge um patamar ulterior ao nacional e, internacionalizando-se, passa a representar a regionalidade amazonense no mundo inteiro - exibindo os valores de suas supostas ancestralidades, sua miscigenação e sua identidade cultural sincrética -, para consumo do mercado de bens simbólicos em nível planetário.

Por outro lado, retroalimentando-se, o grupo usufrui do prestígio advindo do consumo internacional da toada. Desta forma, o sucesso do Carrapicho em nível mundial, contribuirá para a afirmação da hegemonia do boi-bumbá ressemantizado. Afinal, o grupo tornara-se o embaixador da cultura amazônica ao protagonizar uma imagem prototípica da região, veiculada em escala global. Nenhum outro gênero local jamais alcançara tal feito nessa dimensão.

Desde então, o boi-bumbá passará a dialogar com as regras mundializadas do mercado de bens simbólicos, no qual se opera uma relação entre uma suposta cultura global nascente e as culturas locais, numa espécie de *"retroalimentação recíproca"* (ORTIZ, 2000).

A afirmação identitária, que a partir de um determinado momento estará patente no discurso do boi-bumbá, passará destarte a se configurar em duas direções aparentemente antagônicas, porém complementares no contexto de Parintins. Por um lado, a construção simbólica de um sentido de identidade, que se afirma enquanto suposto guardião de uma também suposta tradição. Por outro, a transformação da narrativa do auto do boi-bumbá num espetáculo de massa, adotando valores exógenos à sua própria cultura.

Ao mesmo tempo em que pretendia afirmar a ancestralidade indígena, o boi-bumbá passava a adotar no seu instrumental teclados, bateria, baixo e guitarra elétrica, instrumentos alienígenas ao universo autóctone, denotando a inserção do Amazonas numa dinâmica multi-temporal e, - dentro de certa medida -, de forma um tanto paradoxal, [89] se nos ativermos ao discurso que afirma a regionalidade.

Assim, a identidade regional pretendia se afirmar no presente, ressignificando o boi-bumbá, reelaborando sua estética, adquirindo e aceitando procedimentos técnicos e estéticos alienígenas, ao mesmo tempo em que sublinhava seu *locus* de origem, suas supostas ancestralidades indígenas, elegendo a figura prototípica do caboclo como o protagonista de uma suposta identidade coletiva, e o índio como símbolo de uma ancestralidade atemporal comum. No entanto, é importante frisar, até à década de 1980, o boi-bumbá não conferia nem ao índio, nem às culturas indígenas, o papel de destaque que lhes outorgará posteriormente, a partir do momento em que começam a ser exaltados os valores regionais, cuja ancestralidade pretenderia remeter, *ab origine*, para os chamados "povos da floresta".

É sob esta perspectiva que deve ser compreendido o papel da banda Carrapicho, na sua contribuição para a construção do sentido identitário implícito ao boi-bumbá na atualidade, apresentando-o ao universo pop mundializado como o representante legítimo e consagrado de uma identidade regional. O grupo passava

[89] Cabe aqui mencionar Fred Góes, para entender a inserção de elementos alienígenas no processo de reconfiguração do boi: "O boi, se você pegar de 1994 para trás, quando o Caprichoso colocou, pela primeira vez, os teclados na arena, não tinha cantor bom para cantar dentro do Bumbódromo, porque eles eram desafinados mesmo, porque não tinha referência à harmonia. Então, essa nossa arte tem que ser aperfeiçoada. Tem que ser, não dá para tocar com violão feito a machado quando eu tenho um violão elaborado, que vai me dar uma sonoridade melhor, isto é natural. Exatamente por isso que as pessoas se aperfeiçoam, e fazem instrumentos melhores, senão vamos ficar lá naquele com corda de tripa de carneiro, da antiguidade." GÓES, *in* Somanlu, 2002: 192

agora a ser reconhecido mundialmente, adquirindo, informalmente, o *status* de "embaixador" de um gênero regional amazonense, o boi-bumbá. Necessariamente, o Carrapicho adotaria um estilo sintonizado com a reformulação estética do FFP, tornando-se o veículo para exportação e consolidação do gênero em outro patamar do mercado de bens simbólicos, ou seja, o espaço mundializado (ORTIZ, 2000).

A seguir, reproduzimos algumas imagens que contribuem para compor o signo identitário, as quais desvelam o sentido construído de suposta "legitimidade" e "autenticidade" do produto. Repare-se que o responsável pela capa do disco, lançado no mercado internacional, teve o cuidado de fazer colocar um trema sobre o "i" da palavra boi, grafando *boï,* de forma a que um francófono que desconhecesse a língua portuguesa, não pronunciasse "buá" em vez de boi, ao se referir ao gênero.

Figura 11 Capa do disco Fiesta de Boï Bumbá.

Figura 12 Foto promocional do *Carrapicho*.

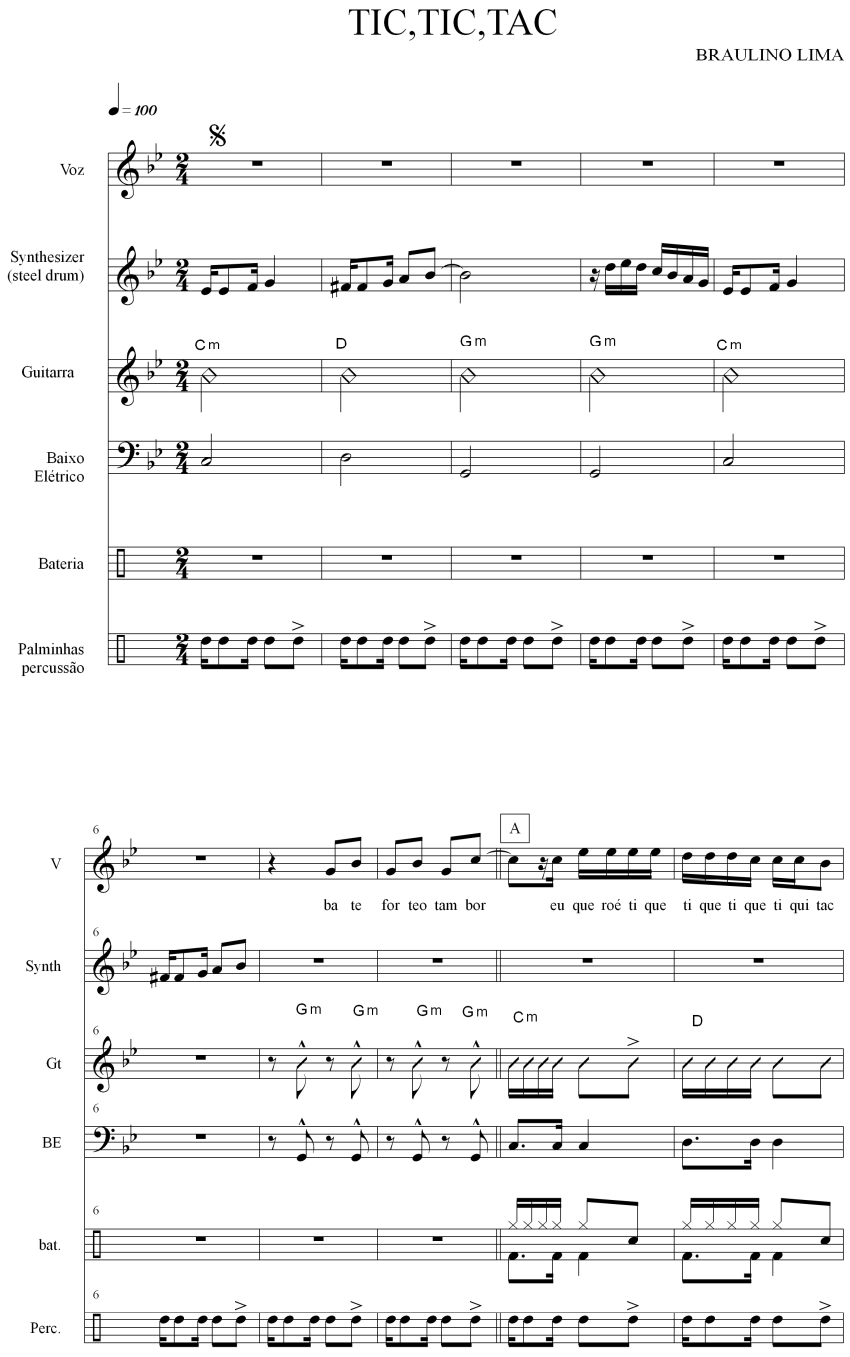
Figura 13 Capa do disco *Dance to Boï Bumba*

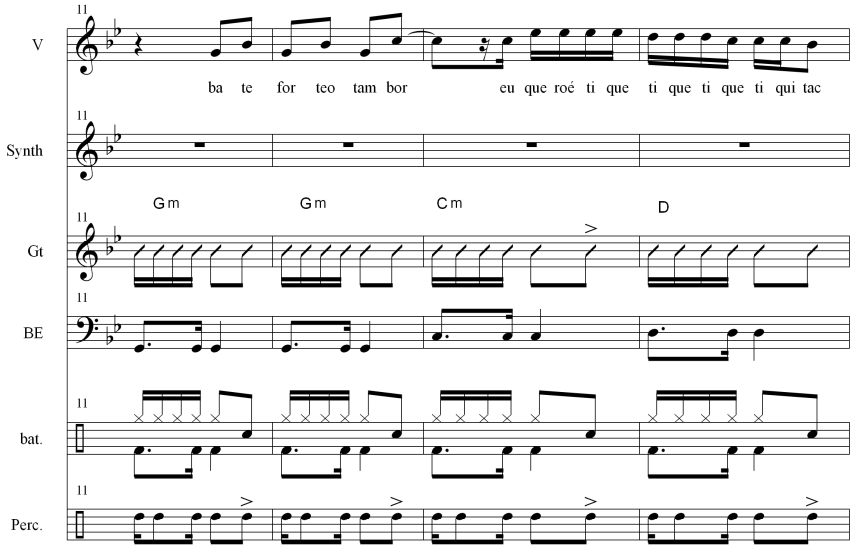
Figura 14 Capa da edição internacional do disco *Dance to Boï Bumba*

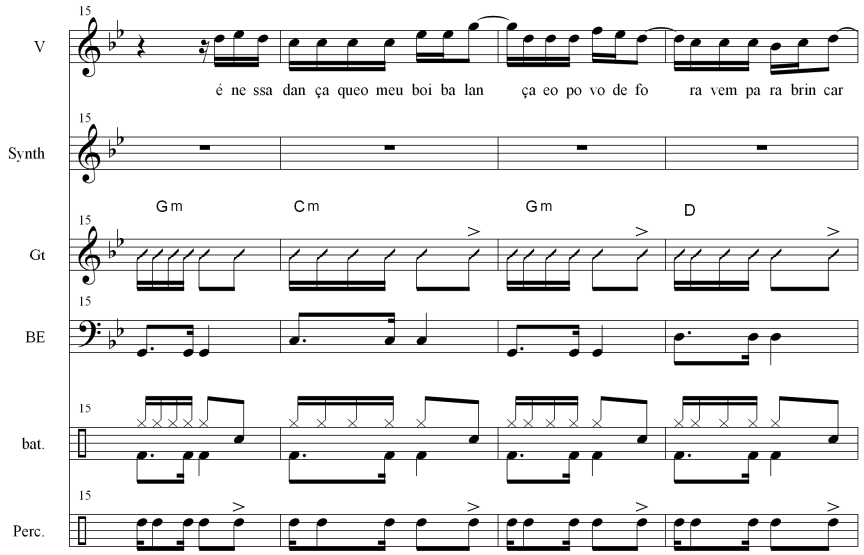
Segue a transcrição da toada *Tic, Tic, Tac* [90]e um complementar detalhamento analítico, identificando parâmetros de afirmação identitária nela explicitados.

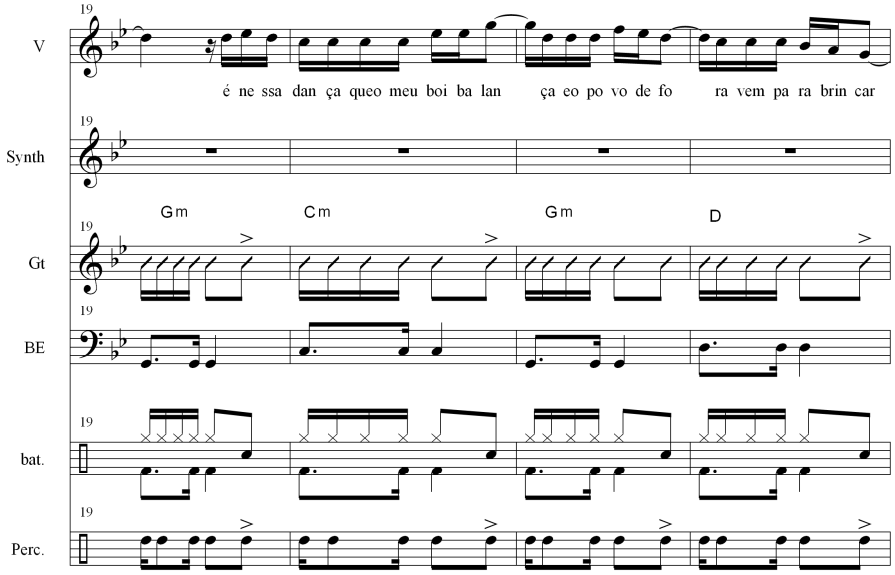
[90] O exemplo aqui transcrito, tem como fonte uma apresentação na TV obtida no youtube acessado em 08 de novembro de 2012.
Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=p7bGsev0ldI

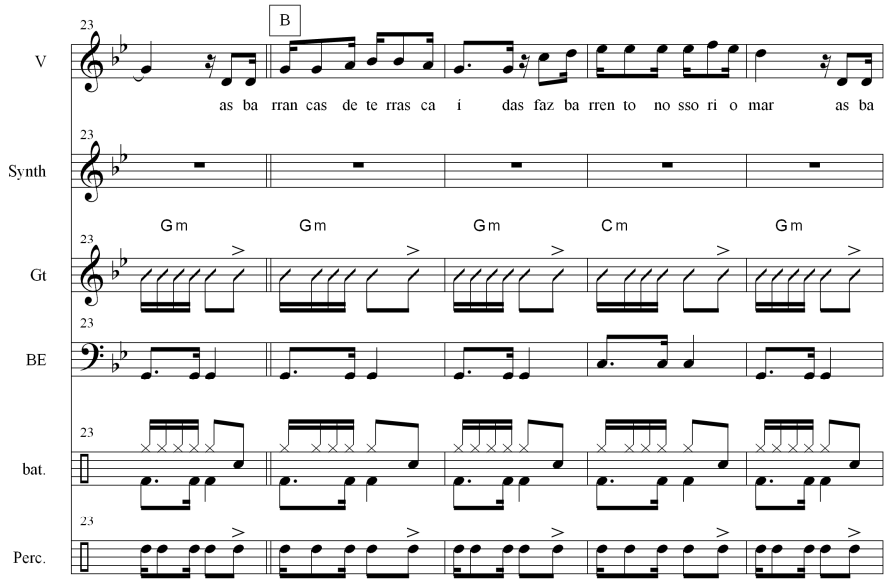
Exemplo 2 Toada Tic,Tic,Tac

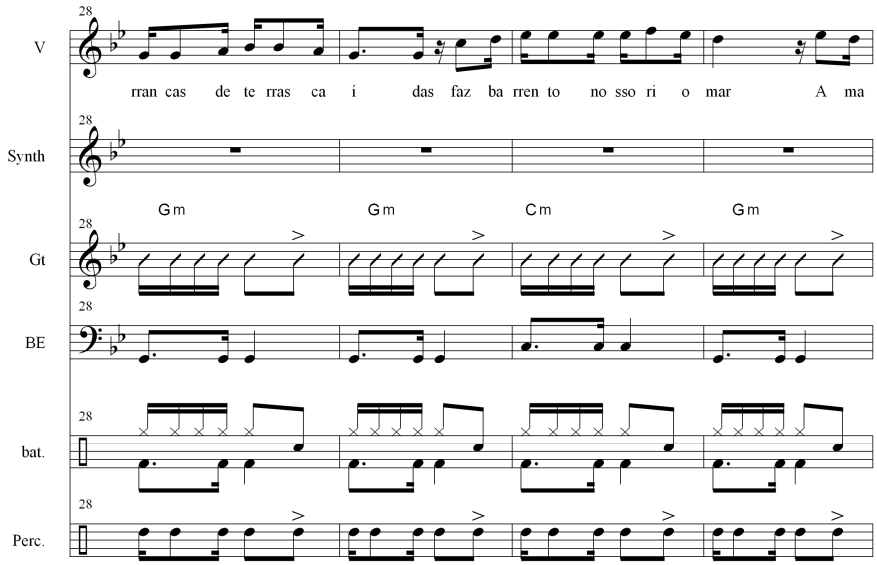


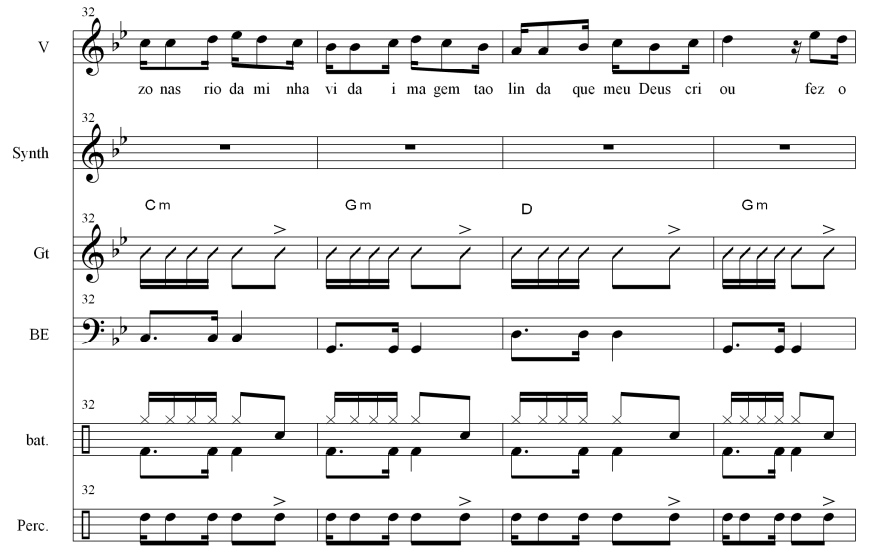

11
V
ba te for teo tam bor eu que roé ti que ti que ti que ti qui tac
Synth
Gm Gm Cm D
Gt
BE
bat.
Perc.

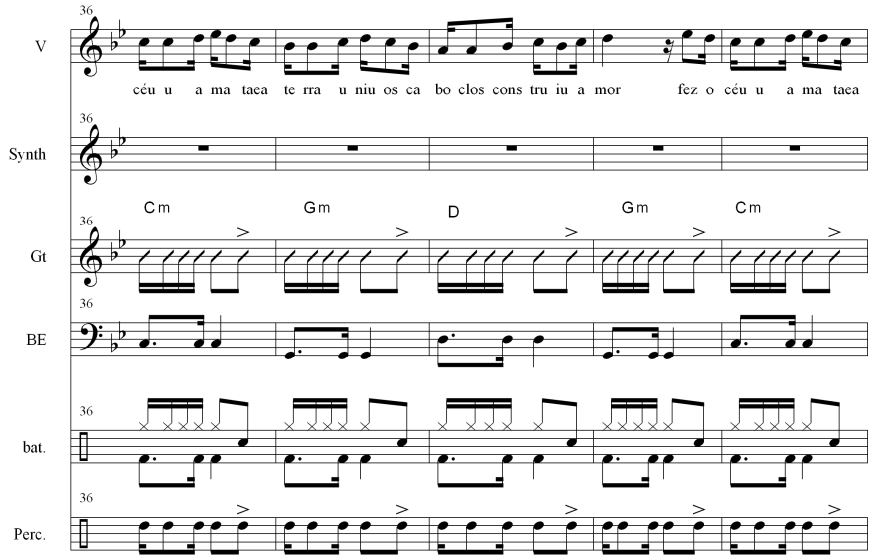

15
V
é ne ssa dan ça queo meu boi ba lan ça eo po vo de fo ra vem pa ra brin car
Synth
Gm Cm Gm D
Gt
BE
bat.
Perc.

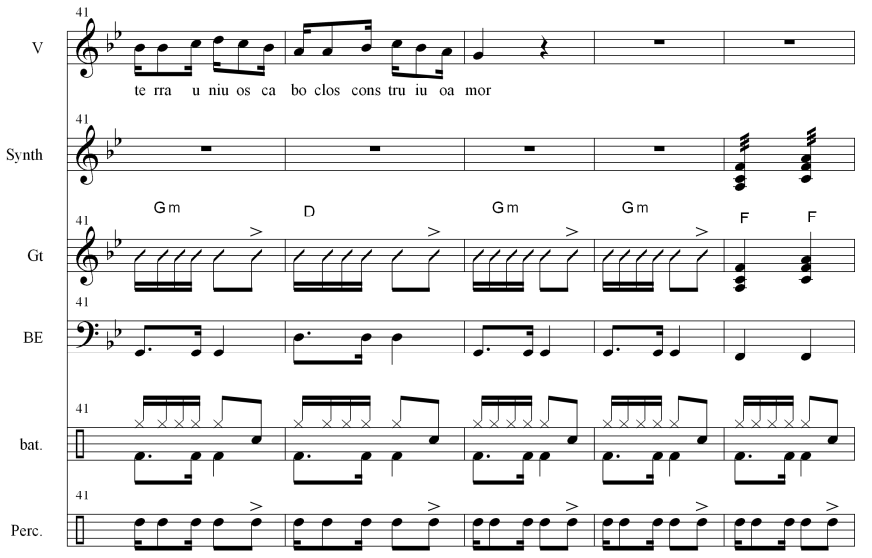

19
V
é ne ssa dan ça queo meu boi ba lan ça eo po vo de fo ra vem pa ra brin car
Synth
Gm
Cm
Gm
D
Gt
BE
bat.
Perc.

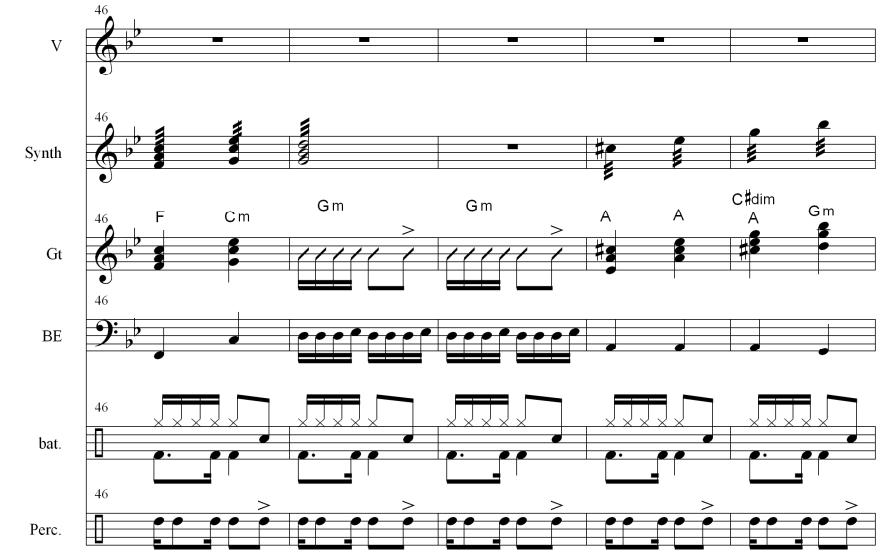

23
B
V
as ba rran cas de te rras ca í das faz ba rren to no sso ri o mar as ba
Synth
Gm
Gm
Gm
Cm
Gm
Gt
BE
bat.
Perc.

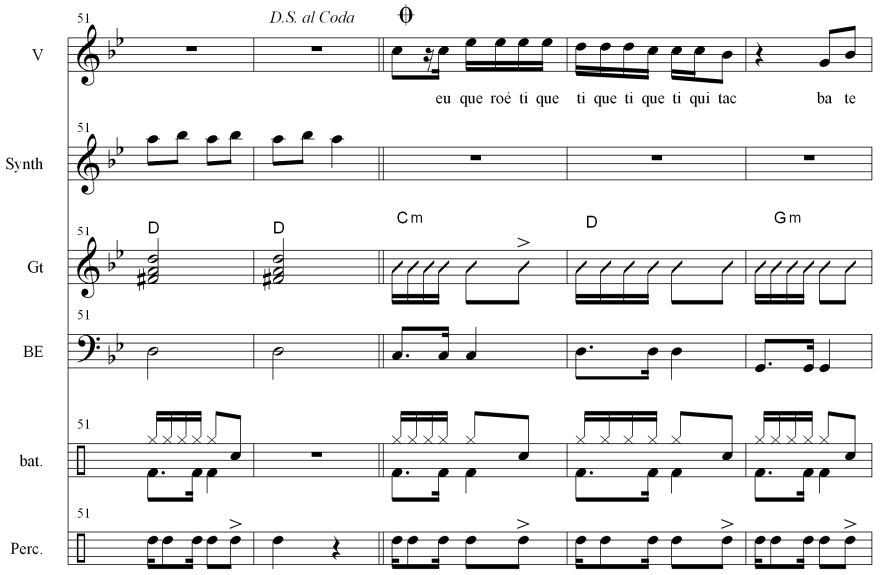

28
V
rran cas de te rras ca i das faz ba rren to no sso ri o mar A ma
Synth
Gm Gm Cm Gm
Gt
BE
bat.
Perc.

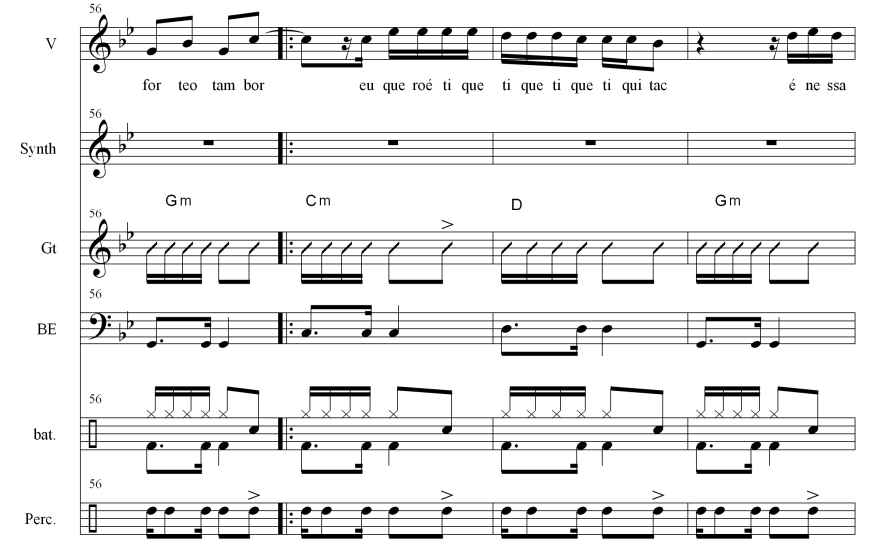

32
V
zo nas rio da mi nha vi da i ma gem tao lin da que meu Deus cri ou fez o
Synth
Cm Gm D Gm
Gt
BE
bat.
Perc.

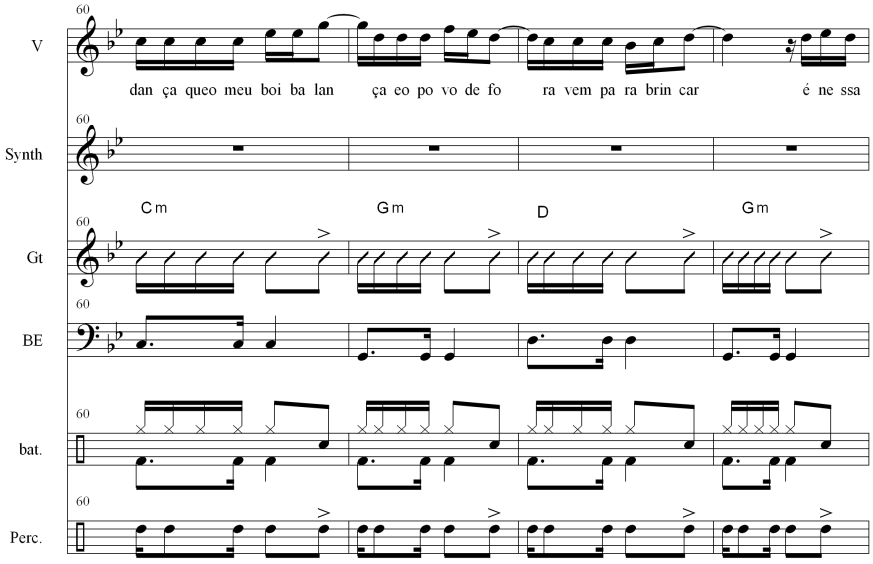

36
V
céu u a ma taea te rra u niu os ca bo clos cons tru iu a mor fez o céu u a ma taea
Synth
Cm Gm D Gm Cm
Gt
BE
bat.
Perc.

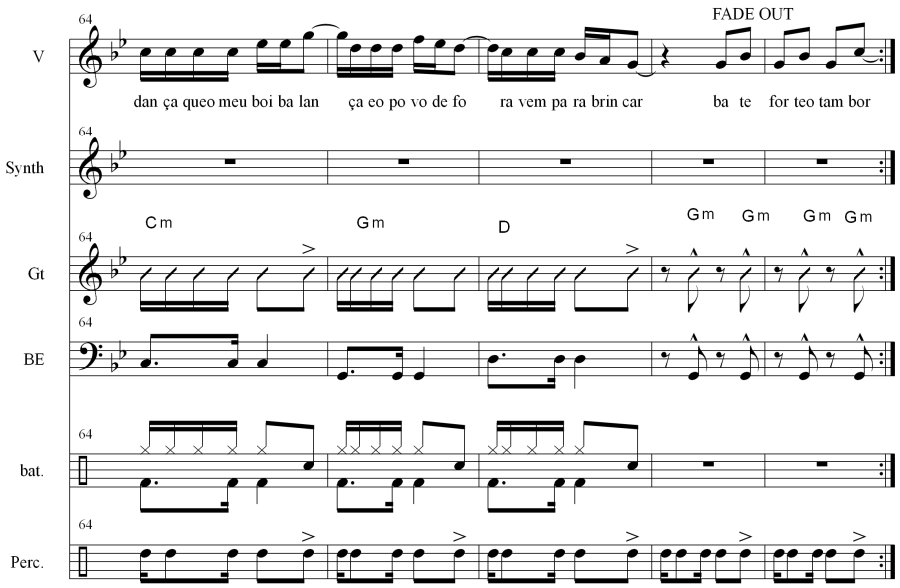

41
V
te rra u niu os ca bo clos cons tru iu oa mor
Synth
Gm D Gm Gm F F
Gt
BE
bat.
Perc.


46
V
Synth
Gt
BE
bat.
Perc.
F
Cm
Gm
Gm
A
A
C♯dim
A
Gm


51
D.S. al Coda
V
Synth
Gt
BE
bat.
Perc.
eu que roé ti que ti que ti que ti qui tac ba te
D
D
Cm
D
Gm


56
V
for teo tam bor eu que roé ti que ti que ti que ti qui tac é ne ssa
Synth
Gm Cm D Gm
Gt
BE
bat.
Perc.


60
V
dan ça queo meu boi ba lan ça eo po vo de fo ra vem pa ra brin car é ne ssa
Synth
Cm Gm D Gm
Gt
BE
bat.
Perc.



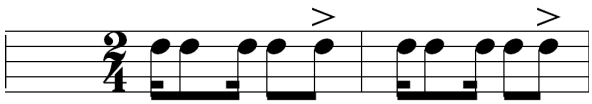
A forma é binária, partes A e B, precedidas pela introdução. A tonalidade, como já assinalado, é menor e a cadência harmônica utilizada em toda a música restringe-se aos três acordes das funções de subdominante menor, dominante e tônica menor. A introdução apresenta estritamente o ritmo binário tocado pelas palminhas,[91] característico do gênero, representado no exemplo seguinte. Essa levada [92], fazendo uso do timbre das palminhas, por evocar um universo sígnico que marca o gênero, constitui-se na unidade mínima de significação da toada, o musema (TAGG, 1982).

Ulhôa assinala que

> "Desse léxico criado por Tagg, as principais noções são as de *musema*, que ele define como a unidade mínima de significado musical (motivos, riffs, timbres, gestos, texturas, cadências, levadas, etc.) e *anafonia*, neologismo que nos remete à figura de "analogia", significando o uso de modelos sonoros já existentes na formação de sons musicais" (ULHÔA, 1999, 61).

[91] "Palminhas", também conhecido como "tabuinhas", são dois blocos de madeira, tocados percutindo um na face do outro, conforme pode ser visualisado na figura 15.

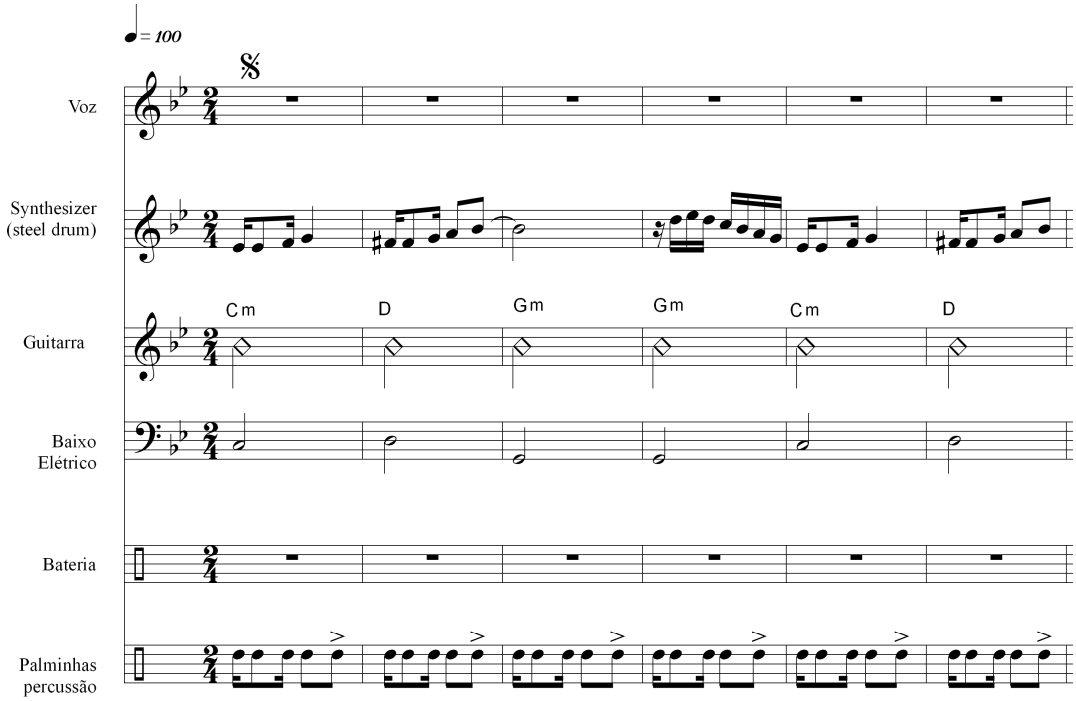
[92] "Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais" . TRAVASSOS, 2005, p. 18.



Exemplo 3 –Levada das palminhas.

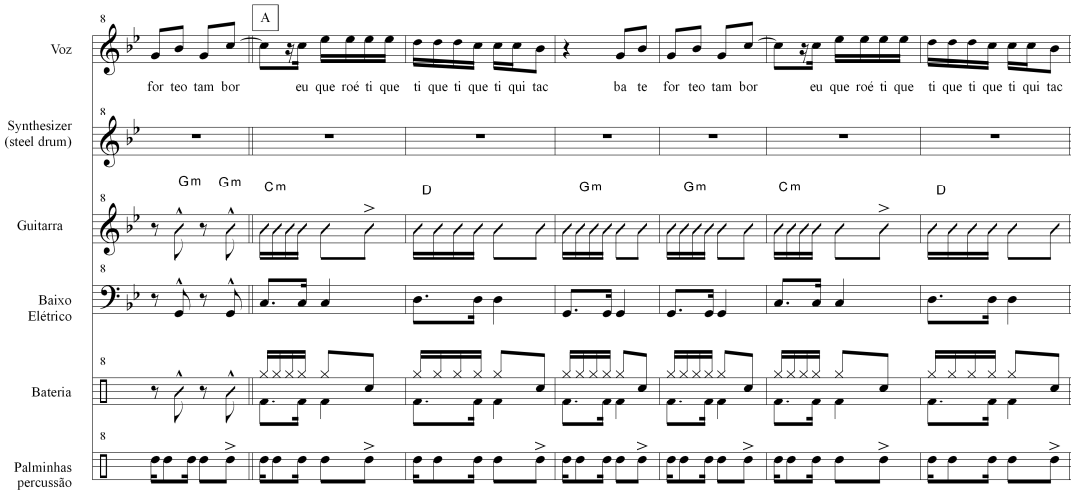
Figura 15 Integrantes da *Marujada de Guerra*, da bateria do Caprichoso, tocando palminhas

A figura melódica da introdução está construída sobre uma variante deste ritmo, conforme a seguir.



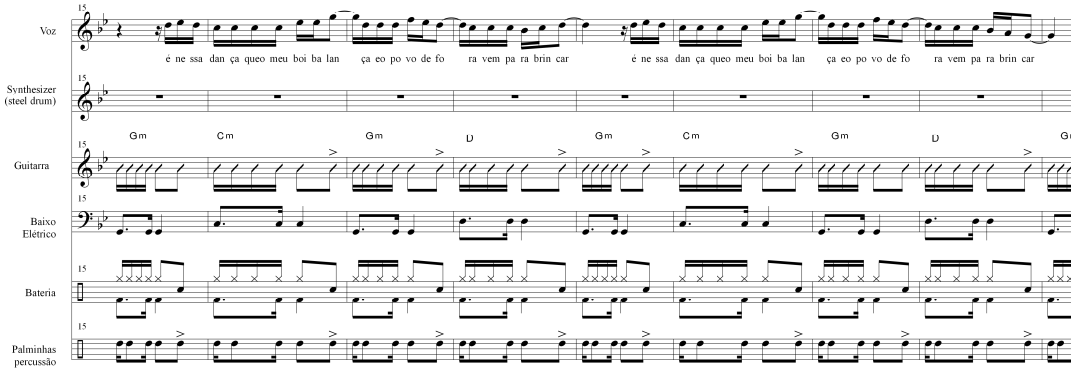
Exemplo 4 Introdução de *Tic,Tic,Tac.*

Na seção A é recorrente a utilização de semicolcheias na construção rítmico-melódica, figura utilizada com frequência em toadas de boi-bumbá. Como podemos verificar no exemplo seguinte, tanto as frases como as semifrases nunca se iniciam no tempo forte, caracterizando o movimento sincopado.



Exemplo 5 – Parte A de *Tic,Tic,Tac*

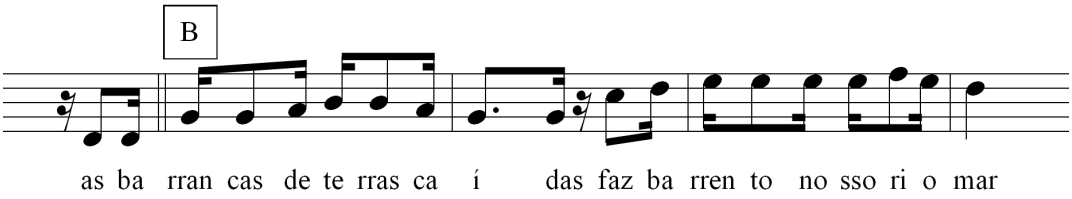
Outro exemplo, ainda referente à rítmica utilizada no fraseado, caracteriza o sincopado.



Exemplo 6 Excerto de *Tic,Tic,Tac*

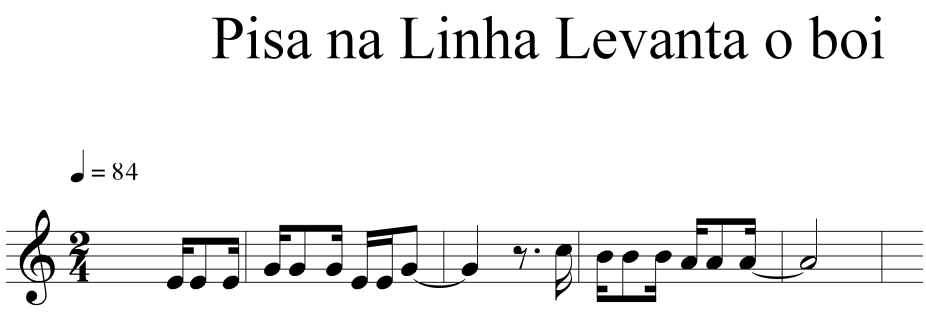
Na parte B é recorrente o uso de uma célula, que tanto remete para uma variante da rítmica apresentada pelas palminhas, como para outros gêneros de músicas regionais do Brasil, com desdobramentos na música popular urbana. O trecho transcrito a seguir, nos lembra de imediato o maxixe, denotando um eventual diálogo com outros gêneros da música brasileira, os quais, em algum momento,

passaram a chegar à ilha através dos meios de comunicação de massa, principalmente o radio.



Exemplo 7 Excerto de parte B de *Tic,Tic,Tac*

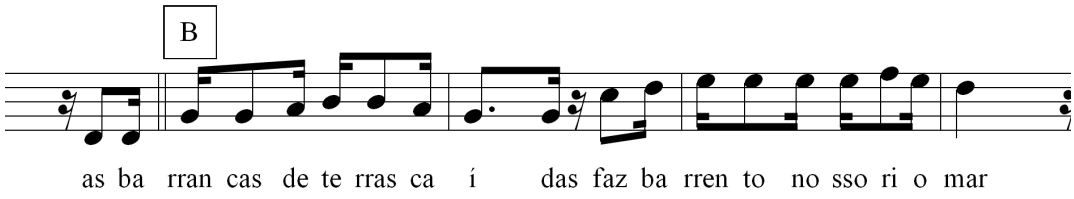
A título comparativo, apresentamos a seguir um samba de roda - gênero comumente praticado em rodas de capoeira -, *Pisa na linha levanta o boi*, [93] o qual evidencia semelhanças rítmicas tanto com a toada de boi-bumbá analisada acima, como com um padrão rítmico melódico amiúde verificado no maxixe.



Exemplo 8 Samba de roda de capoeira *Pisa na linha levanta o boi.*

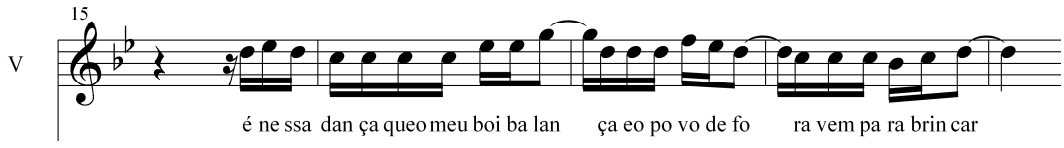
Em seguida, excerto da parte B da melodia de *Tic, Tic,* Tac, para efeitos de comparação com os exemplos transcritos acima.

[93] Transcrito a partir do cd *Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos, Mestre Caiçara.* Faixa 11. Copacabana. 99580.



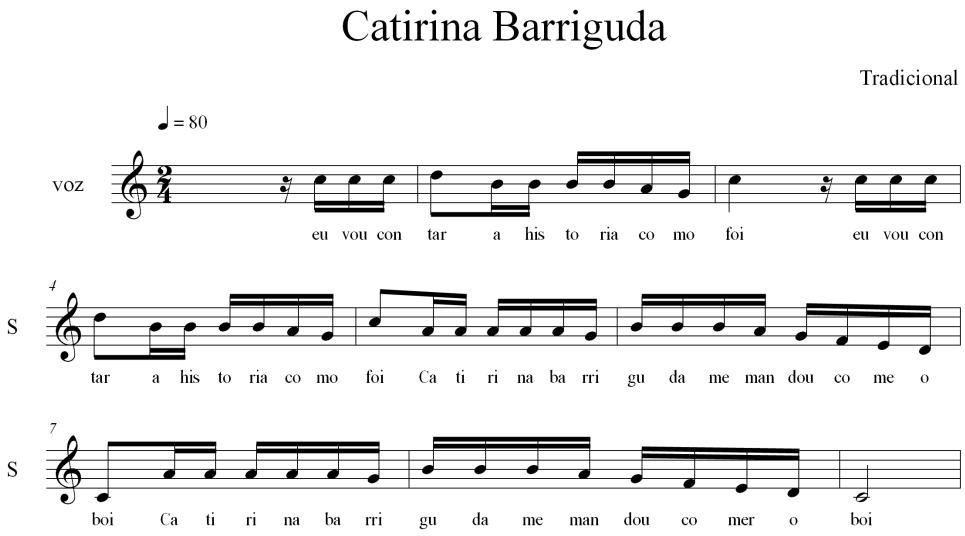
Exemplo 9 Excerto da parte B de *Tic,Tic,Tac.*

O instrumental identificado na gravação *Tic, Tic, Tac*, foi composto de sintetizadores - dentre os quais ressalta um timbre que mistura a sonoridade de marimba com "steel drum" -, [94] violão, charango, baixo, bateria, palminhas e percussão variada. A sonoridade obedece às exigências do que se espera de um disco que utilize elementos regionais, como, por exemplo, a levada das palminhas. Porém, agora inserido no universo da música pop internacional, destinando-se a um segmento de mercado mundializado. Para tanto, deveria incluir símbolos que pudessem ser reconhecidos pelo público exógeno como representação prototípica da região amazônica. A marimba e o "steel drum", fundidos num único timbre de sintetizador, evocam para o público consumidor ao qual o cd se destina, uma ambiência algo, genericamente, "tropical", enquanto a bateria, o baixo e o violão, fornecem a marcação de cunho pop. Já as palminhas, o xeque-xeque, a caixa e a percussão, mantêm o ritmo básico que confere ao arranjo o tom regional. No entanto, a composição denota elementos passíveis de relacionar com outras de cunho folclórico, como é o caso da toada da Catirina Barriguda que nos foi cantada por Mestre Xerxes. Comparem-se os elementos de configuração rítmica de *Tic-Tic-Tac*, com *Catirina Barriguda*.



Exemplo 10 Excerto de *Tic-Tic-Tac.*

[94] Steel drum ou pan, é um tipo de tambor feito de aço e afinado cromaticamente, desenvolvido no Caribe.



Exemplo 11 Toada da *Catirina Barriguda* [95]

O ataque na segunda semicolcheia do segundo tempo é um elemento presente na rítmica do boi- bumbá, que a toada, reelaborada esteticamente, selecionará ao transitar para o universo pop.

Tic, Tic, Tac, constitui-se, portanto num exemplo de como a toada se reconfigurou, ao adentrar um segmento de mercado internacional e veicular, em nível mundializado, valores intrínsecos ao Amazonas, afirmando-se num determinado momento de reconfiguração estética do boi-bumbá. Por um lado, a toada ressalta aspectos regionais e os mantém, seletivamente. São exemplos disso os instrumentos de percussão, a rítmica, a alusão a signos visuais que nos remetem para o estrato geográfico, cultural e antropológico amazônida, com o propósito de conferir legitimidade ao discurso, além do signo visual estereotipado, constatado no trajar dos integrantes do grupo. Além disso,, a gravação passa a privilegiar timbres de instrumentos eletrificados, tais como sintetizadores, de acordo com um tipo de sonoridade mais adequada aos ouvidos do mercado no qual transitará de agora em diante. Congrega, portanto, elementos que acomodam uma *"tradição seletiva"*

[95] Transcrita pelo pesquisador a partir de versão cantada por Mestre Xerxes, durante o trabalho de campo para coleta de material para a pesquisa em Junho de 2009.

(WILLIAMS, 1979) com aspectos renovadores da estética do bumbá. A primeira, a *"tradição seletiva"*, opera como signo de manutenção dos elementos que pretendem conferir legitimidade identitária ao discurso artístico, pela apresentação de *"uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo",* ou seja, um senso de *"continuidade predisposta."* (WILLIAMS, 1979:119)

Já os aspectos renovadores, objetivam afirmar-se como signo de transformação para um determinado fim, o qual, no caso de *Tic, Tic, Tac*, seria a sua inserção e complementar aceitação no mercado mundializado (ORTIZ, 2000).

Assim, os aspectos renovadores almejam justificar as alterações inseridas no folguedo, como legítimas e renovadoras de uma suposta "tradição". Esse processo, por sua vez, conduzirá à construção de novas tradições pela cristalização das inovações aprovadas e adotadas pela comunidade participante (BURKE, 2008: 114).

Observa-se, pois, a elaboração de uma tradição seletiva, isto é, *"uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural."* (WILLIAMS, 1979:118) Tal processo é passível de ser verificado no que *Tic,Tic,Tac* deixa implícito. Se, por um lado, a toada de boi-bumbá se ressemantiza – expressando o que ela pretende afirmar como parte de uma identidade regional -, por outro, ela continuará obrigada a operar com elementos que asseguram um nexo simbólico com o passado, no qual a tradição propugnada se lastreia. Tais elementos podem ser classificados como *"arcaicos"*, em alguns momentos, ou *"residuais"*, em outros. Se o *"arcaico"* é algo *"reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado ou mesmo, ocasionalmente, a ser revivido"*, o *"residual"*, por definição, " *(...) foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, nas como um elemento efetivo do presente."* (WILLIAMS, 1979:125)

De fato, podemos observar na introdução da toada elementos residuais do legado rítmico do boi-bumbá, incorporados ao discurso contemporâneo, como verificaremos mais adiante na análise do musema estruturante desta toada.

Passemos à análise de acordo com o modelo proposto por Tagg.

A primeira contextualização que se faz presente, será a de situar a toada como um gênero particular de música popular. Assim a definição do CESC (Campo

de Estudo sociocultural) define-se como Música Popular de forma genérica e, enquanto gênero particular, toada de boi-bumbá.

O problema que se coloca a seguir é a seleção de material e a metodologia aplicada. A seleção de material está diretamente relacionada com o objeto de pesquisa, o qual pretende identificar o papel da toada na hipotética ressemantização do discurso do boi-bumbá. A toada aqui estudada foi escolhida por sua relevância histórica no processo, e a sua análise recai sobre os signos por ela veiculados. A escolha feita pelo pesquisador levou em conta aspectos relacionados com ideologia, possibilidades objetivas de trabalho de campo e a própria percepção do campo sócio-cultural no qual o objeto de análise se insere. Assim, o objeto de estudo revela, desde o início, aspectos a ele inerentes, como sua contextualização cultural, histórica e social.

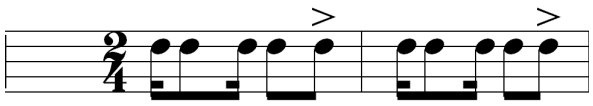
Ao definir a escolha do material a ser usado, levou-se também em consideração o papel desempenhado pela toada de boi-bumbá, como veiculador de valores identitários reconhecidos e adotados por larga parcela da população amazônida (PPPM – Padrões de processo paramusical).

A escolha também implica questões de método inerentes ao Objeto de Análise (OA). Por exemplo, o apecto *música x*, o qual se relaciona estritamente com a notação musical só é contemplado na medida em que o exemplo coletado é transcrito pelo pesquisador. Na medida em que não se trata da análise de uma performance ao vivo, só nos é possível evidenciar o aspecto *"música z",* pela relevância histórica pela qual a toada é conhecida, e não pela eventual empatia interpelativa que ela causaria no público numa apresentação ao vivo. No bumbódromo, a empatia interpelativa é sempre efusiva, por parte da galera, dado que esta, item de pontuação sob julgamento no certame, deve manter em alta o apoio ao seu bumbá.

O aspecto designado como *"música w"*, reveste-se de particular importância na medida em que ele diz respeito aos interesses necessidades e funções, por parte do emitente. Na sua concepção, a letra da toada revela signos – adstritos na análise ao campo ideológico, CAPM - Campos de associação paramusical -, os quais recapitulamos:

- A dança do boi-bumbá em um cenário de *"terras caídas",* ou seja, as margens do *"rio mar"* - alusão ao Rio Amazonas - que despencam durante a vazante sobre o leito (daí o termo *"caídas"*).
- O Amazonas, designado como o *"rio da vida"* do compositor, idealizado como uma *"linda imagem criada por Deus"*.
- A evocação da natureza ao se referir ao céu, à mata, à terra, aos caboclos, tudo em singela comunhão, sob os signos da "união" e do "amor".

Na concepção musical, o arranjo da toada (ICM – Item do Código Musical), o qual se torna parte da própria composição, revela a utilização da unidade mínima de significação musical, o musema (ICM), a levada das palminhas, marcador do gênero boi-bumbá, (PPPM) que voltamos a reproduzir:

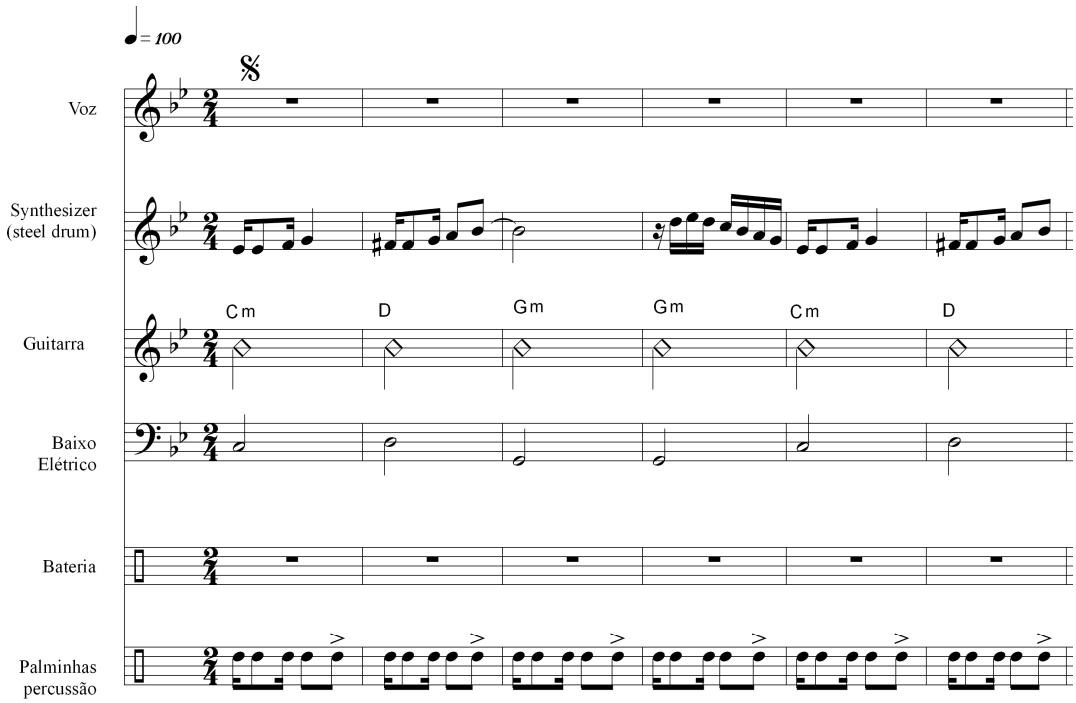


Exemplo 12 Levada das palminhas

A levada das palminhas, é um dos ritmos básicos da batida [96] do boi-bumbá. É ela a unidade mínima de significação musical (musema) que marca o gênero, e desperta a sua identificação. Como ressalta Sandroni, é a batida, o ritmo, que, mesmo antes do canto, *"nos faz megulhar no sentido da canção"* (Sandroni, 2001:14) .

O musema, passa a ser adaptado na recorrência motívica está presente na própria introdução da música, conforme já assinalamos anteriormente e voltamos a ilustrar a seguir:

[96] Definimos o termo "batida", no presente trabalho, como sendo o conjunto de figurações rítmicas conjuntas executadas pelos diversos instrumentos constantes nas baterias dos bois-bumbás, posto ser este um termo consagrado pelo uso na terminologia adotada nos "currais" dos bumbás.



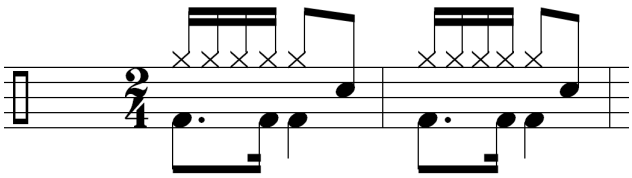
Exemplo 13 Introdução de *Tic,Tic,Tac*

Tal escolha, deixa presente o conceito de que, não obstante o resultado final da gravação, inequivocamente, tratar-se-à de toada de boi-bumbá (PPM - Padrão do processo musical), e tal signo lhe é conferido pelas palminhas, cuja levada marca o gênero, e também pelo motivo melódico presente já na introdução. Ou seja, a música está em sinergia com o campo sócio cultural (CESC – Campo de estudo sóciocultural) em que se insere. Todos esses aspectos aqui mencionados, estão relacionados com a hermenêutica, conforme a tabela apresentada.

Como já verificamos, o primeiro procedimento a ser adotado na análise diz respeito à elaboração de uma lista de parâmetros de expressão musical. Para tanto, procedemos à transcrição da música, que já apresentamos anteriormente. A partir daí, será posível abordar em detalhe outros aspectos analíticos.

1.Tempo de duração do exemplo analisado: cerca de 3 minutos e meio, em torno da duração geralmente adotada para veiculação de uma música gravada nos meios de comunicação áudio visual, o que caracteriza esta toada como

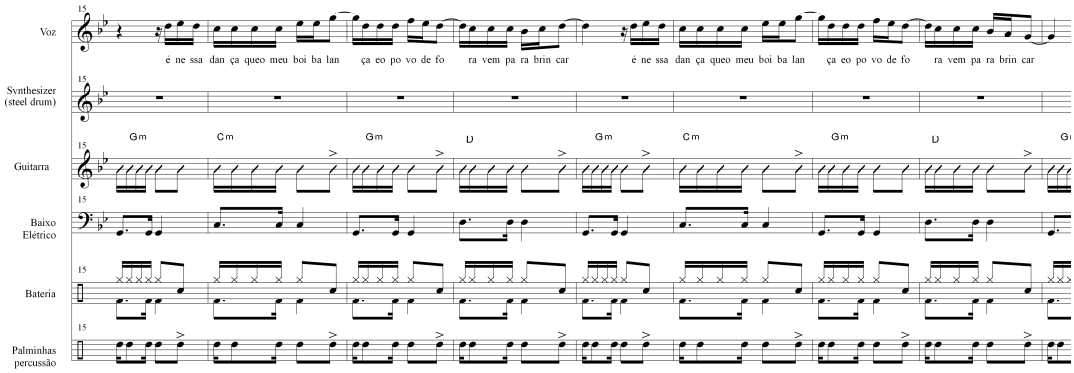
um produto de massa. Por outro lado, devemos considerar a levada aqui utilizada pela bateria, a qual faz parte do acompanhamento. Tal escolha facilita a entrada do boi-bumbá aos ouvidos do mercado mundializado, no qual a levada de bateria transcrita no exemplo 15 é amiúde utilizada



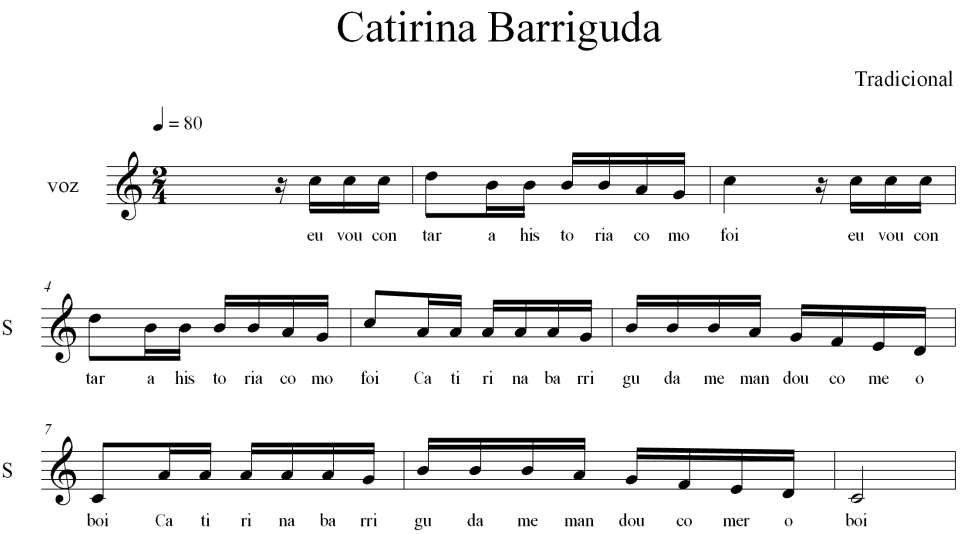
Exemplo 14 Levada de bateria em *Tic,Tic,Tac.*

Outro aspecto a considerar, é o andamento da música, bem como a métrica (ICM, Item do código musical). O andamento é em torno de 100 mm e a métrica binária. O compasso e a métrica estão relacionados com o trabalho das seções rítmicas de cada bumbá, que serão analisadas em capítulo específico. O motivo rítmico básico é a levada das palminhas transcrita na página anterior, de ritmo binário.

2. Os aspectos melódicos (PPM – Padrões do processo musical) também são de primordial importância na análise. A construção da melodia ressalta semelhanças entre figurações desta toada e elementos transcritos a partir de elementos musicais colhidos no trabalho de campo. Assim sendo, é cabível voltarmos a apresentar comparativamente (MCeO - Material de comparação entre objetos), *Tic,Tic,Tac,* e uma outra toada sem nenhum registro fonográfico conhecido, transcrita a partir do que nos foi cantado por Mestre Xerxes, mestre de boi-bumbá manauara. Repare-se, nos exemplos a seguir, na construção rítmica da melodia, cujo ataque se inicia após a pausa de semicolcheia, bem como no contorno rítmico melódico de ambos os exemplos. Cabe ainda referir que a toada *Tic,Tic,Tac* é inteiramente tonal, o que a circunscreve ao legado da música ocidental (PPM – Padrões de processo musical).



Exemplo 15 Excerto de *Tic-Tic-Tac.*



Exemplo 16 Toada da *Catirina Barriguda.*

3. Orquestração (PPM Padrões de processo musical). Ao falarmos de orquestração, há que referir o fato de que no estúdio, na arena e em apresentações de palco, a orquestração difere. No que diz respeito à apresentação na arena, consagraremos mais adiante um capítulo específico sobre a orquestra de harmonia, as seções rítmicas, as quais designaremos genericamente como “baterias” - para emprestarmos um termo recorrentmenete utilizado no boi-bumbá e, provavelmente, advindo das escolas de samba-, e o progressivo uso de sintetizadores. Nesta gravação de

Tic,Tic,Tac, especificamente, predomina uma seção orquestral composta por guitarra, sintetizadores, baixo, bateria, percussão e voz solista. É de salientar que os instrumentos de percussão utilizados na gravação são os predominantes nas seções rítmicas do boi-bumbá, a saber, palminhas, surdo e xeque-xeque. Dessa forma, obtém-se uma sonoridade híbrida que agrega elementos da música pop e do boi-bumbá em simultâneo.

4. Sob o ponto de vista da estrutura harmônica, a toada, em tonalidade menor, utiliza basicamente três acordes nas funções de tônica menor, subdominante menor e Dominante.[97] A estrutura dos acordes é triádica. Dissonâncias são omitidas no acompanhamento harmônico da melodia (ICM – Item do código musical). Nenhum elemento de escalas estranhas ao idioma da música ocidental está presente. A textura ressalta a voz principal e, em segundo plano, os instrumentos de acompanhamento (PPM – Padrões de processo musical).

5. A dinâmica (ICM – Item do código musical), mantém um mesmo padrão ao longo de toda a música, entre *mezzo forte* e *forte*, convenientemente equalizado na gravação. Um outro aspecto a considerar na análise seria a mixagem da gravação, a qual ressalta a forte marcação rítmica da bateria e do baixo (PPPM – Padrões do processo paramusical).

6. Os aspectos acústicos, nesta toada especificamente, estão relacionados com a técnica de gravação utilizada (PPPM – Padrões do processo paramusical). Por se tratar de um trabalho de estúdio, a performance na TV é apenas cênica. A música é tocada a partir do cd no próprio estúdio e a banda encena uma coreografia previamente desenvolvida, perante as câmeras, para uma plateia presente, que reage conforme a direção do programa de TV a induz. É importante ressaltar essa questão, diretamente relacionada com a reação do receptor, um dos elementos da análise metodológica de Tagg (*música z*). A recepção varia, dependendo da circunstância em que a música é apresentada.

[97] Adotamos aqui denominações da Harmonia Funcional, conforme KOLLREUTER, *op.cit.*

E a *"interpelação dialética"* - um tipo de circularidade, pela qual uma determinada expectativa evocada é imediatamente satisfeita -, para usarmos um termo de Middleton (1990), é induzida e, na arena do bumbódromo, coreograficamente, conduzida. Esse aspecto relaciona-se no esquema de Tagg com o item de análise *Receptor, interesses, necessidades e funções*. Neste, evidencia-se o aspecto ideológico da afirmação regional, da forma como o discurso é percebido.

A questão da diversidade de receptores e circunstâncias revela dois aspectos do material analisado (*música z*). Se apresentado para um número variado de receptores, como forma de se observar as reações, será *intersubjetiva* (TAGG, 1982). Se o material analisado for comparado com outro material, como forma de identificar similaridades e diferenças, será *interobjetivo* (TAGG,1982).

Como vimos, as reações intersubjetivas, variarão de acordo com a circunstância. As comparações interobjetivas permitem-nos estabelecer similaridades e diferenças para com outros gêneros. No caso específico de *Tic,Tic,Tac*, esta toada possui parâmetros interobjetivos que a diferenciam e lhe conferem singularidade, quando comparada com outros gêneros (ICM – Item do código musical). O que mais se salienta é a utilização do ritmo das palminhas presente na melodia introdutória (ICM - Item do código musical) e no acompanhamento, elementos que denotam uma filiação inequívoca ao boi-bumbá (PPPM –Padrões de processo paramusical). No entanto, outros aspectos de comparação entre objetos (MCeO) - como por exemplo o tipo de acompanhamento do baixo, da bateria, bem como o tipo de orquestração utilizada e a ambiência da gravação -, denotam similaridades com outros gêneros, presentes na música de consumo de massa (PPM – Padrões do processo musical). Tais aspectos permitem-nos deduzir que a música pretende manter um elo – um nexo simbólico, por assim dizer - com uma suposta tradição, apesar de agregar elementos alienígenas em relação ao boi-bumbá.

Em seguida, há que considerar aspectos extra musicais, inerentes à performance, os quais contêm signos que evidenciam outros enfoques (PPPM- Padrões de processo paramusical). Como referido - na contextualização da toada *Tic,Tic,Tac* e da banda Carrapicho -, existe uma forte conotação da afirmação regional,

evidenciada, entre outros signos, pela indumentária utilizada pelos integrantes do grupo, posto que os adereços evocam a Amazônia. No que diz respeito à letra, existe uma correspondência que corrobora essa afirmação identitária regionalista. Estabelece-se, assim, uma relação de correspondências entre o Objeto de análise (OA) e o material de comparação entre objetos (MCeO – Material de comparação entre objetos). Elementos de ambos os campos transitam e se mesclam, tomando forma verbal na letra da música (*verbalização*), na qual a regionalidade é afirmada. Relembrando, a letra faz alusão aos seguintes signos que evocam o *locus* e o *ethos* regionais: terras caídas, rio-mar, mata, céu, terra, caboclos, comunhão.

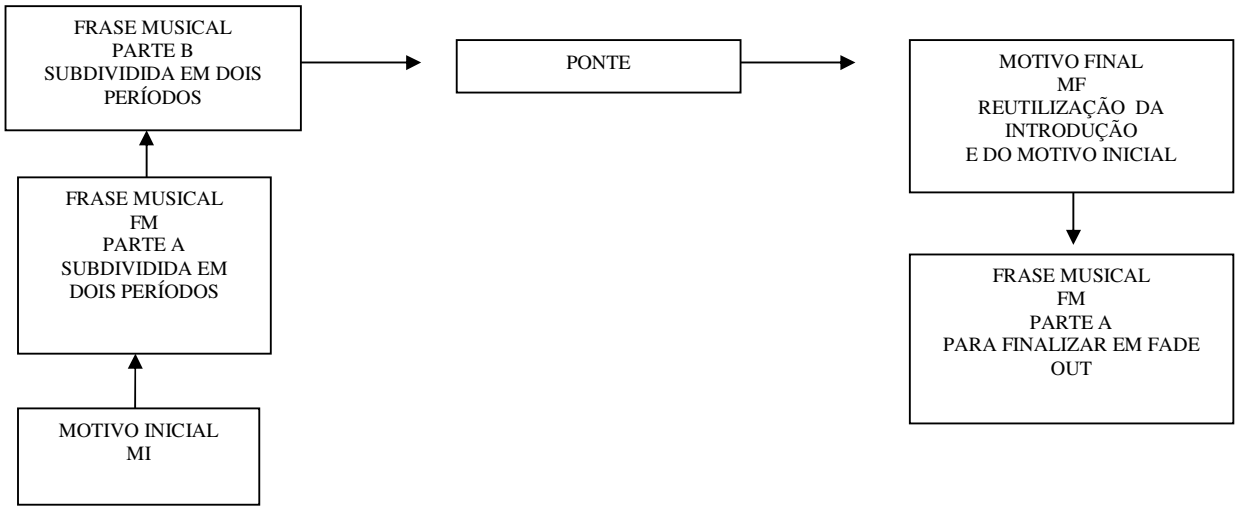
A verbalização é a parte da análise, na qual, com maior facilidade, se identificam parâmetros de significado explícito, e que, portanto, deixa patente a ideologia subjacente ao discurso de forma mais clara.

Os signos verbais (*verbalização*), combinados com os musemas evocativos de uma determinada regionalidade, produzem um signo, que nos permite analisar a música em termos explícitos. A emissão desse signo, dirige-se ao receptor, no qual, espera-se, provocará uma reação afetiva. Essa seria a análise do objeto (AO - Objeto de análise) em termos explícitos da música, na relação entre os objetivos do emissore as reações do receptor, entre os interesses, necessidades e funções de ambos. Nessa relação é tecida uma circularidade, satisfazendo uma *"necessidade sentida"* (HOBSBAWM, 2012), a qual é, em si, um Padrão de processo para musical (PPPM).

Os aspectos hermenêuticos aqui identificados apontam para um idílico Amazonas, o que também deixa transparecer traços ideológicos de exaltação do universo local. Desta forma, é possível identificar no emissor- na intenção composicional e no aspecto música como conceito -, interesses, necessidades e funções. Ao nos referirmos aqui ao emitente, aludimos não apenas ao compositor e à apresentação da toada no FFP, mas também à sua veiculação em escala mundial pelo grupo Carrapicho. Interesse em promover a regionalidade, aliado ao interesse comercial em vender e inserir um produto musical amazonense no mercado mundial.

Quanto à função desempenhada pela toada, esta se alinha com o projeto de redefinição de temáticas e exaltação do regionalismo.

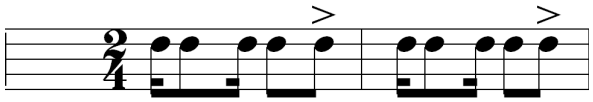
Em suma, para sintetizar a estrutura da construção melódica da toada aqui analisada, recorremos a um segundo esquema também desenvolvido por Tagg, o qual aplicamos em seguida.



Esquema 2 – Estrutura composicional

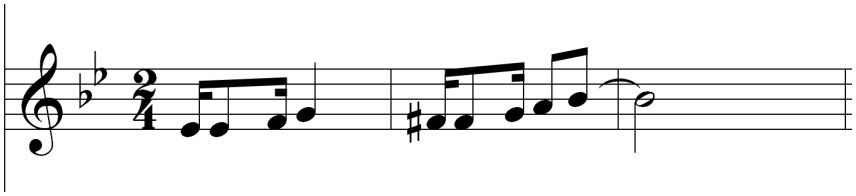
Assim:

O motivo inicial é construído a patir do ritmo das palminhas



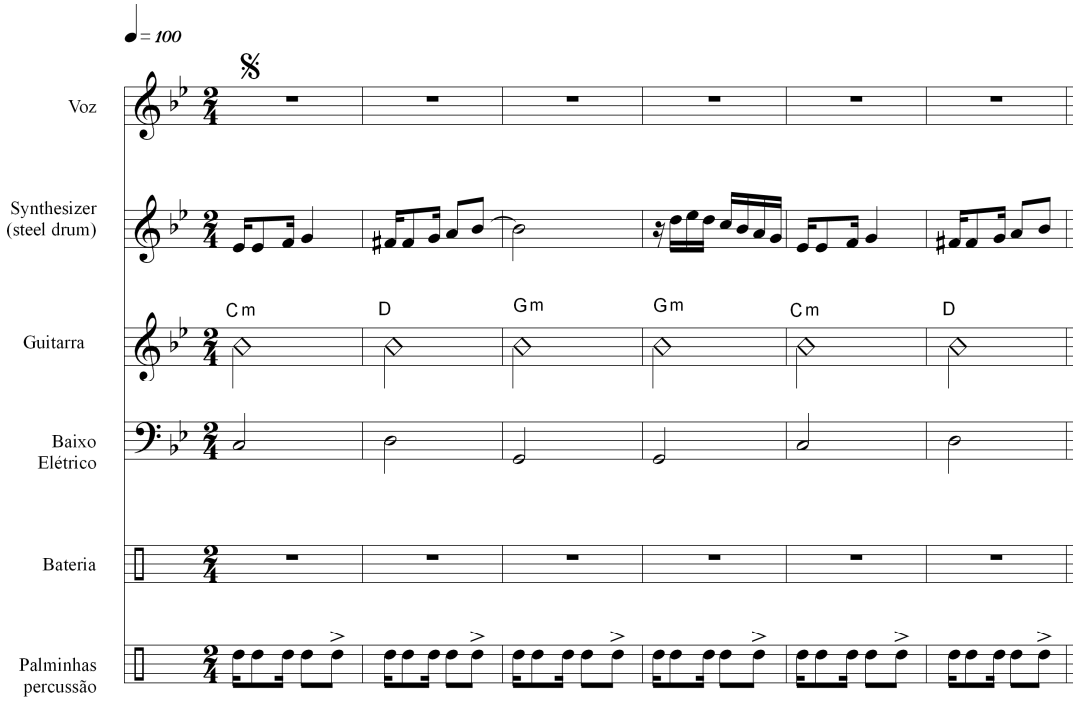
Exemplo 17 – Levada das palminhas

É utilizado no Motivo inicial (MI) da Introdução



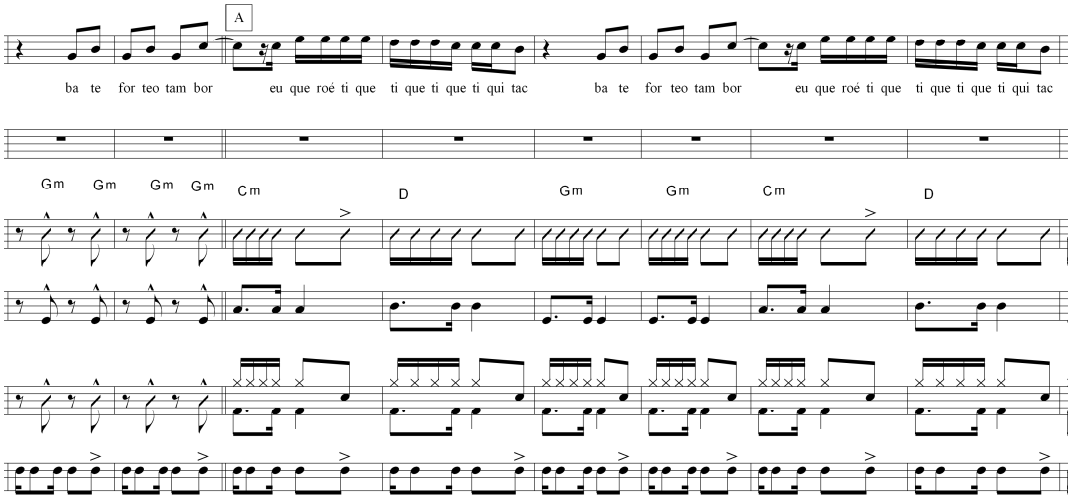
Exemplo 18 Motivo inicial, *Tic,Tic,Tac*

Cujo desenvolvimento constitui o período da introdução



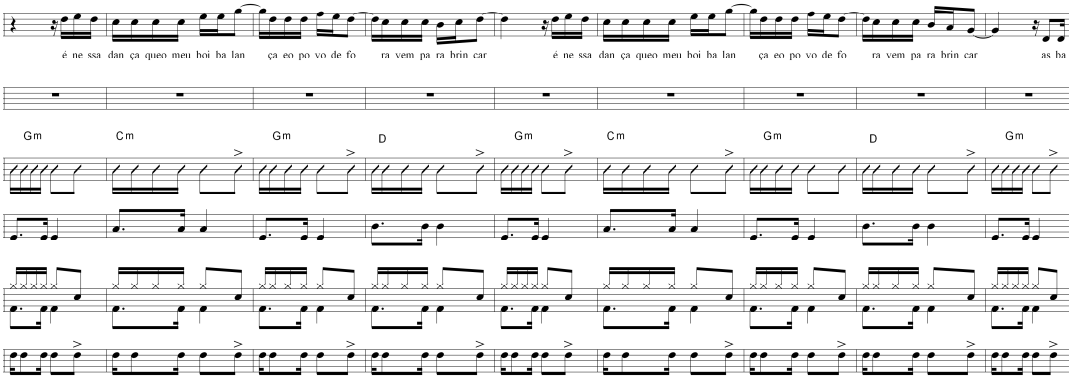
Exemplo 19 Introdução de *Tic, Tic,Tac.*

Após o qual é introduzido o primeiro período da parte A, com oito compassos



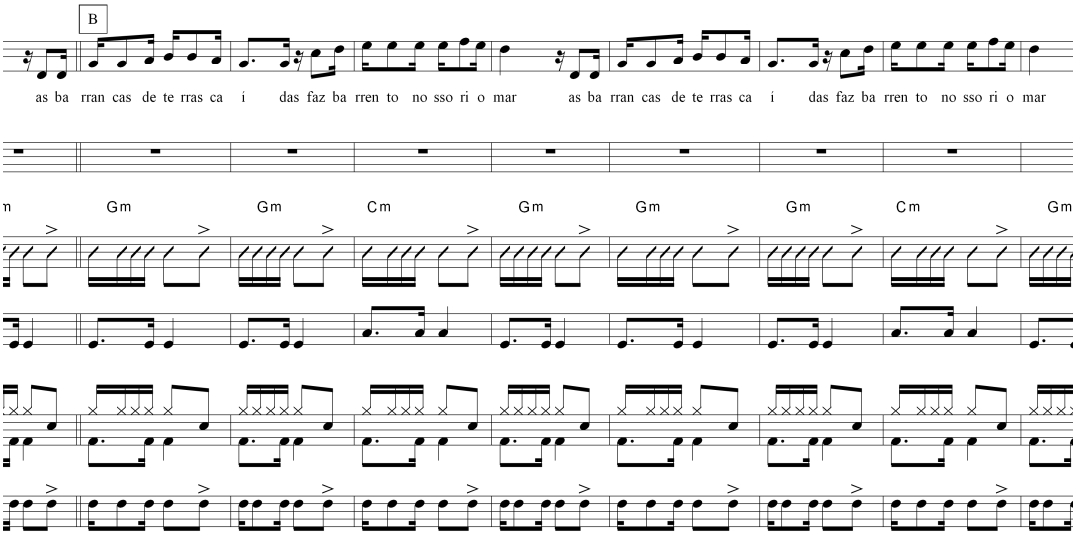
Exemplo 20 Parte A do primeiro período de *Tic,Tic,Tac.*

que é seguida pelos oito compasso do segundo período da parte A



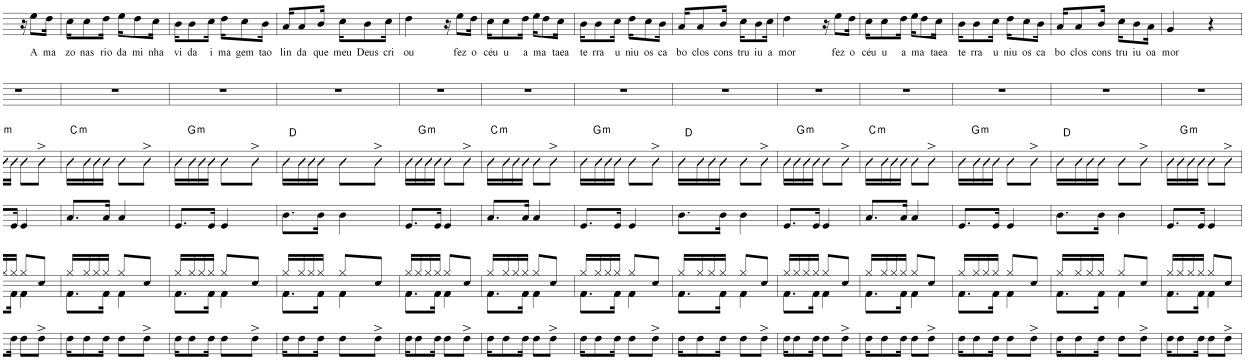
Exemplo 21 Parte A do segundo período de *Tic,Tic,Tac.*

Segue-se o primeiro período da parte B, o qual contém oito compassos



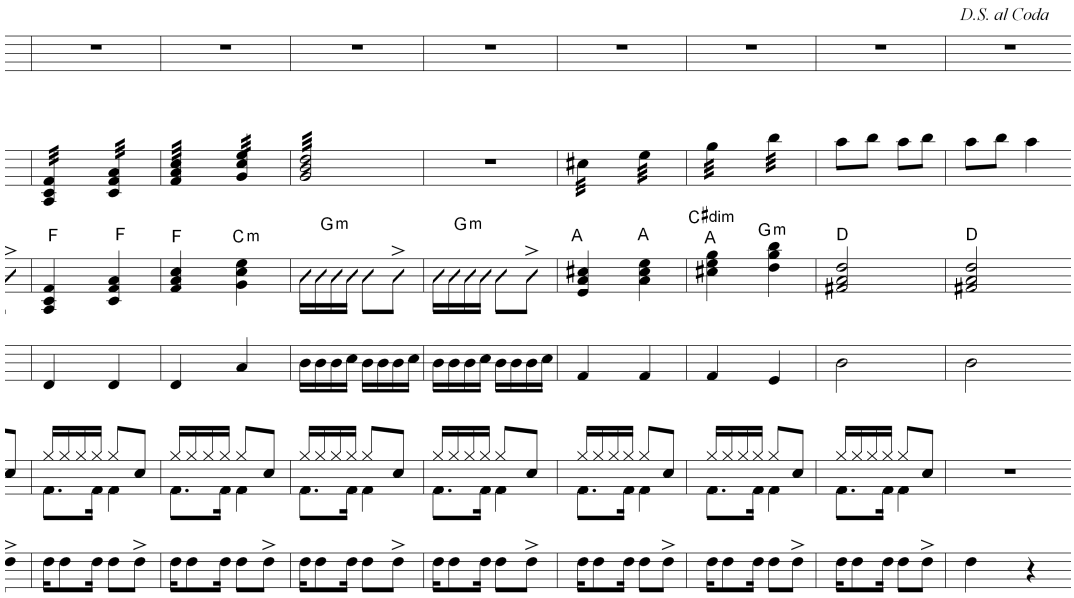
Exemplo 22 Parte B do primeiro período de *Tic,Tic,Tac*.

Ao que se segue o segundo período da parte B



Exemplo 23 Parte B do segundo período de *Tic,Tic,Tac*.

Antes de voltar à introdução, que remete para o final, o arranjo inseriu uma ponte conforme a seguir



Exemplo 24 Ponte de *Tic,Tic,Tac.*

A gravação, que termina em "fade out",[98] remete de novo à introdução, e faz uso do motivo inicial para finalizar a toada.

Contornos emocionais e afetivos propiciados pela melodia são extremamente subjetivos de serem analisados. No entanto, o musema remete de imediato para um gênero que despertará afetividades num determinado receptor que compartilhe valores presentes e aceitos em uma determinada comunidade, no caso, a local. Já para um consumidor europeu, por exemplo, muito provavelmente, esta toada evocará em seu imaginário aspectos de uma região longíqua e exótica, situada algures nos trópicos.

Descrito o processo de análise a partir da adaptação feita do esquema de Tagg, vamos proceder agora à contextualização de outras toadas, para, ao final do capítulo, em tabela comparativa, identificarmos os significados que podemos extrair de cada uma, relativamente ao processo de construção identitária auscultado no processo de reformulação estética do FFP.

[98] O som da gravação vai sendo gradualmente diminuído até se tornar inaudível.

Passemos agora a analisar uma toada recolhida no trabalho de campo realizado em Manaus, junto ao mestre de boi-bumbá manauara já atrás citado, Mestre Xerxes.

1.7.2
Catirina Barriguda.

A toada transcrita a seguir foi recohida em trabalho de campo, ao entrevistar Mestre Xerxes, de Manaus, sobre como ele vivenciou a participação no folguedo desde sua infância, quando o seu pai, Mestre Maranhão, o iniciou no boi. A representação por ele descrita - a qual Xerxes identifica no presente como *"boi tradicional" (sic)*, em contraposição ao boi-bumbá parintinense atual -, bem como a toada por ele cantada durante seu depoimento, seriam resquícios de como se configurava a brincadeira do boi-bumbá em Manaus na época em que era representado na rua, antes mesmo do evento parintinense ser institucionalizado como festival folclórico.

Recapitulando, e de acordo com a narrativa de Mestre Xerxes, o auto conta uma história ambientada em uma fazenda da qual era proprietário um senhor, branco, o qual desempenha o papel de Amo do Boi. Nessa fazenda vivia um casal de negros, Pai Francisco - também chamado de Nêgo Chico - e Catirina, ambos personagens centrais do auto. Certo dia, a mulher de Nêgo Chico, Catirina, grávida, num acesso de desejo de gestante, convenceu seu marido a matar o boi favorito do dono da fazenda, pois estava com vontade de comer a língua do animal. Na sequência, Nêgo Chico mata o bovino e satisfaz o desejo de Catirina. Quando o dono da fazenda, o Amo do Boi, dá por falta do seu boi mais querido, e constata que o animal morrera *"de morte matada"*, ordena a seus peões – representados no folguedo pela ala da "vaqueirada", os vaqueiros da fazenda - que saiam à procura do presumível matador, Nêgo Chico, que, entretanto sumira junto com Catirina. Várias alas e personagens sucediam-se tentando achar o casal de negros, para aplacar a ira do patrão, o Amo do Boi. Primeiro a "vaqueirada" era enviada, mas nada conseguia. Em seguida, os índios. De acordo com o relato de Mestre Xerxes, o Cacique, chefe dos índios, apenas aquiescia em enviar seus guerreiros, caso estes fossem batizados pelo Padre, este último também um dos personagens do auto. Depois de muitas peripécias - tudo sob o signo do hilário e do grotesco – o boi era ressuscitado, com um clister, pelo Padre.

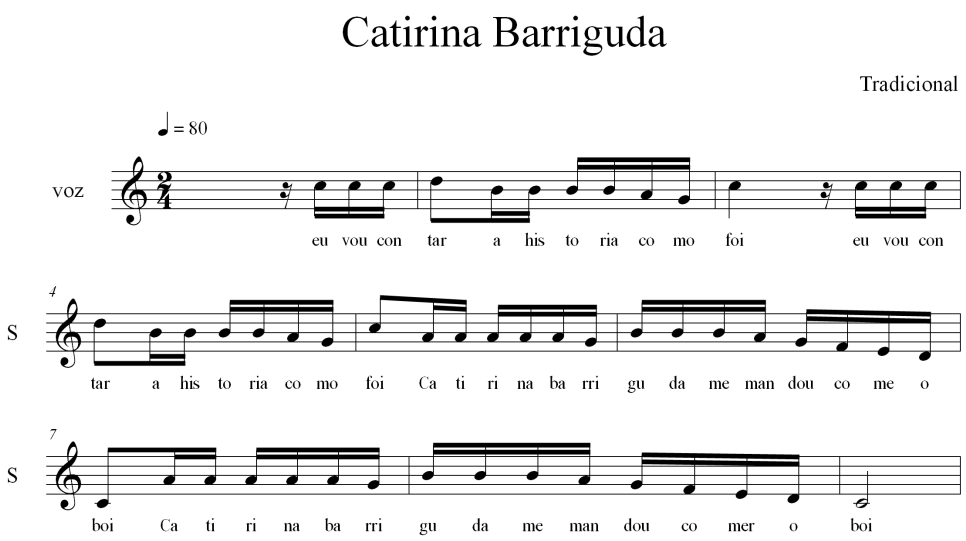
Em outras variantes do enredo, o boi era ressuscitado com um espicho no rabo, ato protagonizado pelo Pajé, o curandeiro da tribo indígena, o qual passa a assumir na narrativa do auto função estruturalmente análoga à do sacerdote do clero, ou seja, o papel atribuído ao que mediava a relação entre o real e o mágico, entre a vida, a morte e a ressurreição.[99]

Após ser trazido à presença do patrão, Nêgo Chico se desculpava com os argumentos mais estapafúrdios e - após a ressurreição do bovino, operada pelo Padre ou pelo Pajé -, acabava perdoado pelo Amo do Boi.

Por fim, tudo terminava em grande festa. Toda a encenação era coreografada com os passos da dança do boi, e acompanhada de toadas, que ilustravam cada uma das cenas.

No relato de Mestre Xerxes, Nêgo Chico, quando indagado pelo patrão por quê matara o boi, respondia para o Amo que *"tinha visto o boi trepado numa árvore, que achava que era um passarinho e que, por isso, lhe dera um tiro"* e, à guisa de resposta, cantava a seguinte toada:

[99] Não pode passar aqui desapercebida a alusão ao ânus do animal (clister, espicho no rabo do boi) e a expressão popular da festa. "No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo." BAKHTIN, 2002:18, 19.



Exemplo 25 Toada da *Catirina Barriguda.*[100]

"Eu vou contar a história como foi,
Eu vou contar a história como foi,
Catirina barriguda
Me mandou comer o boi,
Catirina barriguda,
Me mandou comer o boi."

De acordo com Mestre Xerxes, em meados da década de 1950, época em que começou a participar do boi-bumbá em Manaus, junto com seu pai – Mestre Maranhão -, o instrumental usado no folguedo consistia de *"palminhas, xeque-xeque e umas latas de banha revestidas com pele de cobra, que conseguíamos lá no porto"*, as quais tinham a função de fornecer a *"marcação"*.

Já Mestre Zé Preto,[101] um dos mais reverenciados mestres de boi-bumbá, manauara, perto dos 80 anos à época em que eu iniciava minha pesquisa de campo em 2009, relatou-me - em entrevista concedida em sua casa no bairro da Cachoeirinha em Manaus -, que antes dessa época - ou seja, até inícios dos anos 50 -, o único acompanhamento à melodia cantada, consistia de palminhas e xeque-xeque,

[100] Transcrito pelo pesquisador, a partir de depoimento cantado por Mestre Xerexes, Manaus, abril de 2009.
[101] Mestre Zé Preto foi o fundador de vários bois-bumbás em Manaus.

nada mais, nem mesmo instrumentos de pele, ou seja membranofones. Presente à entrevista, Mestre Xerxes mostrou-se surpreso com tal declaração. Ambas as afirmações, no entanto, corroboram o depoimento de Neil Armstrong [102] ao pesquisador, que nos afirmou que até à década de 1980, o boi-bumbá não possuía nenhum tipo de acompanhamento de instrumentos de harmonia. Apenas percussão.

De forma sucinta, a análise desta toada pode ser resumida da seguinte forma:

1.Tempo de duração – Indefinido, na medida em que a toada era repetida em função da duração da cena que ela ilustrava musicalmente.

2. Os aspectos formais (PPM – Padrões de processo musical) evidenciam uma toada de forma unária, com uma única seção que se repete. Já sob o ponto de vista melódico-tonal, a toada faz uso de uma escala maior (ICM – Item do código musical). A rítmica é binária, subordinada ao ritmo das palminhas identificado com o gênero.

3. Orquestração (PPM – Padrões do processo musical). A orquestração consistia apenas de instrumentos de percussão, a saber, palminhas, xeque-xeque e latas de banha com pele de cobra, estas na função de surdos, além do canto vocal, o qual podia ser solo ou em grupo. Portanto, inexiste qualquer tipo de acompanhamento com instrumentosa de harmonia. A textura, de acordo com o depoente, revela uma voz solista, a qual pode, eventualmente, ser executada por outros participantes em coro e em uníssono.

4. A análise musical está relacionada com os aspectos já mencionados no ponto número 2 acima e denota o uso de uma escala tonal. Logo, a melodia está construída sobre o legado tonal ocidental.

5. Dado que esta toada foi cantada pelo mestre de boi-bumbá fora do contexto da performance, não foi possível captar a dinâmica ou a reação interpelativa da plateia. No entanto, pelo que se infere da orquestração e da forma, a dinâmica deveria obedecer critérios relacionados com o lugar onde se

[102] Neil Armstrong é compositor de toadas, ligado ao boi-bumbá Caprichoso.

desenrolava a representação e a plateia a ser atingida. Assim sendo, o item *música z* da tabela, não pode ser aqui contextualizado.

Depreende-se, portanto, que esta toada não apresenta aspectos hermenêuticos ou ideológicos significativos passíveis de serem relacionados com um processo de afirmação identitária. A música serve de suporte a uma cena que integra a narrativa do auto do boi-bumbá, na qual Nêgo Chico se justifica perante o amo pelo sumiço e assassinato do boi.

Passemos agora à análise de toadas atribuídas a um compositor que se tornou uma figura central no folguedo parintinense, dado que é tido como o fundador do Boi Garantido: Lindolfo Monte Verde.

1.7.3
Toadas de Lindolfo

Boa Noite Povo Amazonense.

Lindolfo Monte Verde é tido como o fundador do Boi Garantido e um dos maiores ícones do boi-bumbá amazonense. Em primeiro lugar, vamos nos ater à análise de uma de suas toadas, a qual - ainda que consagrada pelo reconhecimento seletivo de um grupo de músicos que a recuperou, inserindo-a num cd várias décadas após sua composição -, não é de domínio coletivo fora da comunidade onde se gestou.

Boa Noite Povo Amazonense teria sido composta pelo próprio fundador do Garantido, Lindolfo Monte Verde,[103] segundo consta na capa do cd *Toada de Roda Antológico*, patrocinado pela Prefeitura Municipal de Parintins. O cd não contém nenhuma informação sobre o ano de sua gravação, mas de acordo com o depoimento de Knison Ribeiro, isso aconteceu por volta de 2010. O cd contém toadas compostas

[103] No Cd aparece grafado Monteverde, tudo junto. Em outros textos aparece referência ao nome como Monte Verde. Trata-se, no entanto, da mesma pessoa. Já o sobrenome dos autores da obra aqui citada, *Boi de Lindolfo*, é grafado tudo junto, MONTEVERDE.

por autores conhecidos, aqui designados como a *"velha guarda do boi"*. O título, *Toada de Roda Antológico*, pretende evocar "*o boi de antigamente, quando se cantava em rodas de cantores e acompanhantes"*, de acordo com o depoimento de Knison, o percussionista parintinense que me facultou o cd. Além disso, reúne nomes de compositores dos mais expressivos na história do boi-bumbá: de Lindolfo Monte Verde a Chico da Silva e Ronaldo Barbosa, passando por outros como Celdo Braga, Raimundinho Dutra, Neil Armstrong, Braulino Lima. A maior parte dos toadeiros mencionados continuam ativos na cena contemporânea do boi-bumbá. De acordo com a descrição de capa, os músicos que gravaram este cd foram:

- Alder Oliveira, violão, voz e cuatro venezuelano.
- Sílvio Camaleão, charango e voz.
- Galeto, atabaque e voz.
- Edson Azevedo, caixa e voz.
- Rei Azevedo, palminha e voz.
- Elton Jhon *(sic)*, surdo e voz.

Embora a sua utilização não seja mencionada na capa do cd, é audível, discretamente, nesta e em outras toadas incluídas na gravação, um teclado sintetizador fazendo uso de um timbre que imita uma pequena orquestra de cordas, estabelecendo uma base harmônica sob a melodia. Nota-se que o grupo utiliza instrumentos amazônicos, ou oriundos de países vizinhos à Amzônia brasileira, como o cuatro venezuelano e o charango,[104] este de origem andina, instrumentos que contribuem para caracterizar a sonoridade do cd.

É muito pouco provável que Lindolfo, nos primórdios do Garantido, fizesse uso de instrumental que exigisse tal grau de sofisticação em termos de execução técnica. Certamente, não de um sintetizador, instrumento que nem existia na sua época. No entanto, a sonoridade resultante no cd evoca a proximidade entre a

[104] Gil Braga relata que *"até o início da década de oitenta a música dos bumbás era predominantemente percussiva, com exceção do charango, que foi introduzido no festival de 1982."* GIL BRAGA, 2002: 444. Pelo que pude apurar, de acordo com o relato de diversos dos entrevistados aqui arrolados, o instrumento andino foi utilizado pela primeira vez pela "orquestra de harmonia" do Caprichoso nesse mesmo ano.

Amazônia e a cultura andina, explicitando uma suposta relação ancestral entre o Vale Amazônico e o Altiplano Andino.[105]

Por outro lado, é lícito pensar que – até pela proximidade geográfica -, a sonoridade do cuatro, tenha viajado também pelos rios da Amazônia, os quais desconhecem fronteiras e territorialidades. Os rios são as grandes estradas pelos quais as culturas da Amazônia se intercomunicam. Pelos rios é possível atravessar o continente desde a costa atlântica até ao Peru e ao Equador. Por eles circulam, há muitos séculos, as mais variadas manifestações culturais típicas da região.

Algumas sonoridades peculiares do universo amazônico foram selecionadas e inseridas nos arranjos do cd *Toada de Roda Antológico*. Em face do exposto, acreditamos que o timbre de instrumentos andinos e venezuelanos não se constitua em um som estranho aos ouvidos das populações ribeirinhas da Amazônia, pelo que sua seleção e aceitação, se constituem em fatores que, em vez de negar, antes, corroboram traços identitários que o boi-bumbá, na atualidade, pretende afirmar. E, há que frisar, *na atualidade*, porque a toada a seguir transcrita, ao ser originalmente elaborada, se situava num universo que não mais existe hoje em dia.

Boa Noite Povo Amazonense, de Lindolfo Monte Verde, revela elementos que permitem auscultar em sua análise um tom próximo ao de uma conversa informal, em sua articulação linguística, conforme pode ser verificado na transcrição da letra:

"Boa noite povo amazonense, vem ver
Boi Garantido chegou e serenou
Boa noite povo amazonense, vem ver
Boi Garantido chegou e serenou
Fazendo inveja para o povo contrário de azul[106]

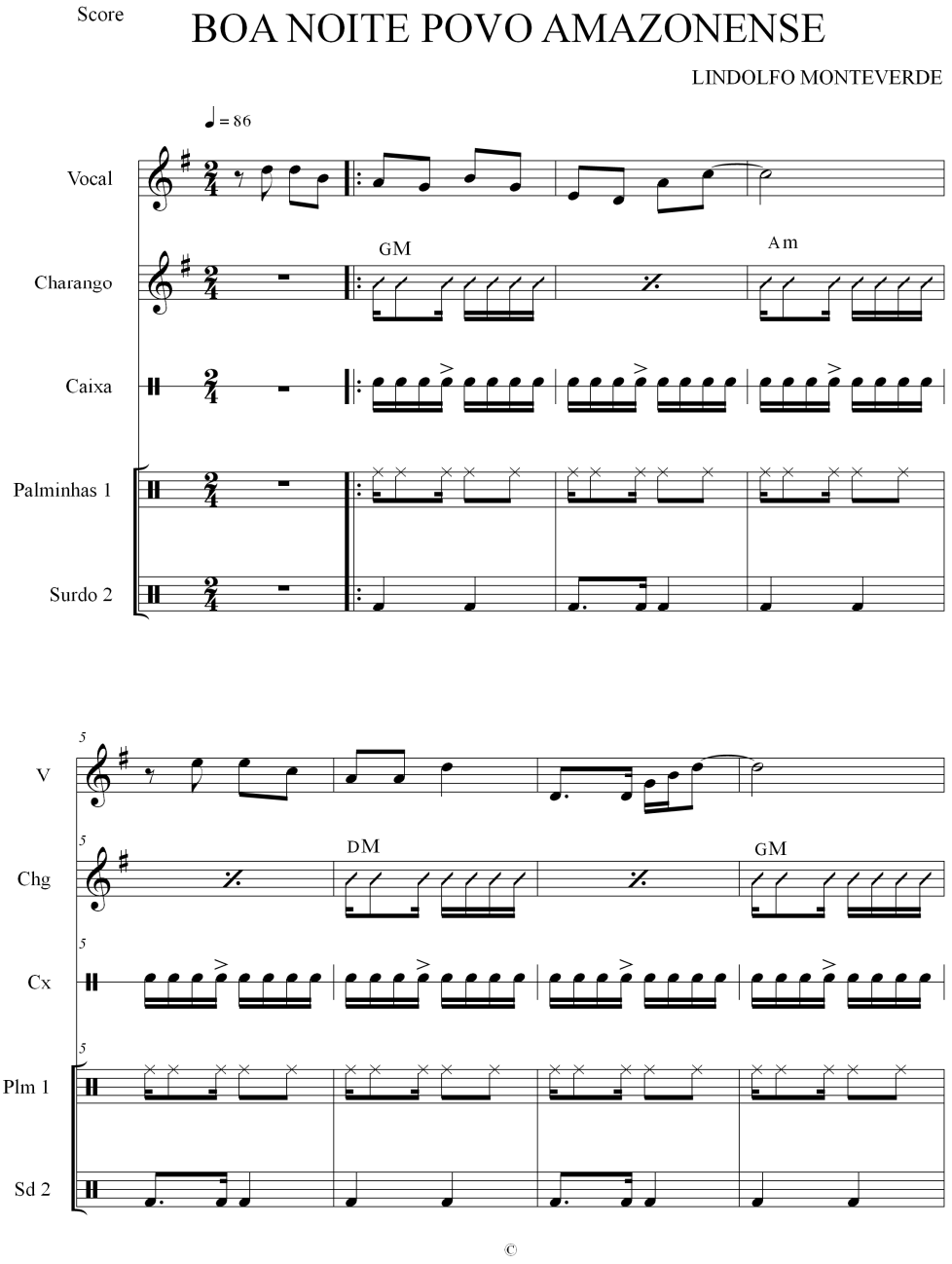
[105] Essa suposta relação é explicitada por Márcio de Souza, em sinergia com a narrativa mestra do boi-bumbá ressemantizado, articulando-a em outros planos, que vão bem além do FFP. Diz o autor manauara: "Os mitos e lendas dos atuais povos indígenas ainda guardam certas lembranças desse passado perdido. As rotas comerciais que ligavam a selva amazônica às grandes civilizações andinas ainda continuam traçadas nas entranhas da mata virgem, reconhecidas apenas pelo olhar dos que sabem distinguir antigas veredas dissimuladas pelas folhagens. É por essas rotas que um índio tukano do norte amazônico pode visitar seus parentes do sudoeste, seguindo o mesmo curso que levava produtos ao Cusco e de lá trazia artefatos de ouro, tecidos e pontas de flecha de bronze. Feitos heróicos dos tempos que se perdem nas brumas ressoam em épico como a saga do tuxaua Buoopé e sua amada Cucuí, marco central da literatura oral dos índios tariana, em que a conquista do norte amazônico pelos aruaque está fielmente descrita, como a mostrar que, assim como as culturas já haviam atingido alturas, os dramas humanos mais intensos, como as guerras, as paixões e a aventura, não começaram exatamente com os europeus." SOUZA, 1994: 16.

[106] É tabu o torcedor de um boi referir-se ao adversário pelo nome. Daí a utilização do vocábulo

Fazendo inveja para o povo contrário de azul"
Repete.

A seguir, a transcrição da toada, com melodia, harmonia, letra e acompanhamento de percussão, conforme consta no cd *Toada de Roda Antológico*. É preciso explicitar aqui que, de acordo com o depoimento de Knison Ribeiro, as toadas constantes no cd foram selecionadas da tradição oral, mantidas ao longo de décadas, cantadas na comunidade parintinense. Isso significa dizer que tais toadas não possuíam nenhum acompanhamento, além do percussivo. Assim, a configuração dos encadeamentos harmônicos aqui transcritos, foi criada pelos próprios músicos que gravaram a toada em 2010. Portanto, a gravação do cd *Toada de Roda*, é uma reconfiguração de um legado comunitário cuja melodia foi assegurada por décadas no seio da população local, através da informação oral.

"contrário" ao aludir ao oponente.



Exemplo 26 Toada *Boa Noite Povo Amazonense*. CD *Toada de Roda Antológico.* Prefeitura Municipal de Parintins. s/d. Faixa 1.Transcrição do pesquisador.

Como pode ser verificado, do ponto de vista formal, a toada é possível de se dividir em duas partes. A primeira parte consta dos oito primeiros compassos repetidos. Os quatro compassos seguintes configuram a segunda parte. Uma primeira parte com oito compassos e uma segunda parte com quatro compassos, confere à

toada certo desequilíbrio formal – se comparado com a forma canção, por exemplo - aspecto a ser considerado, por ser revelador acerca dos parâmetros do processo de composição. A toada aqui analisada, ainda não obedecia, em meados do século XX, a cânones composicionais, que denotassem influências diretas de outro universo que não o regional. Como atrás mencionado, Monte Verde, em seu incipiente processo como compositor, dialogava com o legado nordestino do boi Diamantino, do piauiense Ramalhete, e das toadas do boi Fita Verde, as quais, quando criança, escutava em casa, cantadas por sua mãe.

Embora a letra da toada se dirija ao *"povo amazonense"*, o que por si só denota uma ideia do ente coletivo para quem ela é endereçada - ou seja, propondo delimitações de cunho geográfico cultural -, a afirmação identitária regional não está, todavia, ostensivamente presente.

Sabemos também que a harmonia apresentada em *Boa Noite Povo Amazonense* no cd *Toada de Roda Antológico*, foi elaborada pelo grupo para esta gravação. É muito possível que ao ser apresentada em um ambiente anterior, perante a comunidade - a toada fosse cantada e assimilada pelos presentes. Embora a música seja atribuída a Lindolfo Monte Verde, não existia até recentemente o registro autoral do toadeiro, como, de resto, acontece amiúde com a música restrita a uma determinada comunidade. As toadas podiam ser de autor desconhecido, aceitação comum e domínio coletivo, configurando-se - dentro de certa medida - o aspecto comunitário a elas inerente. E assim permaneciam no tempo. *Boa Noite Povo Amazonense*, no entanto, tem sua autoria consignada a Lindolfo Monte Verde.

Hoje, como é notório, as relações da toada de boi-bumbá com o mercado mudaram substancialmente o papel e as estratégias comerciais dos toadeiros. Ter uma toada selecionada para ser apresentada no FFP, significa auferir lucros e prestígio, inserindo o autor na lógica do mercado cultural.

Passemos agora à análise dos elementos estruturantes da composição.

Sob o ponto de vista da estrutura musical, a tonalidade registrada é Sol Maior, e a configuração melódica obedece aos cânones originais, isto é, à maneira como era cantada pela comunidade, conforme o relato de Knison Ribeiro ao pesquisador. As funções harmônicas utilizadas, elaboradas para a gravação, são Tônica, Subdominante relativa e Dominante. De notar que a melodia não faz uso das mesmas

figuras rítmicas identificadas na toada de *Catirina Barriguda* atrás apresentada. Apenas mantém a mesma simplicidade melódica e o acompanhamento da seção rítmica permanece o mesmo.

Em resumo, e de acordo com a metodologia analítica de Tagg:

1.O tempo de duração é de pouco mais de dois minutos. Não existe evidente um conceito de música de consumo subjacente ao aspecto *música w*. Circunscrita ao uso regional, a toada dirige-se ao *"povo amazonense"* (CAPM – Campo de associação paramusical) o que já denota um tom de regionalidade no discurso, enquanto desafia o *"*contrário*"* (PPPM – Padrões de processo paramusical), *o povo de azul a quem faz inveja*. O fato de se dirigir ao *"*contrário*"*, consagra a existência de uma disputa entre dois bois, o que virá a configurar a forma presente do FFP.

2. Os apectos formais (PPM – Padrões do processo musical), evidenciam uma toada de forma binária, o que denota mudanças em relação a toadas de cunho estritamente folclórico (*Amo do Boi, Catirina Barriguda*). A toada é dividida em duas partes. Primeiro, oito compassos repetidos, enquanto os quatro compassos seguintes completam a segunda parte. A melodia faz uso de uma escala maior, pelo que se circunscreve ao campo tonal, conforme o legado da música ocidental. (PPM- Padrões do processo musical)

3. Orquestração (PPPM- Padrões do processo musical). A orquestração evita o uso de instrumentos eletrônicos, até para conferir uma aura "tradicional" à toada recriada (PPPM - Padrões do processo musical). No entanto, é feito uso de um sintetizador, o qual fornece uma textura harmônica ao acompanhamento, evocando o timbre de uma pequena orquestra de cordas. No mais, os instrumentos utilizados são violão, cuatro venezuelano, charango, atabaque, caixa, palminha e surdo. A utilização do charango – de origem boliviana, o qual seria introduzido no boi-bumbá na década de 80 -, bem como do cuatro venezuelano, além de serem iténs do código musical (ICM – Item do código musical) são denotativos de componentes simbólicos associados ao boi-bumbá (campo "Hermenêutica", na tabela 1) que reforçam,

no aspecto ideológico, a conotação que se pretende estabelecer entre o altiplano andino, o vale amazônico e a interterritorialidade da malha fluvial da região, o que se constitui num padrão de processo paramusical (PPPM-Padrões do processo paramusical). A textura deixa em primeiro plano a voz, sendo que a ausência de bateria, bem como o uso restrito de um sintetizador em segundo plano, confere maior leveza ao arranjo se comparado com *Tic,Tic,Tac,* por exemplo, para utilizar um procedimento interobjetivo de comparação (MCeO). Ainda que ambos os exemplos se constituam como toadas, fica patente, por parte do emissor (*música w*, música como conceito), explicitar interesses, necessidades e funções diversas daquelas presentes em *Tic,Tic,Tac,* o que revela posturas diferentes no campo ideológico. Se *Tic,Tic,Tac*, ao ser veiculada nos meios de comunicação de massa, por uma gravadora internacional, objetivava internacionalizar-se e estabelecer uma imagem de Amazônia para o mundo, a reelaboração de uma toada de Monte Verde, num cd patrocinado pela prefeitura de Parintins, dirigia-se a um público local, restrito, sem a pretensão de ser integrada ao repertório de toadas do FFP. A mensagem do emitente, no entanto, é ambígua, pois a gravação é uma recriação de uma obra originalmente atribuída a Lindolfo Monte Verde, mantida pelo processo de transmissão oral no seio da comunidade. Em termos de interesse, necessidades e funções, auscultam-se na recriação da toada, objetivos diversos daqueles que, eventualmente, tenham norteado o velho mestre do Garantido.

4. Na verbalização desta toada começam a surgir alusões restritivas quanto ao destinatário (*povo amazonense*), o que revela necessidades recíprocas entre o emissor e o receptor, evidenciando uma funcionalidade mediadora, e uma circularidade funcional, entre interesses complementares.

Se sob o aspecto composicional a afirmação identitária mal pode ser identificada, o cd, no entanto, explicita uma atualização da toada em termos harmônicos, instrumentais e orquestrais, fazendo uso de elementos estéticos mais atinados com a contemporaneidade.

1.7.4

Acorda Morena Bela

Antes de mais nada, cabe dizer que nem esta toada, nem a anteriormente analisada, jamais foram gravadas pelo próprio Lindolfo Monte Verde. Aliás, desconhece-se por completo a data exata de quando teria sido composta esta música. De acordo com o depoimento de Knison Ribeiro, esta toada deve ser de meados do século XX. A transcrição da música e letra foi efetuada por mim, a partir da gravação a que tive acesso, constante no cd *Toada de Roda Antológico*, atrás citado e gravado em 2010. Como já referido, as toadas constantes neste cd foram selecionadas pelos músicos a partir do repertório da comunidade parintinense.

Intitulada *Acorda Morena Bela*, a toada refere-se, simplesmente, ao Boi Garantido e à *"morena bela"*. Repare-se que as letras das toadas de Monte Verde ainda não denotavam qualquer cunho de exaltação do regionalismo. Essa preocupação identitária ainda não estaria presente então. A letra não fala de índios, nem de ancestralidades, nem de caboclos, ecologia, ou mesmo de tradição. Apenas se refere à comunidade para a qual a música se destina, *("pra meu povo apreciar")*, sem, no entanto, exaltá-la. Porém, começa a prenunciar uma territorialidade na qual se inscreve. Não obstante, o enaltecimento do "nós" não se vislumbrava ainda no sentido gerado pela toada. Tais termos, afirmativos do regionalismo, só virão a ser incorporados ao boi-bumbá muito posteriormente - década de 1980 - ao se reconfigurar o folguedo, passando a conferir-lhe um sentido específico no processo de construção simbólica da identidade local, auscultado por mim ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

A seguir a transcrição da letra e da melodia de *Acorda Morena Bela*.

A
"Acorda morena bela, vem ver,
O meu boi, serenando no terreiro,
É assim mesmo, que ele faz lá na fazenda,
Quando ele avista o vaqueiro.
É assim mesmo, que ele faz lá na fazenda,
Quando ele avista o vaqueiro."

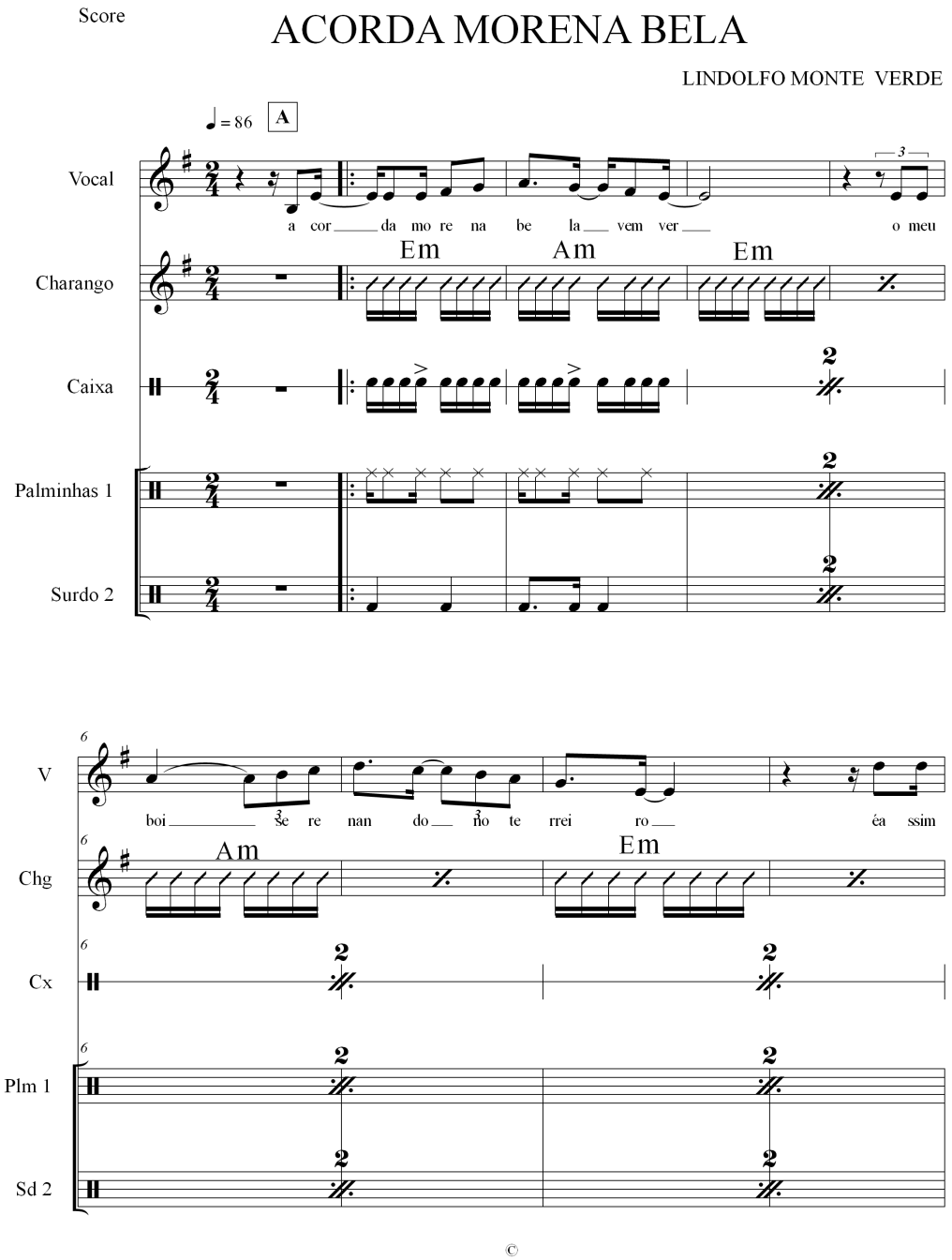
B
"Dança, dança Garantido

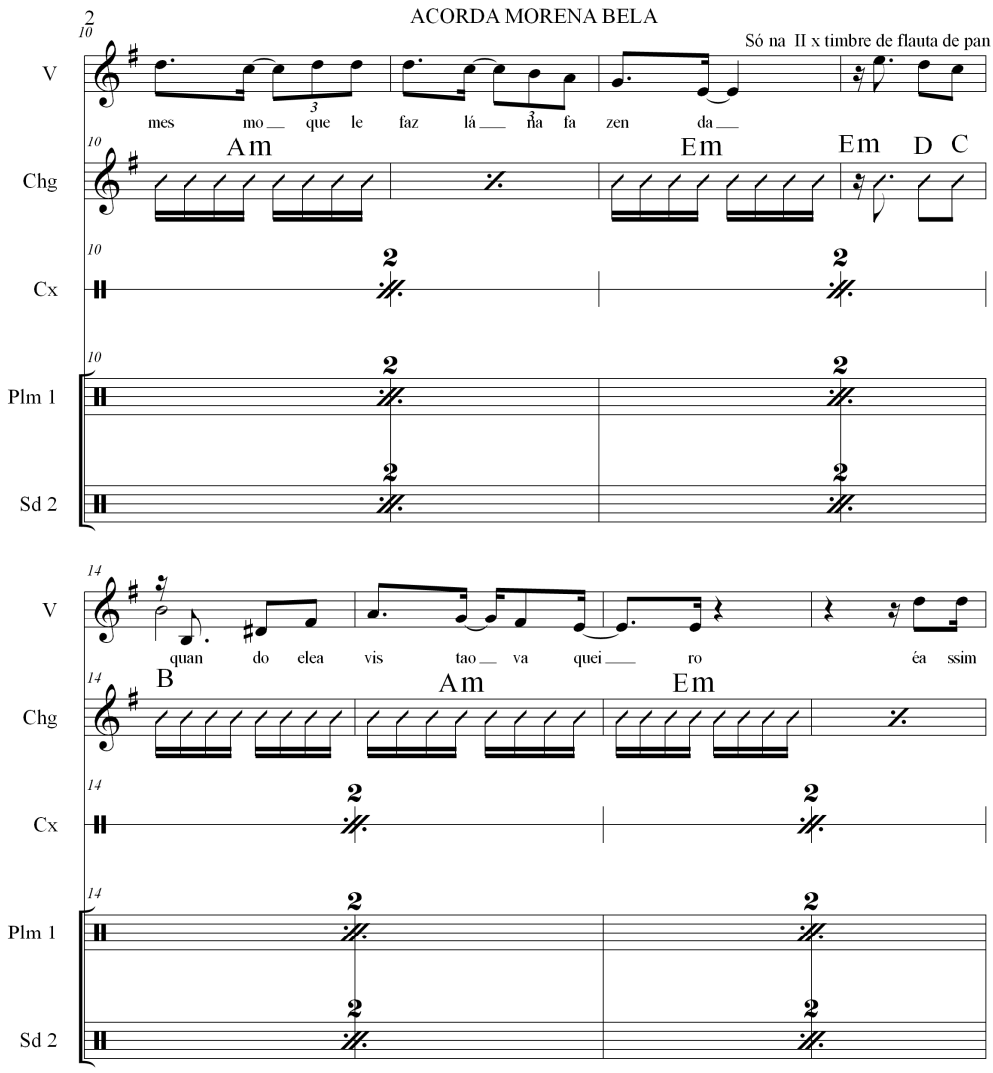
Com meu manto hei- (de) te ensinar
Dança, dança boi bonito
Pro meu povo apreciar,
Dança, dança Garantido

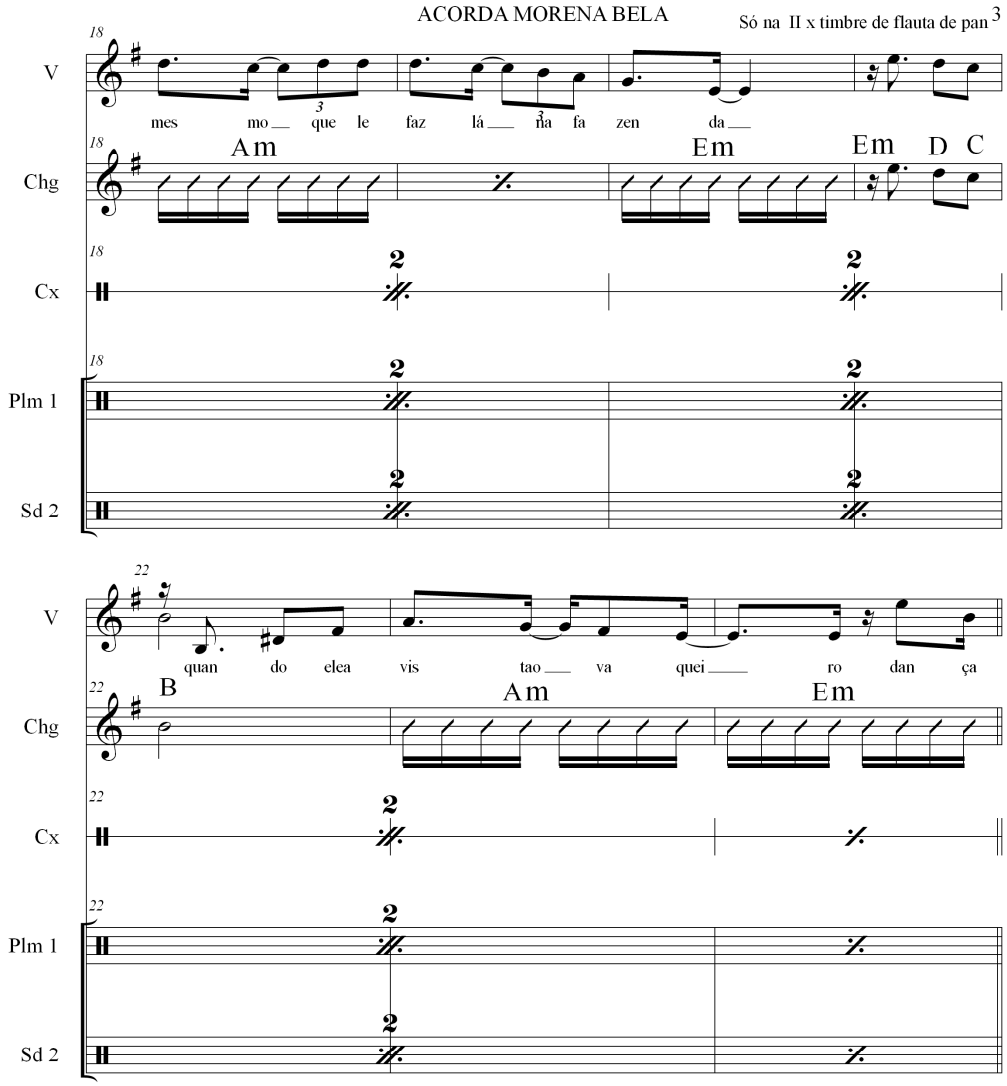
Com meu manto hei- (de) te ensinar
Dança, dança boi bonito
Pro meu povo apreciar."

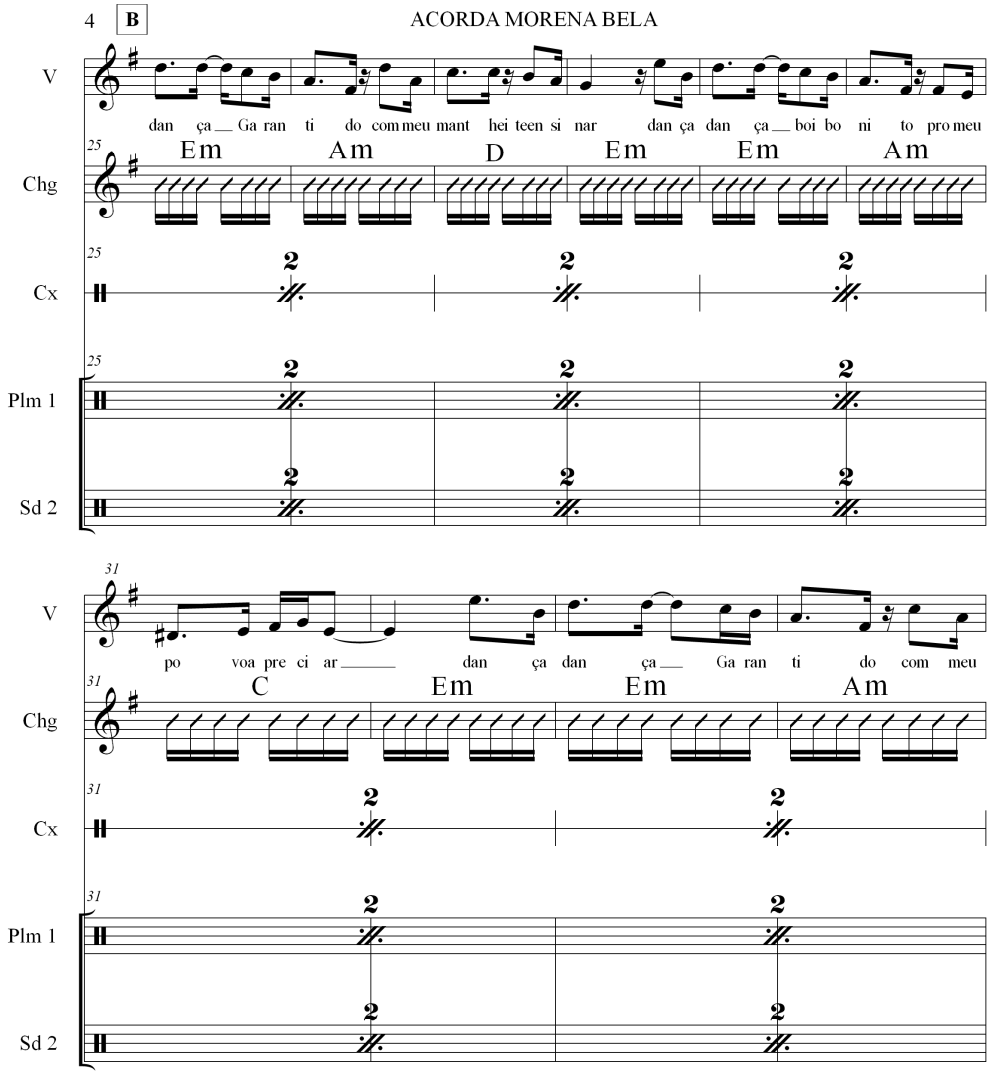
Antes de passarmos à transcrição da composição, devemos salientar, uma vez mais, que o encadeamento harmônico aqui analisado foi elaborado especificamente para a gravação deste cd. No entanto, cabe mencionar que a tonalidade menor, sobre a qual se constrói a melodia, foi mantida. Assim, a versão gravada no cd *Toada de Roda Antológico* estaria de acordo com a interpretação da comunidade, – segundo depoimento de Knison Ribeiro. Não deixa de ser relevante a adoção de novos elementos composicionais e formais, em relação a toadas anteriores de Monte Verde. Esse fato deixa transparecer o diálogo operado entre o toadeiro parintinense e possíveis influências externas que começavam a chegar à ilha via radio, o qual operava para todo o Brasil a partir do Rio de Janeiro, então capital do país.

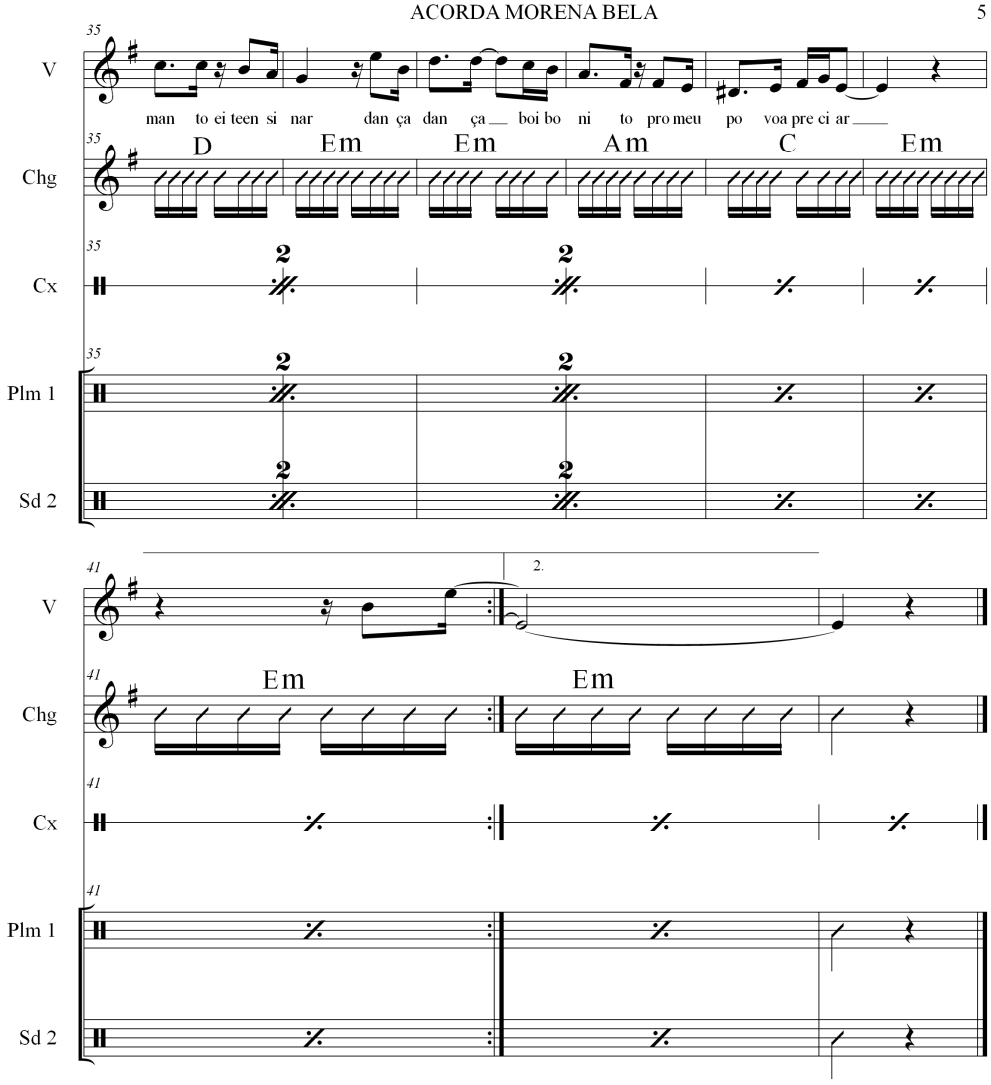
Exemplo 27 Toada *Acorda Morena Bela*. CD *Toada de Roda Antológico.* Prefeitura Municipal de Parintins. Transcrição do pesquisador.




2
ACORDA MORENA BELA
Só na II x timbre de flauta de pan
V
mes mo que le faz lá ña fa zen da
Chg
Am
Em
Em D C
Cx
Plm 1
Sd 2
V
quan do elea vis tao va quei ro éa ssim
Chg
B
Am
Em
Cx
Plm 1
Sd 2


ACORDA MORENA BELA
Só na II x timbre de flauta de pan 3
V
Chg
Cx
Plm 1
Sd 2
mes mo que le faz lá na fa zen da
Am
Em
Em D C
quan do elea vis tao va quei ro dan ça
B
Am
Em


4
B
ACORDA MORENA BELA
V
dan ça Ga ran ti do com meu mant hei teen si nar dan ça dan ça boi bo ni to pro meu
25
Em Am D Em Em Am
Chg
Cx
Plm 1
Sd 2
31
po voa pre ci ar dan ça dan ça Ga ran ti do com meu
C Em Em Am


35
V
man to ei teen si nar dan ça dan ça boi bo ni to pro meu po voa pre ci ar
Chg
D Em Em Am C Em
Cx
Plm 1
Sd 2
41
2.
V
Chg
Em Em
Cx
Plm 1
Sd 2

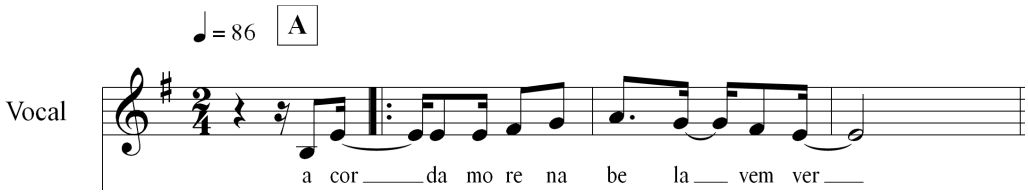
Se comparada com a toada de Lindolfo anteriormente apresentada, *Acorda Morena Bela* denota um maior grau de elaboração. Formalmente binária, divide-se em duas partes – assinaladas no exemplo com as letras "A" e "B". Cada uma destas partes é repetida e consta, igualmente, de 16 compassos. A melodia está estruturada sobre a escala de mi menor.

Na primeira parte, a harmonia aqui utilizada, a qual, cabe lembrar, foi elaborada, especificamente, para esta gravação, faz uso de apenas dois acordes nas funções de Tônica menor e subdominante menor, acordes de mi menor e lá menor, respectivamente. De notar no compasso 13 um movimento harmônico-melódico da Tônica (Mi menor) para a Dominante (Si Maior), o qual evoca um fragmento do modo frígio, utilizando em sequência descendente na linha melódica as notas si, lá, sol, fá sustenido, harmonizadas pelos acordes de mi menor, Ré Maior, Dó Maior, Si Maior , conforme se pode verificar no exemplo 29, transcrito acima.

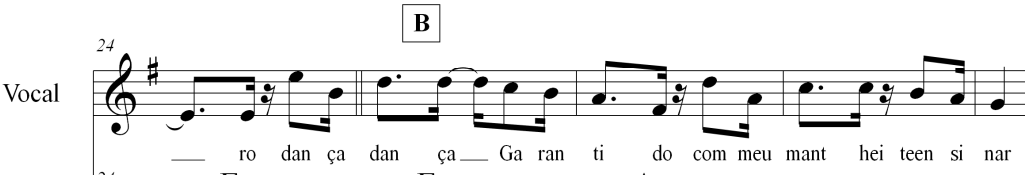
Este procedimento foi introduzido no arranjo do cd gravado recentemente e certamente não constava da toada originalmente, pois trata-se de um clichê da música pop profusamente utilizado. O movimento é usado apenas num momento da música, com propósito cadencial harmônico, subjacente a uma figura melódica que imita o timbre de uma flauta andina. Parece-me ser um exemplo de associação sígnica paramusical, ou seja, de como signos identitários começam a ser adicionados a toadas consideradas tradicionais, adotando elementos da linguagem presentes em outros gêneros, os quais denotam, ou explicitam, afinidades que se querem ressaltar. É o que nos sugere a utilização de um fragmento do modo frígio, uma referência ao legado hispano-americano, aqui sutilmente aludido pela justaposição de um excerto melódico - extraída do modo frígio – utilizando um timbre de sintetizador, o qual imita uma flauta andina, sobreposto ao movimento cadencial harmônico. O que se pode verificar é que a utilização de elementos discursivos selecionados do mundo andino (timbres, escalas, instrumentos) se constitui, amiúde, na música do boi-bumbá, num signo denotativo que pretende corroborar, simbolicamente, a abrangência geográfica da identidade amazônica, e de suas supostas matrizes. Desse ponto de vista, esse marco geográfico cultural seria delimitado a oeste pelo altiplano andino.

No que diz respeito ao acompanhamento harmônico, o charango mantém os acordes em tríades, deixando implícita na melodia, apenas, a presença de outras notas que não pertençam à estrutura básica da harmonia. Isto acontece no segundo compasso da parte "B", na qual o acorde de lá menor ocorre junto com a nota Fá sustenido (a sexta Maior de um acorde de lá menor) presente na melodia. O mesmo se pode dizer do compasso 13, no qual ocorre um acorde arpejado de Si7 (notas Si, Ré#, Fa#, Lá) na melodia e o acompanhamento harmônico mantém a função Dominante usando apenas a tríade de Si Maior, sem adicionar a sétima menor do acorde, a nota Lá.

Outro fator estruturante que chama a atenção, é a utilização de um mesmo motivo - um salto de quarta justa -, o qual aparece invertido, em dois momentos. Na parte "A", o movimento melódico é Si-Mi. Já na parte "B", ocorre o inverso, Mi-Si. Observe-se:



Exemplo 28 Motivo e frase inicial da parte A de *Acorda Morena Bela*

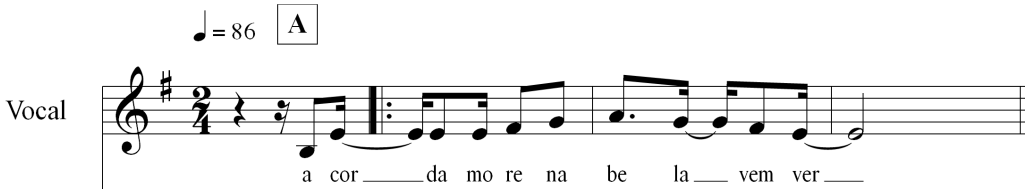


Exemplo 29 Motivo e frase inicial da parte B de *Acorda Morena Bela*

Acredito que a utilização de inversão de motivos melódicos, se dê por mera intuição derivada da absorção de elementos composicionais apreendidos das canções que a partir de determinada época começam a chegar a Parintins, via rádio, pelo poste colocado em praça pública, que transmitia música pelo alto-falante, a partir da matriz radiofônica, a Radio Nacional, sediada no Rio de Janeiro, informação, aliás, corroborada por Knison Ribeiro. A figura rítmica do início desta toada muito nos

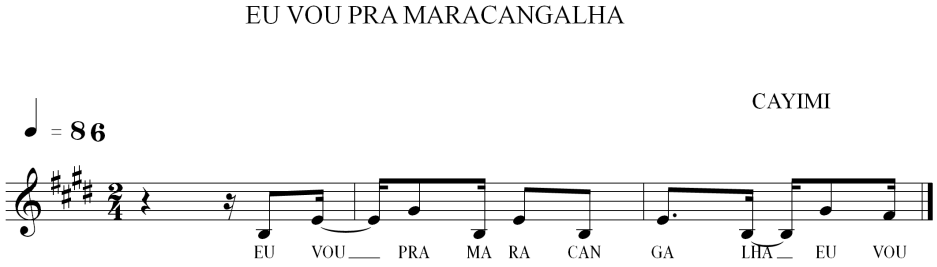
lembra uma composição de Dorival Caymmi *(Maracangalha)*, [107] um grande sucesso divulgado pelos meios de comunicação de massa em todo o Brasil na década de 1950. Enquanto a toada de Lindolfo está na tonalidade menor, a composição de Caymmi está na tonalidade Maior. Para facilitar a demonstração da análise comparativa, transcrevemos a melodia de Caymmi na tonalidade de Mi Maior, tonalidade Maior homônima da toada em Mi menor composta por Lindolfo.

Primeiro a frase inicial de *Acorda Morena Bela*



Exemplo 30 Frase inicial da parte A de *Acorda Morena Bela*

Em seguida fragmento melódico do início de *Maracangalha*



Exemplo 31 Fragmento melódico de *Maracangalha*. Transcrito pelo pesquisador.[108]

Dessa forma, pelo uso de elementos composicionais estruturantes, como a inversão do motivo melódico - o qual denota influências da canção -, somos levados a acreditar que padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e formais tenham sido

[107] *Eu vou para Maracangalha*. Faixa 1. *Maracangalha*. Dorival Caymmi. Gravadora Odeon, 1957.
[108] *Eu vou para Maracangalha*. Faixa 1. *Maracangalha*. Dorival Caymmi. Gravadora Odeon, 1957.

incorporados ao léxico dos compositores do boi-bumbá através de influências provenientes do rádio.[109]

Um dos signos da modernidade, o rádio passará, a partir de determinada altura, a propiciar o contato com o mundo exterior, acabando por aproximar culturas geograficamente distantes. Neste caso, traduzir-se-ão na estética e nos procedimentos composicionais.

O boi-bumbá começava a dialogar com o mundo. E a toada não permaneceria incólume. Ela se adaptaria esteticamente aos novos tempos, reconfigurando-se de acordo com as exigências propostas pelas novas circunstâncias.

Resumindo:

1.O tempo total da toada, com a repetição, conforme consta na gravação, é de menos de dois minutos. Também não se identifica na toada original um conceito explícito para além de seu significado restrito à comunidade, como música de consumo subjacente ao aspecto *música w*. No entanto, tal conceito fica explícito se confrontado com a atual gravação. Aqui identificam-se elementos ideológicos, propostos pela orquestração, (charango, cuatro venezuelano, ocarina), bem como pela utilização de um fragmento do modo frígio.

2. Do ponto de vista formal, a toada possui partes A e B, cada uma com dezesseis compassos, o que revela a incorporação de elementos composicionais na elaboração da toada (PPM-Padrões do processo musical). A melodia também denota a adoção de procedimentos advindos de outro universo que não o regional, no que tange a utilização de padrões recorrentes (MCeO – Material de comparação entre objetos). O salto de quarta ascendente anacrúsico, utilizado na primeira parte da toada, é análogamente

[109] É sabido que os meios de comunicação exerceram papel determinante nas influências adotadas e digeridas pelo Boi-Bumbá. Valdir Santana, que foi Pajé do Caprichoso, declarou que o Carnaval que ele via na TV, o Carnaval do Rio, teve profunda influência na elaboração das alegorias. Ele afirma inclusive que algumas das plumárias usadas na festa sequer existiam em Parintins. Valdir fala acerca da região e dos aspectos de que faz uso na criação das alegorias, baseado na convivência com tribos indígenas e no contato com a cultura local. Além disso, aponta outras influências que chegaram até ele pela televisão, como o balé clássico, Baryshnikov, a Broadway e o jazz. FARIAS, 2001:471.

utilizado no início da segunda parte, apenas a direção do intervalo é invertida, tornando-se descendente. Também se verificam analogias de construção melódica (PPM- Padrões de processo musical) para com outros gêneros, numa comparação intersubjetiva com uma composição específica de Dorival Cayimmi, *Maracangalha* (MIC). Merece atenção o grau de elaboração harmônica desta composição, posto que denota contato com padrões composicionais apreendidos de outros universos (ICM –Item do código musical; PPM – Padrões do processo musical; CAPM – Campo de associação paramusical; PPPM – Padrões de associação paramusical), o que nos permite também considerar esta toada em termos de comparação interobjetiva com outros gêneros (MCeO – Material de comparação entre objetos). É lícito supor que isso se deva ao processo transcultural operado pelo radio. Em termos de elaboração harmônica, criada para esta gravação, a toada, construída em modo menor, faz uso das funções Tônica menor, subdominante menor e Dominante. Também se verifica um fragmento do modo frígio, conforme apontado atrás na contextualização da toada. Pelo fato de evocar o mundo hispânico e ser utilizado um timbre que imita uma ocarina, ela se constitui tanto num exemplo de PPM (Padrões do processo musical) quanto num Padrão do Processo Paramusical (PPPM), pela utilização de um signo que objetiva estabelecer uma associação entre o altiplano andino e o vale amazônico. Tais procedimentos, revelam o grau de conhecimento técnico adquirido pelos músicos e toadeiros parintinenses na atualidade,[110] posto que foram incorporados na toada agora regravada.

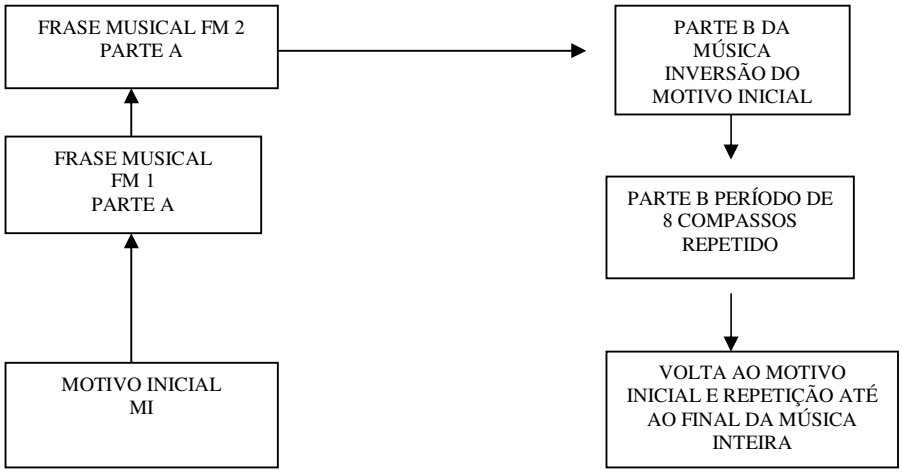
3. Orquestração (PPM – Padrões do processo musical). Os parâmetros de orquestração são os mesmos utilizados na análise de *"Boa Noite Povo Amazonense"*, posto que se trata do mesmo grupo no mesmo cd. Assim, para evitar a redundância, remetemos aqui para a análise deste item na toada anterior. Relembrando que a utilização do charango, bem como do cuatro venezuelano, assim como do sintetizador, não estavam presentes à época em

[110] De salientar que parte desses toadeiros e /ou músicos, residem na capital do Amazonas, são – alguns deles -, professores de música e possuem – em alguns casos -, graduação universitária. Ou seja, vai longe o tempo em que o toadeiro agia por mera intuição criativa.

que Lindolfo elaborou estas toadas, pelo que se constituem num signo denotativo de supostas afinidades, antropológicas, culturais e geográficas.

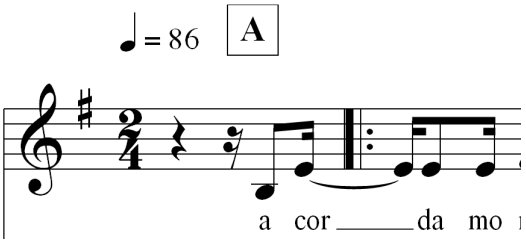
4. O endereçamento verbal da toada refere-se mais uma vez à comunidade local, aludindo ao boi vermelho e à figura idealizada da *"morena bela"*. Em termos explícitos, a toada denota parâmetros interobjetivos de veiculação para diversos receptores dentro da comunidade, sejam eles do Garantido ou do *"*contrário*"*, o Caprichoso. Em termos de interesses, necessidades e funções, originalmente, a toada era endereçada à comunidade local para ser funcionalmente fruída na festa, sem revelar nenhum tipo de necessidade específica em termos significativos de expressão ou satisfação ideológica. A reconfiguração proposta nesta gravação, no entanto, explicita signos de cunho identitário, os quais vão desde a orquestração – como vimos atrás -, até ao uso de clichês harmônicos.

Dado o grau de elaboração melódica e formal desta toada, voltamos a reproduzir o esquema de análise estrutural proposto por Tagg, para aprofundarmos a compreensão de como o processo composicional se identifica aqui.



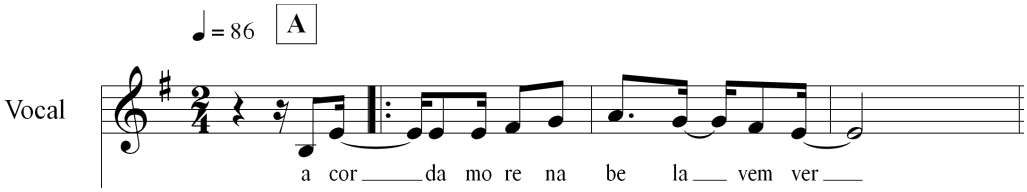
Esquema 3 – Construção de *Boa Noite Povo Amazonense*.

O motivo inicial (MI) é um fragmento melódico, um salto de quarta ascendente.



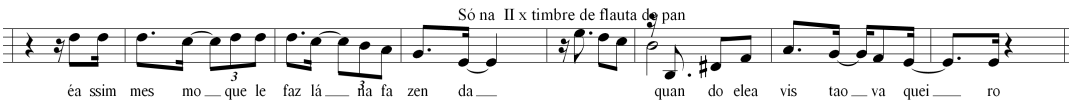
Exemplo 32 Motivo inicial de *Acorda Morena Bela.*

Este conduz por sua vez à elaboração da primeira frase musical (FM), composta por 4 compassos



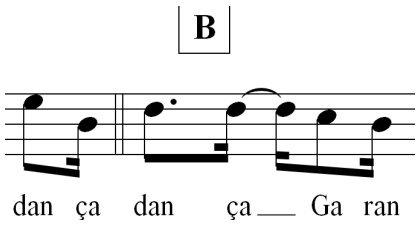
Exemplo 33 Motivo Inicial e primeira frase da parte A de *Acorda Morena Bela.*

Em seguida, segunda frase da parte A



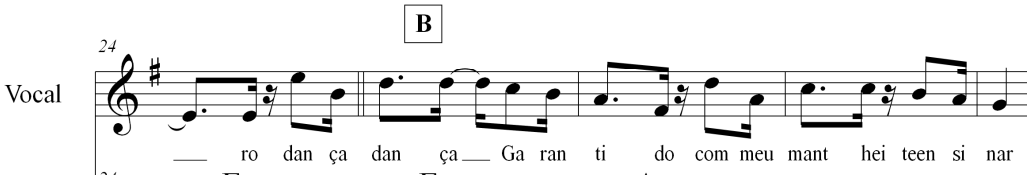
Exemplo 34 Segunda frase da parte A de *Acorda Morena Bela.*

Já a parte B começa por um salto de quarta descendente, invertendo a direção melódica do motivo incial.



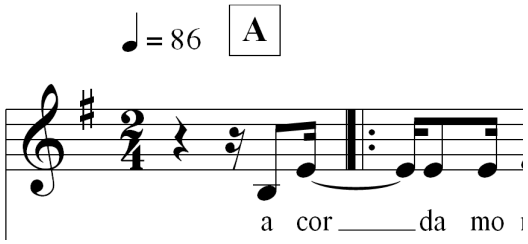
Exemplo 35 Inversão do motivo inicial de *Acorda Morena Bela.*

o que conduz à parte B



Exemplo 36 Início da parte B de *Acorda Morena Bela.*

O Motivo Final (MF) é a repetição da parte A da toada, que volta a fazer uso do motivo inicial, conforme exemplo a seguir.



Exemplo 37 Repetição do motivo inicial de *Acorda Morena Bela.*

De novo, observa-se uma parte A dirigida à *"morena bela"*, a quem o boi é apresentado. Reitera o intervalo de quarta, tanto ascendente, quanto descendentemente, e finaliza sobre a nota fundamental do acorde de tônica, sugerindo repouso.

A
"Acorda morena bela, vem ver,
O meu boi, serenando no terreiro,
É assim mesmo, que ele faz lá na fazenda,
Quando ele avista o vaqueiro.
É assim mesmo, que ele faz lá na fazenda,
Quando ele avista o vaqueiro."

Na segunda parte da toada, quando se dirige ao próprio boi Garantido, concitando-o a dançar *"para o povo apreciar"*, a melodia torna-se mais movimentada, recorrendo ao salto anacrúsico do musema inicial. Veja o exemplo na transcrição completa da toada, anteriormente apresentada.

B
"Dança, dança Garantido
Com meu manto hei- (de) te ensinar
Dança, dança boi bonito
Pro meu povo apreciar,
Dança, dança Garantido
Com meu manto hei- (de) te ensinar
Dança, dança boi bonito
Pro meu povo apreciar."

1.7.5
Vermelho

Chico da Silva é um dos mais representativos nomes do boi-bumbá amazonense. Além de compositor de toadas, Chico notabilizou-se também por ser o autor de alguns sambas gravados pela cantora maranhense Alcione, como por exemplo, *Pandeiro é meu nome.* [111]

Esse fato atesta o diálogo presente entre o samba e o boi-bumbá, não menos quando se trata de compositores que transitam em ambos os universos. Em 1997, por exemplo, a toada *Parintins para o Mundo Ver*, foi composta pelo sambista Jorge Aragão, para o Garantido. Aragão voltaria a assinar toadas para o bumbá encarnado em 1998 (*Garantido Eu Sou*) e em 2010 (*Paixão de Parintins*).

Muitas das toadas compostas por Chico da Silva, foram apresentadas na arena do bumbódromo pelo Garantido em várias edições do FFP. Uma das que alcançou maior notoriedade, nacional e internacionalmente, foi *Vermelho*. Em 1996 a toada constou da apresentação do boi-bumbá vermelho na arena durante o Festival Folclórico de Parintins

A inserção desta composição no cenário internacional deveu-se, principalmente, ao fato de haver sido gravada por Fafá de Belém, no cd *Pássaro Sonhador*, lançado pela Sony Music.[112] Se o Carrapicho assinava com a BMG, Fafá estava na Sony, o que atesta o interesse do mercado internacional do disco em adotar e promover o boi-bumbá durante a década de 1990.

Efetivamente, a letra de *Vermelho* alude, explicitamente, a uma pretensa ideologização do folclore. O Vermelho, tido como o *"boi do povão"*, com esta toada colocava em evidência *"o velho comunista"* que *"se aliançou ao rubro do rubor do meu amor"*.

Fica indefinido o sujeito sobre quem, efetivamente, é o *"velho comunista"* e também o que significa, exatamente, *"meu amor"*. Refere-se a alguém ou ao próprio

[111] Gravado em 1975 no primeiro disco de Alcione, *"A voz do Samba"*, para o selo Universal Music /Philips.
[112] *Pássaro Sonhador*. Fafá de Belém. Faixa 1 *Vermelho.* Sony Music, 1996

bumbá vermelho? Para o brincante, o importante mesmo, é o fato do *"coração ser vermelho e expressão da côr"*, como diz a letra, transcrita a seguir.

No entanto, pelo que pudemos apurar junto a um dos dirigentes do Garantido, o autor da toada, Chico da Silva, ao referir-se ao *"velho comunista"*, aludia a Amazonino Mendes, eleito várias vezes para governador do Estado do Amazonas, bem como para senador da República e prefeito de Manaus. É sabido que Amazonino teria sido figura destacada da esquerda local no período imediatamente anterior a 1964, tendo sido perseguido pelo regime militar instaurado no Brasil nesse ano.

Esta toada representa a articulação, no plano simbólico, entre uma figura política regional, os brincantes do Garantido - o *"boi do povão"* -, e a *"ideologia do folclore"*, que avermelhou tanto quanto o "curral":

"Vermelhou o curral/ A ideologia do folclore / Avermelhou".

Ao se estabelecer tal conotação, passa a assumir importância para esta tese o sistema de significações implícito, ou seja, estabelecer qual a função simbólica da inclusão de um viés, explicitamente, político no boi-bumbá. Por outras palavras, em que medida e como se articulam instâncias e atores diversos num mesmo processo. Assim sendo, a análise da construção de sentido do imaginário coletivo passa a ser olhada não sob o viés do tema, mas por suas formas e funções, sob o viés da trama, o processo de negociação entre os diversos atores envolvidos na formulação do discurso estético.[113] Ou, para situar a análise sob outro viés, ela deve se pautar mais por seus significantes, que por seus significados (BARTHES, 1964: 28). E quer nos parecer que a escolha de um tema ideologizante, como a alusão ao *"velho comunista"*, apresentada pelo boi vermelho, postula um significante: encerra, subliminarmente, a aliança entre um mandatário do poder público (que chegou a assinar toadas em parceria com Chico da Silva, e em cuja gestão, à frente do governo do estado do Amazonas, se construiu o bumbódromo de Parintins, o qual

[113] "Se algo *(Canclini)* nos ensinou é a prestar atenção à *trama*: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem "de cima" são valores de classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação." MARTIN-BARBERO, 2009:114.

leva o seu nome) e o auto-intitulado *"boi do povão"*, o boi-bumbá Garantido. É o que se pode depreender da letra, quando diz:

"O velho comunista se aliançou / ao rubro do rubor do meu amor."

O objeto do amor/desejo, aqui explicitado, é o próprio bumbá, a sua "galera", ou seja, aqueles que dão ao batuque não apenas a sua *côr* (evocando variadas conotações metafóricas sujeitas de se conotarem ao signo "côr", desde étnicas a timbrísticas) [114] mas também *"o toque e o som / da minha voz"*, como explicitado na letra, aludindo à massa de brincantes - que da arquibancada do bumbódromo cantam junto -, e, metaforicamente, aos múltiplos significados que *"minha voz"* pode encerrar.

Entre o enunciado da toada e o gozo explicitado pela "galera", evidencia-se a circularidade do processo discursivo envolvendo os atores nele participantes: comissões de arte dos bumbás, poder público, brincantes.

Atentemos para a letra e os signos por ela explicitados, destacados em negrito.

[114] "Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa." Santo Agostinho *apud* BARTHES, *op. cit*., p. 39.

A
"A ***côr*** *do meu* ***batuque***
Tem o toque, tem o som
Da minha voz
Vermelho, vermelhaço
Vermelhusco, vermelhante
Vermelhão...

O velho comunista se aliançou
Ao rubro do rubor do meu amor
O brilho do meu canto tem o tom
E a expressão da minha cor
Vermelho!...

A côr do meu batuque
Tem o toque, tem o som
Da minha voz
Vermelho, vermelhaço
Vermelhusco, vermelhante
Vermelhão...

O velho comunista se aliançou
Ao rubro do rubor do meu amor
O brilho do meu canto tem o tom
E a expressão da minha côr
Meu coração!...

B
Meu coração é vermelho
Hei! Hei! Hei!
De vermelho vive o coração
He Ho! He Ho!

Tudo é garantido
Após a rosa vermelhar
Tudo é garantido
Após o sol vermelhecer..

C
Vermelhou o curral
A ideologia do folclore
Avermelhou!
Vermelhou a paixão
O fogo de artifício
Da vitória vermelhou... (2x)

A toada presta homenagem a uma figura emblemática da política amazonense, a qual, além de mandar construir o bumbódromo de Parintins que leva o seu nome, é conhecida por apoiar o boi-bumbá como signo de afirmação identitária distintivo do Amazonas. No entanto, seja pela temática, seja pela divulgação adquirida em nível mundial, *Vermelho* constitui-se num exemplo de como a ressemantização operada na música do boi-bumbá permitiu que ela ultrapassasse as fronteiras da Amazônia e se popularizasse internacionalmente. Ela transita a um só tempo entre o popular-restrito, pela delimitação étnica e geográfica aludidas, e o internacional–popular, pela adoção de parâmetros estéticos advindos da música internacional e sua inserção no mercado de bens simbólicos mundializado.

Vermelho denota um viés politicamente ideologizante, articulando em planos contíguos a moldagem do simbólico e a mediação lógica do sentido selecionado do imaginário coletivo, almejando conferir ao discurso artístico legitimação popular.

Como assinala Martin-Barbero (2009), *"Freud demonstrou que não existe acesso à linguagem que não passe pela moldagem do simbólico"* (MARTIN-BARBERO, 2009: 235). É esse nexo simbólico que assegura a consecução da trama. Pela adesão da massa de brincantes, o processo é consumado. O brincante, ao participar, confere ao evento legitimidade popular. A *intelligentsia* das comissões dos bumbás – o *"mediador simbólico"* (VOVELLE, 1987: 210) - constrói o discurso, o qual, simbolicamente, pauta a afirmação regional implícita na narrativa do festival. O poder público, a seu turno, articula o necessário apoio logístico, os patrocínios e a divulgação do evento nos meios de comunicação.

A toada *Vermelho* apresentada a seguir, foi transcrita a partir de uma gravação ao vivo de uma apresentação de Fafá de Belém, no Theatro da Paz, em Belém do Pará. [115] Ative-me à construção de uma grade que permita compreender o texto musical, já que a gravação de todos os instrumentos é inaudível no *youtube.*

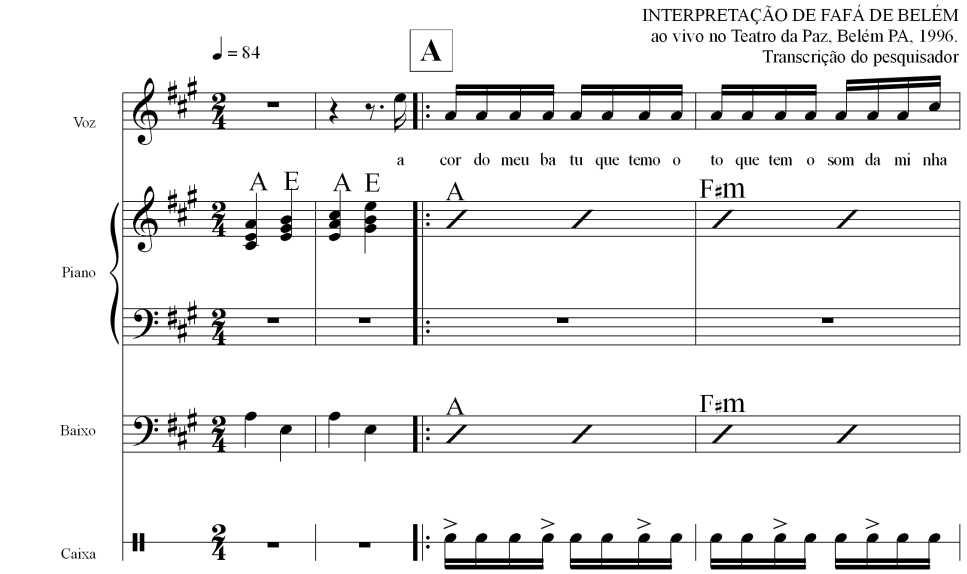
[115] Fafá de Belém. *Vermelho.* www.youtube.com/watch?v=2ccuuPASJxU.

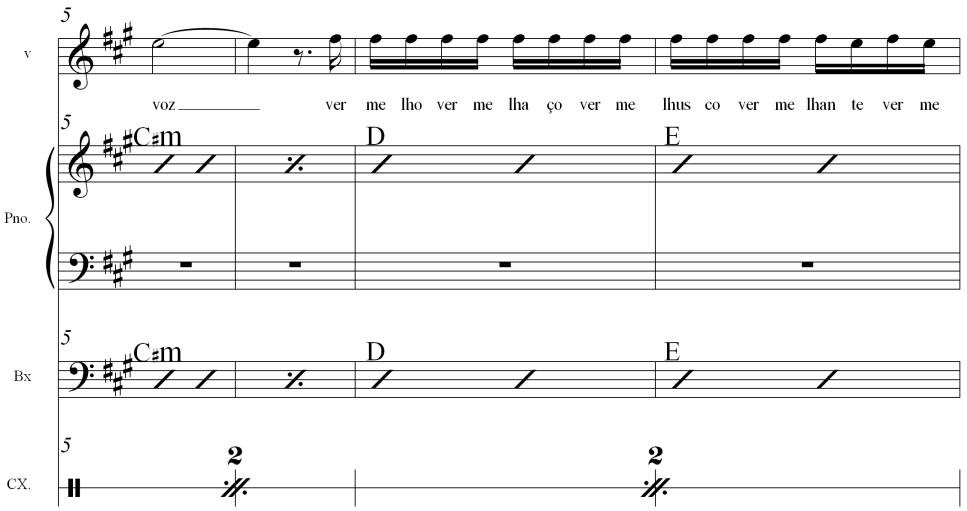
Score

VERMELHO

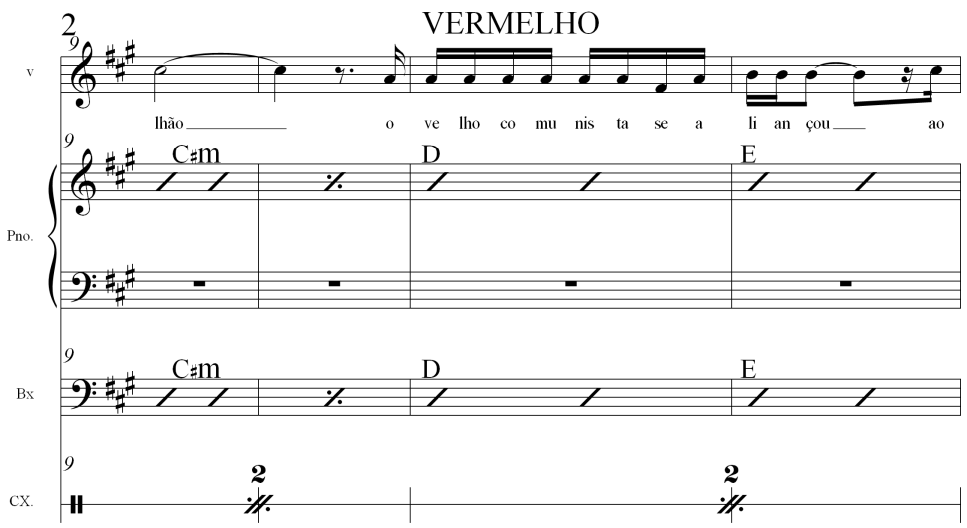
CHICO DA SILVA

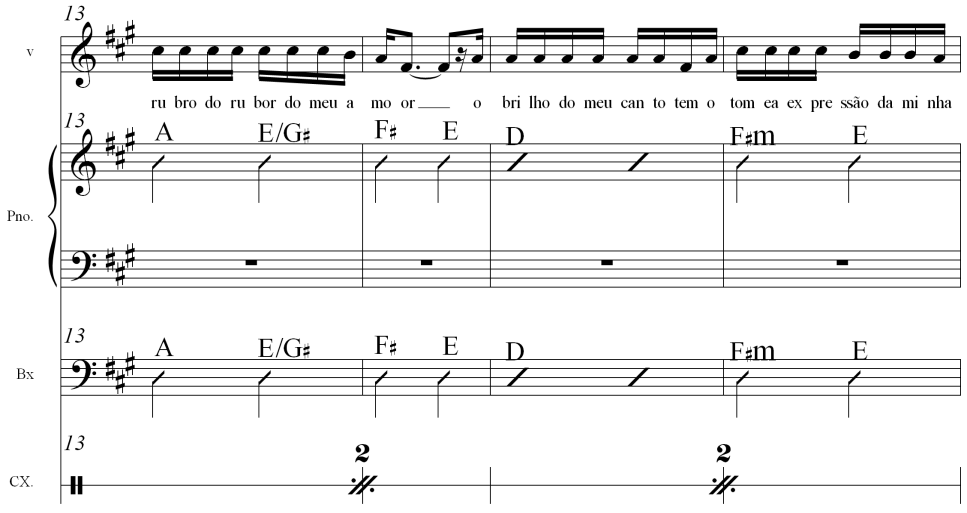
INTERPRETAÇÃO DE FAFÁ DE BELÉM
ao vivo no Teatro da Paz, Belém PA, 1996.
Transcrição do pesquisador

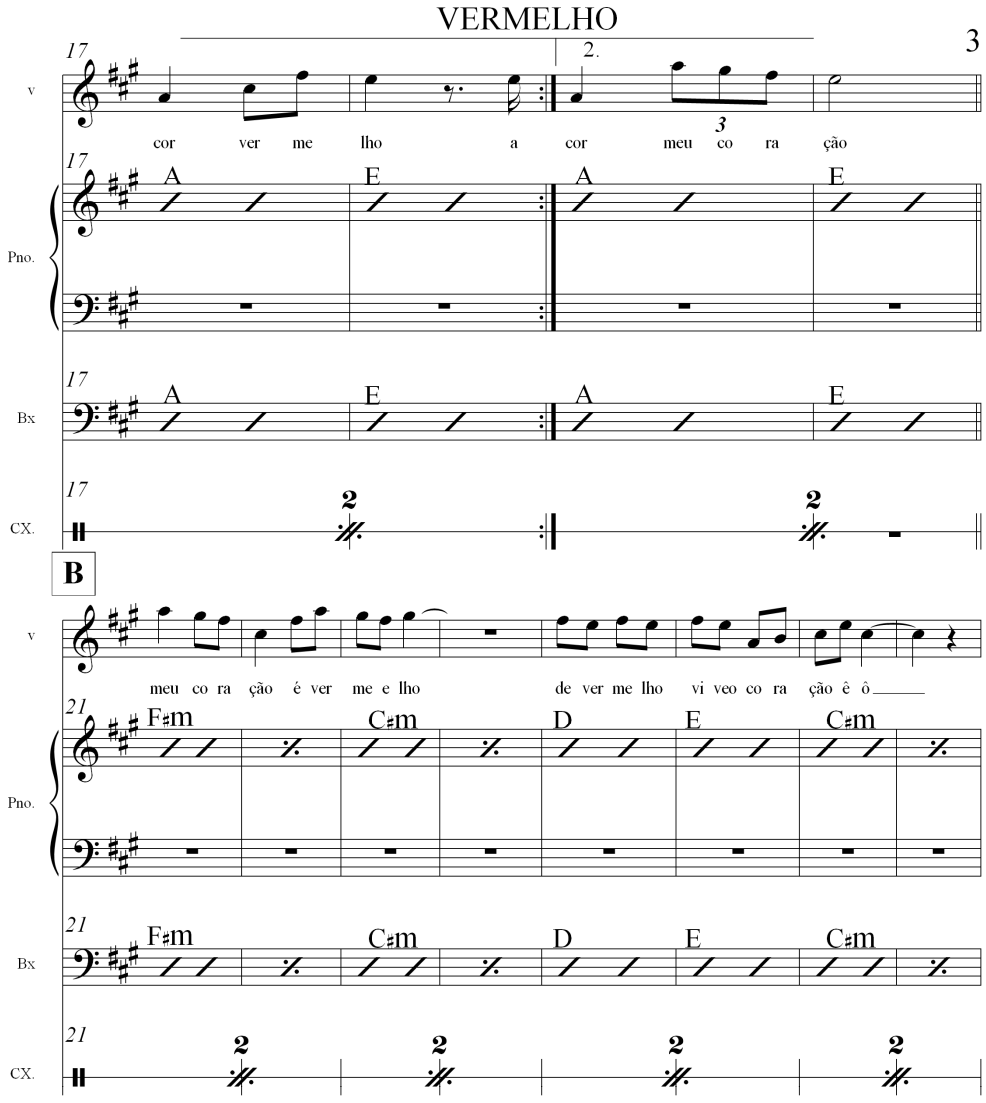




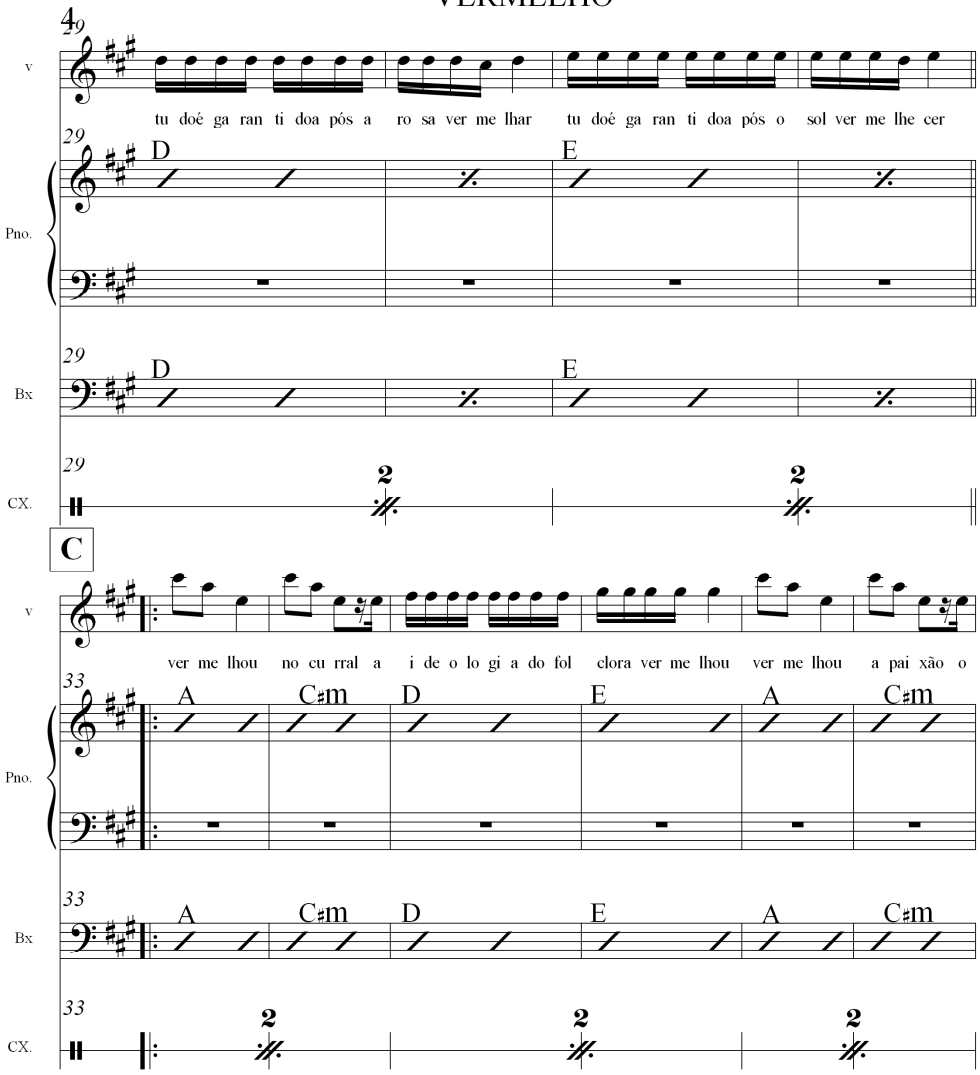
©

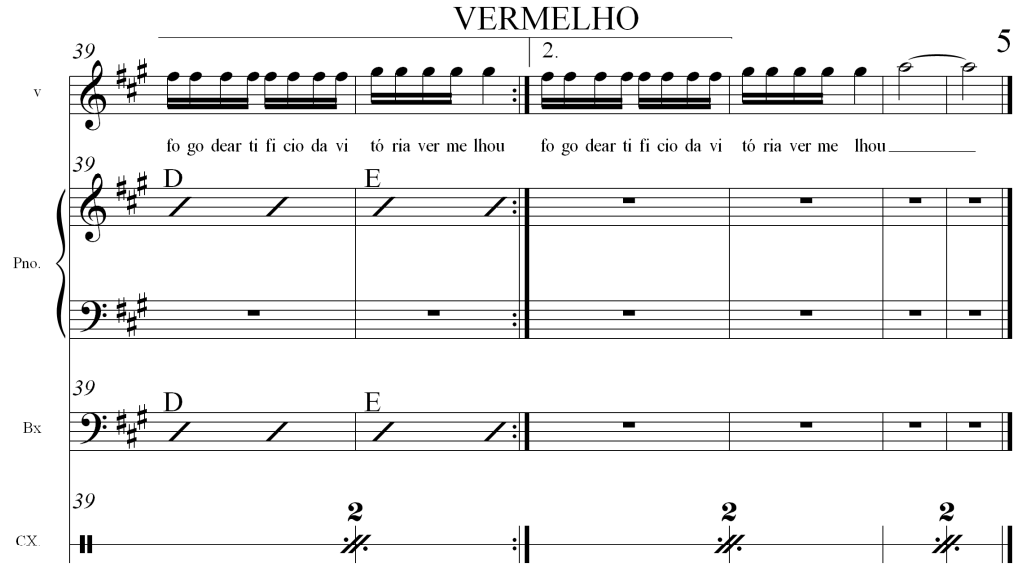

2
VERMELHO
v
lhão o ve lho co mu nis ta se a li an çou ao
Pno.
C♯m D E
Bx
C♯m D E
CX.


v
ru bro do ru bor do meu a mo or o bri lho do meu can to tem o tom ea ex pre ssão da mi nha
Pno.
A E/G♯ F♯ E D F♯m E
Bx
A E/G♯ F♯ E D F♯m E
CX.


VERMELHO
3
17
2.
v
cor ver me lho a cor meu co ra ção
Pno.
A E A E
Bx
CX.
B
meu co ra ção é ver me e lho de ver me lho vi veo co ra ção ê ô
21
F♯m C♯m D E C♯m

VERMELHO


4
29
v
tu doé ga ran ti doa pós a ro sa ver me lhar tu doé ga ran ti doa pós o sol ver me lhe cer
Pno.
D
E
Bx
CX.
2
C
ver me lhou no cu rral a i de o lo gi a do fol clora ver me lhou ver me lhou a pai xão o
33
A
C♯m
D
E
A
C♯m



Exemplo 38 Toada *Vermelho.* [116]

Na gravação a que tive acesso, pelo *youtube*, é interessante analisar a interpretação de Fafá de Belém, já que a hipertextualidade do discurso performático evidencia a afirmação de signos de cunho identitário.

Antes de iniciar o canto, Fafá discursa para a platéia sobre a região *"onde nascemos, a Amazônia."* E diz mais: "*Somos um povo especial, generoso como nossos rios."* Ao terminar a apologia regionalista - e, repare-se, a alusão da cantora é à Amazônia, não ao estado do Amazonas, o que estende as fronteiras do boi-bumbá para toda a região, evocando uma identidade amazônida e não apenas amazonense -, Fafá coloca um cocar sobre sua cabeça, evocando através da metonímia a figura de uma indígena, enquanto soa um rulo de atabaque.

[116] Transcrição feita pelo pesquisador a partir de gravação ao vivo no Theatro da Paz, Belém, PA, efetuada em 1996. Disponível no site www.youtube.com/watch?v=2ccuuPASJxU. Acessado em 5 de maio de 2012.

Se a letra da toada em si não exalta a regionalidade, a apresentação em cena de Fafá de Belém enfatiza um dos signos a que o bumbá passou a aludir em sua ressemantização: a ancestralidade indígena. Isto prova de que à época em que a gravação foi efetuada (1996) a hegemonia dos parâmetros estéticos que atualmente regem o boi-bumbá - ressaltando o indianismo na construção de sentido de uma identidade regional – já estaria consolidada no discurso protagonizado pelo gênero, bem como a tematização inerente a esse discurso.

Resumidamente, *Vermelho* pode ser analisado da seguinte maneira:

1.O tempo total da toada, na gravação ao vivo no Theatro da Paz, aproxima-se dos seis minutos, aí incluída a performance de apresentação antes do início da música, conforme descrito acima. Tanto a música como conceito (*música w*), como a forma como ela é percebida (*música z*), merecem aqui uma especial atenção em termos analíticos, pelos signos explicitados. Além disso, a performance e a, digamos assim, contextualização da toada por Fafá - antes de iniciar o canto -, conferem um signo ideológico à música. Denotam-se assim, por parte do emissor – entendendo por ora apenas o discurso inicial da cantora -, interesses, necessidades e objetivos. Por um lado, a exaltação da Amazônia e de seu povo, por outro, a apropriação de uma manifestação folclórica para inserção no mercado de bens simbólicos. Por fim, no que diz respeito a interesses, necessidades e objetivos do compositor, a toada explicita um conceito, qual seja o de aliar a um segmento populacional específico (o amazônida, como veremos ao analisar a verbalização) a uma figura pública de expressão regional, com todas as implicações que daí podem advir, na relação de possíveis trocas entre o político e seus potenciais eleitores. Os símbolos patenteados são de cunho êmico: a côr da voz, e, por associação a pigmentação da derme, o batuque, o vermelho do Garantido, a paixão pelo "boi do povão" (CAPM – Campos de associação paramusical).

2. Do ponto de vista formal, está consagrada uma forma de canção, cujo grau de sofisticação não deixa margem de dúvidas sobre o trânsito do boi-bumbá rumo ao mercado de bens simbólicos. *Vermelho* é constituído por partes

"A", "B" e "C" (refrão). A textura destaca a voz principal (ICM – Item do código musical), deixando o acompanhamento num plano secundário com forte marcação rítmica de baixo e bateria, na qual se observa um elemento de cunho pop, ainda que a levada de caixa – usada na arena de Parintins - seja feita nesta gravação pelo atabaque. O andamento é compassado (unidade de tempo em torno de 84 m.m) e esse parece ser um dos elementos conservados do boi.[117] Curiosamente, em termos de material interobjetivo de comparação (MCeO – Material de comparação entre objetos) nota-se a ausência de um item do código musical (ICM) fundamental na caracterização do gênero: a rítmica das palminhas, marcador do gênero, característico da toada de boi-bumbá. No entanto, percebe-se que a caixa possui uma leve acentuação que remete para a rítmica da *axé music*, um indício de que o gênero baiano começava a influenciar o boi, no momento em que o chamado "ritmo quente", estilo que analisaremos em seguida, passava a se afirmar em Parintins.

Também são incluídas vozes de apoio, cantando em uníssono no refrão, adicionando massa à textura sem lhe acrescentar densidade harmônica ou polifônica. O exemplo transcrito está na tonalidade de Lá Maior, fazendo uso das funções Tônica, tônica relativa, tônica ante-relativa, Subdominante e Dominante (ICM – Item do código musical).

3. Em termos de comparação interobjetiva (MCeO – Material de comparação entre objetos), tanto a orquestração (PPM – Padrão de processo musical) como a sonoridade dela decorrente são a de um grupo de música pop, constituído por instrumentos eletrônicos e instrumental de percussão. Identificamos guitarra elétrica, sintetizadores, baixo elétrico, piano, bateria, um instrumento de cordas menor (praticamente inaudível) que me pareceu ser um bandolim e percussão. A dinâmica é uma só: forte, do princípio ao fim. A utilização do instrumental também deixa evidente o segmento estético mundializado no qual a toada se enquadra, a música pop.[118]

---

[117] Identificamos nesta pesquisa opiniões que se rebelaram contra a adoção de andamentos mais rápidos no boi-bumbá, como referiremos ao analisarmos a seguir o "Ritmo Quente".

[118] Durante uma apresentação de boi-bumbá para turistas hospedados no Hotel Tropical, em Manaus, o músico cubano Paquito D´Rivera, presente à capital amazonense para participar do Festival

4. O endereçamento verbal da toada deixa explícito um forte componente ideológico (verbalização da toada, análise explícita do OA – Objeto de análise). O emissor denota a necessidade de construir uma ambiência afetiva na comunicação com o público, satisfazer a necessidade da afirmação regionalista, à qual o receptor (público) corresponde, levantando-se das poltronas do Theatro da Paz em Belém, e comportando-se como se estivesse no bumbódromo de Parintins, dançando uma versão estilizada de boi-bumbá, e cantando a toada do princípio ao fim (CAPM – Campo de associação paramusical). Explicita-se também na letra (Verbalização) um forte vetor ideológico, fazendo uso de signos que exaltam a regionalidade e a singularidade identitária, desde o início da performance, quando Fafá, usando a primeira pessoa do plural, se refere aos presentes na plateia: *"Nascemos numa região chamada Amazônia. Somos um povo especial"*. A *"côr do meu batuque"* alude, subliminarmente, à *"batucada"*, como é designada a seção rítmica do boi vermelho. Aqui, o Garantido é apresentado pelos vários epítetos pelos quais é conhecido junto à sua "galera": *"vermelho, vermelhaço, vermelhusco, vermelhante, vermelhão."* E o *"brilho do canto",* é, metaforicamente, associado à *"expressão da minha côr"*, ou seja, ao sincretismo simbolicamente aludido, a suposta essencialidade étnica prefigurada pelo protótipo celebrado e exaltado na festa: a figura mestiça do caboclo. Finalmente, ao aludir explicitamente na letra à ideologia do folclore, o emissor procura estabelecer um elo entre a toada e uma determinada matriz política. Consagra-se uma aliança que se constitui no cerne dos atores envolvidos na reconfiguração estética da toada (brincantes, poder público, compositores) em prol de uma afirmação identitária regional (PPPM – Padrões de processo paramusical), configurando interesses, necessidades e funções reciprocamente alinhadas.

Por fim, há que destacar a semanticidade do discurso explicitado pelo signo verbal presente na performance de Fafá de Belém, o qual enfatiza a exaltação da regionalidade. A semanticidade das letras exerce papel preponderante, prefigurado

Amazonas Jazz, em julho de 2011 - interessadíssimo em assistir ao espetáculo folclórico oferecido pelo hotel -, após cinco minutos de apresentação, virou-se para mim, arregalou os olhos e disse-me: *"Mas isto é música pop!"*

no binômio *"nós/outros"* (BASTOS, 1989), enquanto vetor delimitador de categorizações identitárias. Assim se verifica, aliás, sempre que o signo verbal assume o papel principal na articulação de sentido do discurso.

1.7.6
O Ritmo Quente
Canto da Mata

Um estilo [119] que pontificou na renovação da estética do boi-bumbá occorrida na década de 1990, foi o chamado *"ritmo quente"*. Poder-se-ia definir como uma versão pop do boi-bumbá, fortemente influenciada pela *"axé music",* o gênero musical atribuído à cultura baiana que adquiriu notoriedade nacional na mesma época em que foi adotado em Parintins.

Embora uma toada com esse título, *Ritmo Quente*, só viesse a ser apresentada em 1997, o termo já havia sido utilizado alguns anos antes, quando o Caprichoso introduziu teclados sintetizadores na sua orquestra de harmonia, alterando, substancialmente, a sonoridade do boi-bumbá, a qual passa a se identificar com uma ambiência mais pop. Nesse momento, a forma moderna da toada já estava consolidada no FFP. Também a partir daí, o uso de teclados sintetizadores é adotado em definitivo pelos bumbás, tanto na arena, quanto nas gravações. Cabe lembrar que os teclados haviam começado a ser utilizados no boi em meados da década de 90.[120]

Por outro lado, a adoção de elementos da música pop – como, por exemplo, a levada da bateria, o acompanhamento do baixo, a sonoridade e ambiência dos exemplos aqui analisados -, remetem para o universo do internacional-popular (ORTIZ, 2000, NICOLAU NETTO, 2009). O andamento tende a ser um pouco mais acelerado – semínima em torno de 100 m.m -, o que gerou descontentamento em alguns setores identificados com a *"velha guarda"* dos bumbás. Gil Braga ressalta que no certame de 1999,

" (...) observou-se um andamento sensivelmente mais rápido no toque da Marujada

[119] Genericamente, quando me refiro a "estilo", estou fazendo alusão a elementos presentes num determinado Objeto de Análise, recorrentemente usados num determinado gênero enquanto Itens do código musical, Padrões do processo musical ou ainda, utilizados em determinado Padrão do processo paramusical observado, levando em conta as categorizações propostas por Tagg em seu método de análise.

[120] De acordo com o depoimento de Jonilson Reis, produtor dos cds do Garantido durante mais de uma década e, posteriormente, membro da orquestra de harmonia do Caprichoso.

> de Guerra *(bateria do Caprichoso)* com influência no canto do Levantador de Toadas, que acelerava as palavras cantadas, muitas vezes dificultando o entendimento daquilo que cantava." (Gil Braga 2002: 38)

A aceleração do andamento, para um pulso em torno de 100 mm, bem como a adoção de instrumentos eletrônicos, gerou descontentamento por parte de setores mais identificados com o bumbá tradicional. Mestre Porrotó, um dos mais reverenciados personagens do boi-bumbá parintinense, ligado ao Garantido, falecido na primeira década do século XXI, afirmava, em seu depoimento a Gil Braga, que *"não se deve perder aquele ritmo cadenciado do passado"*, pois, segundo ele, "*existem alguns no boi que têm vontade de mudar o som da brincadeira"*, sobretudo com o uso do teclado, que *"é um aparelho muito barulhento"* (GIL BRAGA, 2000: 350) .

A introdução de elementos da *"axé music"* no boi-bumbá, produzindo o assim chamado *"ritmo quente"*, provocou dissenssões não apenas junto à ala "tradicionalista", mas até mesmo entre aqueles que propugnavam por uma reformulação da estética do evento, como podemos observar no depoimento a seguir, proferido por Fred Góes em um encontro sobre boi-bumbá promovido na UFAM, Universidade Federal do Amazonas, em Manaus. Vale a pena transcrevê-lo na íntegra por revelador que é para a compreensão do objeto de análise deste estudo.

> "Então (...) eu vou tocar na questão musical. Pra *(sic)* mim, foi a pior, a maior aberração que já houve. O que eu vou falar aqui não é uma questão de crítica musical, ou crítica às pessoas que fizeram este trabalho. Eu acho que a música é música, e nesse ponto eu sou universal mesmo, gosto de música de tudo quanto é canto do mundo, eu não tenho preconceito contra nada, nenhuma música, a não ser os emergentes aí, que querem vender milhões de cópias com besteira. Mas as músicas das regiões, com suas peculiaridades culturais, são sempre excelentes. Mas tivemos um problema gravíssimo, e eu vou contar isso, porque é importante nesse processo de arte, da nossa arte regional. O Caprichoso foi tri-campeão, vindo num processo como um turbilhão que desencadeou o que a gente chamou de "ritmo quente". Acabou marcando um momento, e ninguém pode contestar isso. O ritmo quente, não a música ritmo quente *(Góes refere-se aqui a uma toada homónima)* mas o estilo ritmo quente, inconsciente, caiu no axé music. Procurou o axé music, tentando se projetar para se levar para uma identidade mais para a juventude, que é ligada mais no axé. (...) Então, nós tínhamos essa preocupação: nós temos que ganhar, porque se nós perdermos, nós vamos ser obrigados a transformar o nosso boi em ritmo quente também, porque os nossos torcedores já cobravam da gente: "Oh, é animado, meu irmão, é isso aí." Então, esse risco nós passamos, e, felizmente, nós

> ganhamos o Festival. As pessoas, eu não quero citar nomes, porque inclusive são amigos meus, que dominavam o direcionamento musical do Caprichoso, estavam levando para este caminho." (...) O boi, se você pegar de 1994 para trás, quando o Caprichoso colocou, pela primeira vez, os teclados na arena, não tinha cantor bom para cantar dentro do Bumbódromo, porque eles eram desafinados mesmo, porque não tinha referência à harmonia. Então, essa nossa arte tem que ser aperfeiçoada. Tem que ser, não dá para tocar com violão feito a machado quando eu tenho um violão elaborado, que vai me dar uma sonoridade melhor, isto é natural. Exatamente por isso que as pessoas se aperfeiçoam, e fazem instrumentos melhores, senão vamos ficar lá naquele com corda de tripa de carneiro, da antiguidade. Hoje, vivo falando isso desde 1999, nós não precisamos sair da Amazônia pra *(sic)* buscar fundamentos pra *(sic)* gente fazer nosso boi, nós não precisamos sair da Amazônia, pra *(sic)* pegar mitos fora de nossa Amazônia. Nós temos um universo muito grande. Eu acho que o boi tem que ir nesse caminho, e, para mim, vai nesse caminho. (...) Não adianta a gente querer buscar elementos de fora, nós temos elementos aqui, grandiosos e perfeitos." [121]

A declaração de Góes evidencia - para além de uma reação contra a introdução de elementos do gênero *"axé music"* na música do boi-bumbá -, uma preocupação em privilegiar uma estética, a qual, ainda que se designe como inovadora, pretende afirmar a regionalidade. O sentido do discurso não podia naufragar em nome de modismos musicais. Silva (2006) também assinalou essa questão na sua pesquisa publicada em 1999. Após alguns anos sem vencer a disputa, o Garantido apostou numa apresentação que evidenciasse aspectos musicais relacionados com o legado folclórico, como o tempo cadenciado da sua *Batucada*. Por isso, ao se dirigir ao público naquele ano, o apresentador do boi-bumbá encarnado declarava:

> "Vamos fazer a contagem e depois da contagem vocês vão ouvir o verdadeiro ritmo de boi-bumbá, que é a batucada do Garantido. [122] É o boi que veio brincar de boi, e é o boi que vai apresentar o verdadeiro ritmo, a cadência do boi-bumbá". (SILVA, 2006: 119)

No entanto, alguns elementos típicos do boi-bumbá foram seletivamente mantidos no *"ritmo quente"*: a rítmica da linha melódica e da seção percussiva

[121] Fred Góes, *in* Somanlu, 2002: 191-192.

[122] A apresentação da bateria do Garantido, inicia-se ,tradicionalmente, na arena do bumbódromo, com uma contagem preliminar e o som de um único surdo que estabelece o andamento.

fazem uso de elementos presentes no gênero. As palminhas, no entanto, e o seu ritmo tradicional, em qualquer de suas variantes, não aparecem nas várias gravações ao vivo do exemplo apresentado a seguir, às quais tivemos acesso, em interpretações de Arlindo Jr. e também de David Assayag.[123] Aliás, existem diversas versões de *Canto da Mata* disponíveis na internet, interpretadas pelos mais variados artistas regionais, o que, por si só, atesta o quão popular a toada se tornou para o movimento do boi-bumbá. Em quase todas elas se reconhece o tom pop da interpretação. Isso não significa dizer, no entanto, que a batida da bateria do boi-bumbá houvesse sido alterada durante a apresentação da toada na arena do bumbódromo. Cabe salientar que da arena para a produção do áudio em cd, o arranjo sofre alterações, de forma a se adequar ao público consumidor e ao contexto.

Canto da Mata - composta por Maílzon Mendes, Alceo Ancelmo e Neil Armstrong -, constitui-se num dos melhores exemplos do *"ritmo quente"*, tendo ajudado o Caprichoso a ganhar o Festival de 1995.

A letra alude ao universo local, aos signos da identidade amazônica afirmada: a mata, o amazônida, *"a mãe natureza que o deus indígena Tupã criou"*, a dança ao redor da fogueira, bem como a *"tradição milenar"*, da qual o Caprichoso, supostamente, seria herdeiro no presente *(Caprichoso é o meu boi-bumbá/ E faz parte de um povo/ que tem tradição milenar).* Enfim, elementos que compõem a formação de sentido do signo identitário presente no boi-bumbá reconfigurado.

Caberia então ao Caprichoso, de acordo com a construção simbólica implícita no discurso da toada, assegurar a mediação dessa tradição, ainda que reconfiguradas as circunstâncias e a estética identificada no *"ritmo quente"*.

Como podemos verificar, a prática discursiva – ainda que restrita à toada -, não se situa apenas no âmbito verbal, como forma de ressignificar o sentido. Se pensarmos na formação de sentido do discurso, implícito na reformulação do boi-bumbá como um todo, fica claro que os diversos planos da sua formulação estética não atuam de forma independente uns dos outros, antes se submetem às mesmas injunções históricas e às mesmas restrições temáticas, numa ampla abrangência de domínios discursivos hipertextualizados. Se observarmos o gestual e os passos de

[123] http://search.4shared.com/q/CCAD/1/canto%20da%20mata. Acessado em 03 de abril de 2012. Arlindo Jr. foi, durante anos, levantador de toadas do Caprichoso, e, a partir do início do século XXI, enveredou pela carreira política, tendo sido eleito vereador em Manaus.

dança dos grupos de boi-bumbá que se apresentaram em programas de auditório televisionados durante a década de 90, podemos verificar similaridades com os grupos de *axé music*. Talvez por isso, o *"ritmo quente"*, e sua proximidade explícita com a *"axé music"*, tenham lhe feito valer o epíteto de *"pop das selvas"*.

Após essas considerações sobre o âmbito em que se situa a toada *Canto da Mata*, apresentamos a seguir, a letra e a transcrição da mesma.

"Quando soam os tambores na mata
Os povos entoam o seu canto no ar
E dançando ao redor da fogueira
Se põem a cantar
Caprichoso é o meu boi-bumbá
E faz parte de um povo
Que tem tradição milenar

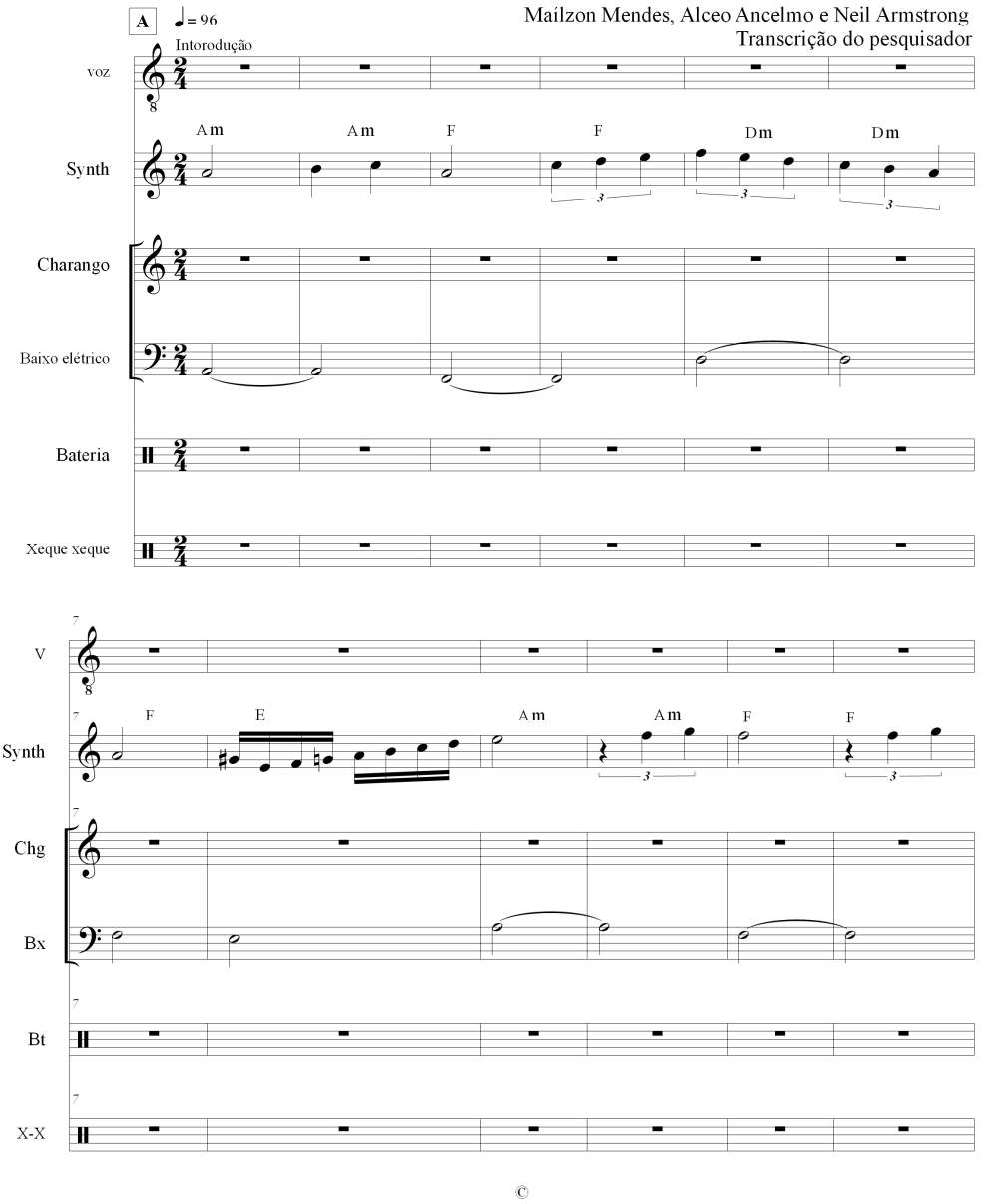
Na batida bem forte
De um grande tambor
Entoamos os cantos
De um grande explendor
Exaltando a mãe natureza
Que Tupã criou
É a coisa mais linda do meu boi-bumbá
E ver esse povo pra lá e pra cá
E ver a floresta e o mundo inteiro
Explodirem no ar.

Score

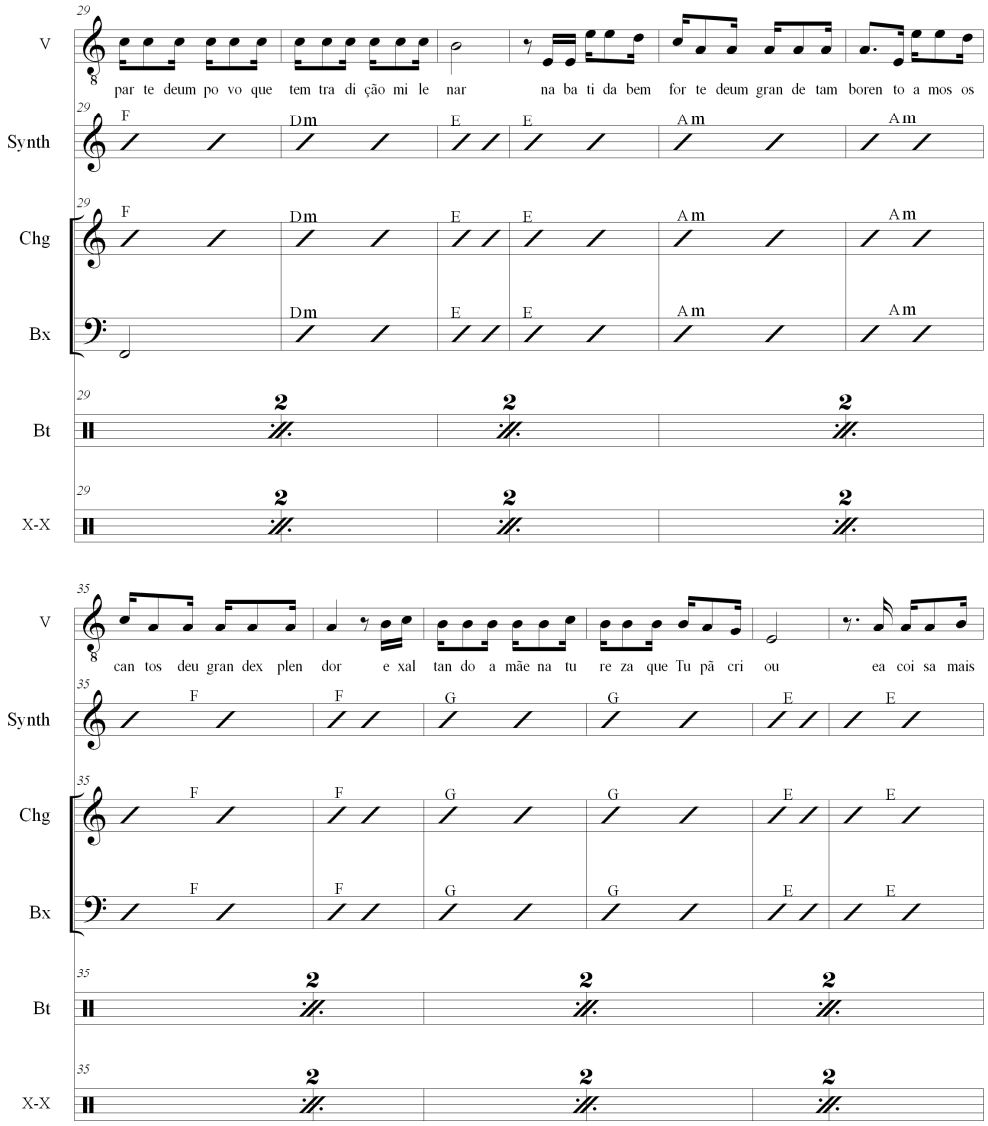
CANTO DA MATA

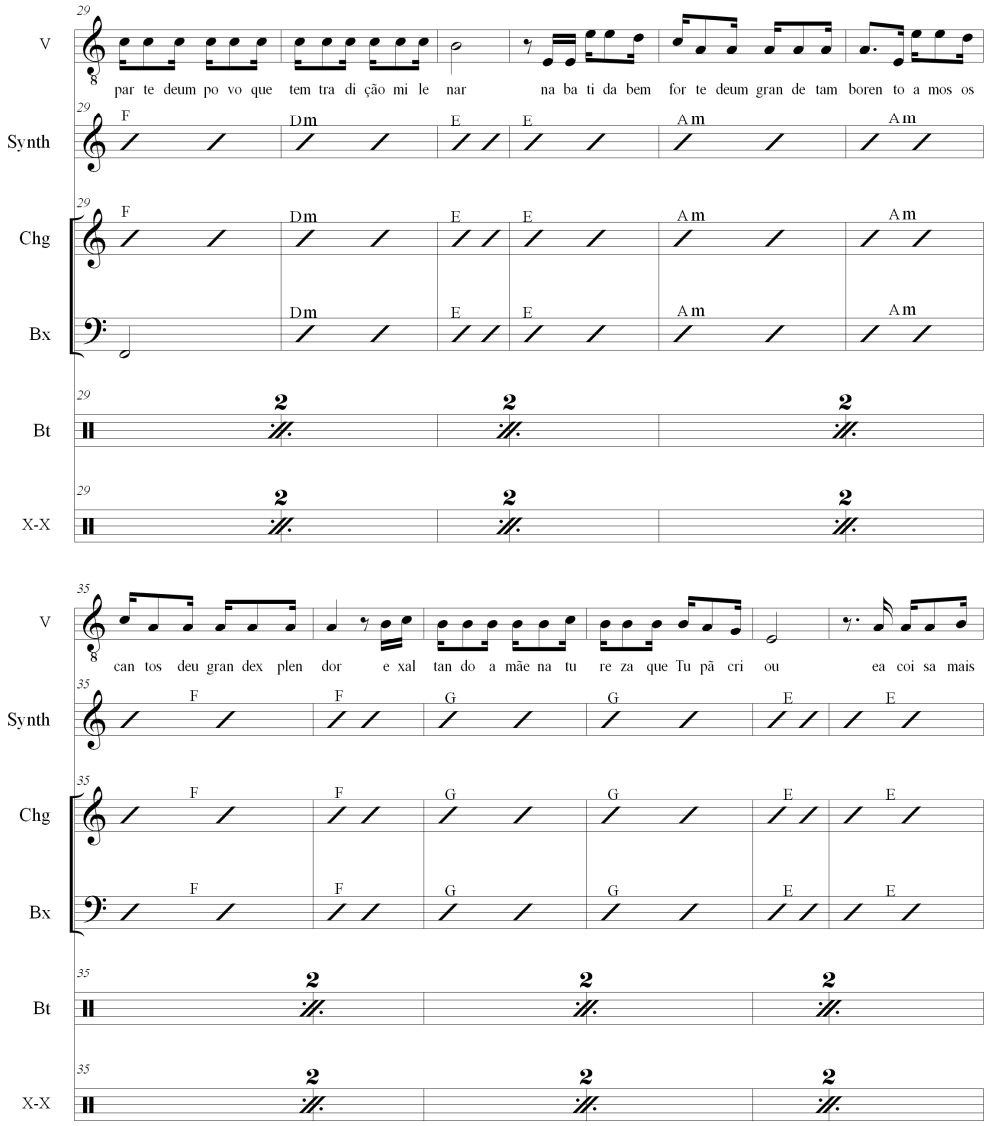
Versão ARLINDO JR

Maílzon Mendes, Alceo Ancelmo e Neil Armstrong
Transcrição do pesquisador



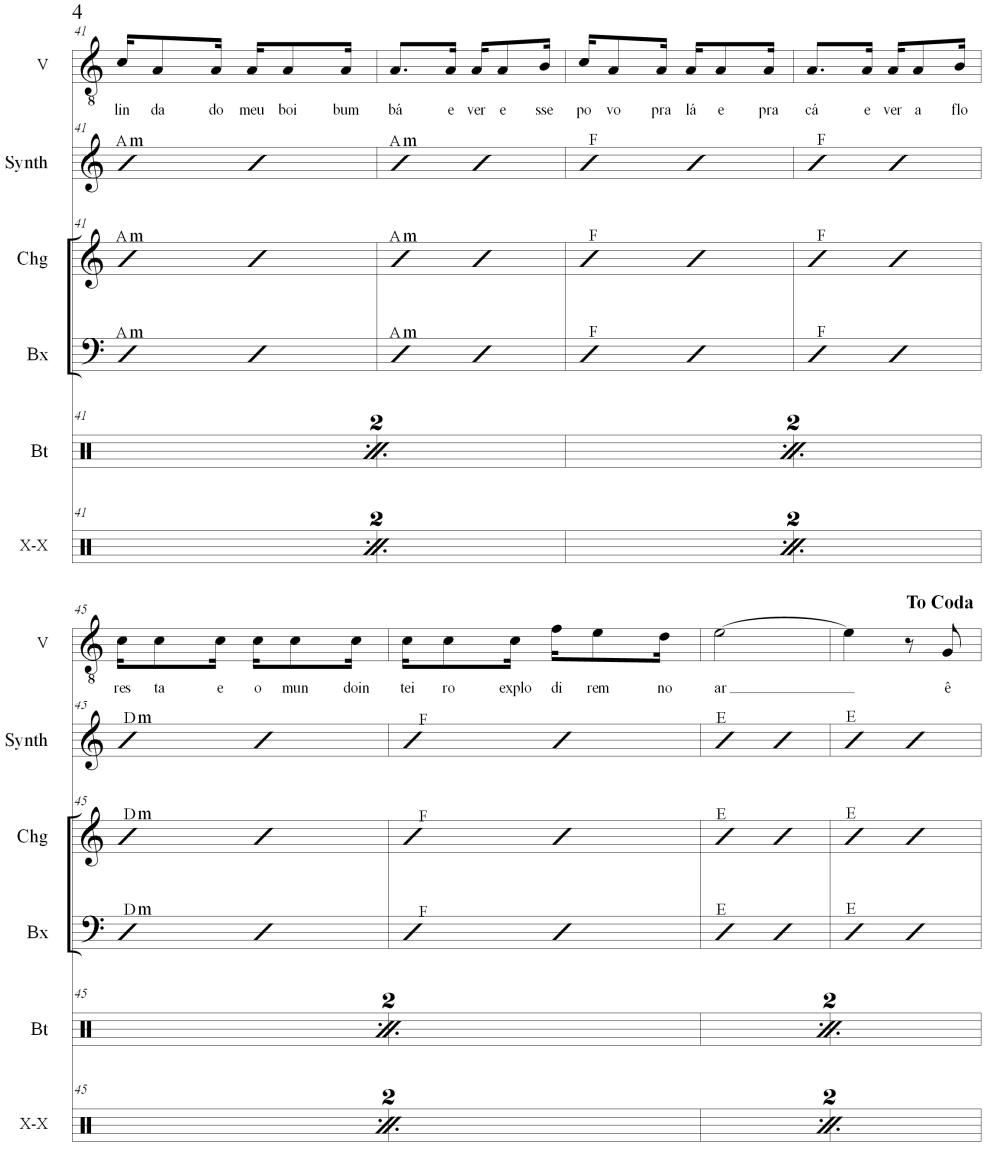
©

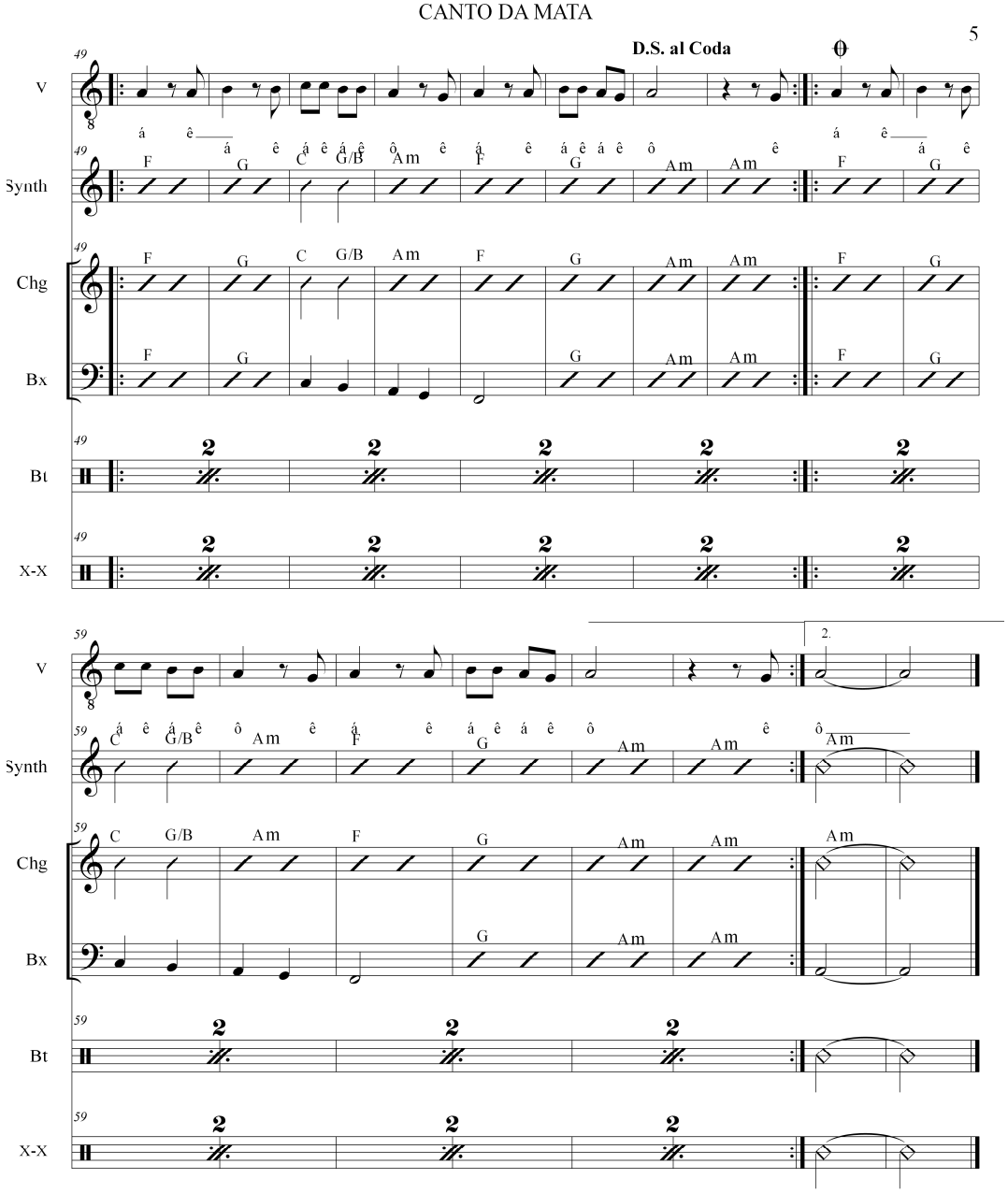

29
V
par te deum po vo que tem tra di ção mi le nar na ba ti da bem for te deum gran de tam boren to a mos os
Synth
F Dm E E Am Am
Chg
F Dm E E Am Am
Bx
Dm E E Am Am
Bt
X-X
35
V
can tos deu gran dex plen dor e xal tan do a mãe na tu re za que Tu pã cri ou ea coi sa mais
Synth
F F G G E E
Chg
F F G G E E
Bx
F F G G E E
Bt
X-X


29
V
par te deum po vo que tem tra di ção mi le nar na ba ti da bem for te deum gran de tam boren to a mos os
Synth
F Dm E E Am Am
Chg
F Dm E E Am Am
Bx
Dm E E Am Am
Bt
X-X
35
V
can tos deu gran dex plen dor e xal tan do a mãe na tu re za que Tu pã cri ou ea coi sa mais
Synth
F F G G E E
Chg
F F G G E E
Bx
F F G G E E
Bt
X-X

CANTO DA MATA

4





Exemplo 39 Toada *Canto da Mata.*[124]

[124] *Canto da Mata*
http://search.4shared.com/q/CCAD/1/canto%20da%20mata.
Acessado em 7 de abril de 2012.

Situando a toada no plano analítico, podemos concluir o seguinte:

1.O tempo total da toada, está em torno de três minutos. Ela explicita um conceito composicional (*música w*), o qual faz uso de signos seletivamente adaptados do universo indígena na composição da letra (PPPM – Padrões de processo paramusical). Desta forma, o emitente, aqui entendido como o corpo de compositores da toada, expressa necessidades e objetivos que se coadunam com a reformulação estética de FFP, ao exaltar símbolos reconfigurados a partir do legado antropológico indígena, cuja função é a de conferir ao evento um signo afirmativo de uma identidade regional, circunscrita a uma localização geográfica situada algures na Amazônia, ou seja, a construção da toada faz uso de Campos de associação paramusical (CAPM) específicos. O andamento é mais rápido do que nas toadas de cunho mais tradicional.

2. *Canto da Mata* constitui-se de duas partes, cada uma com dezesseis compassos, seguidas de um refrão de oito compassos, além da introdução. Ambas a partes se iniciam com um movimento anacrúsico da melodia. Consta de diversas gravações, sejam as de Arlindo Jr. ou de David Assayag, uma mesma introdução, de oito compassos, o que denota a adoção de um elemento formal, em termos de elaboração do cógico musical (ICM – Item do código musical). A textura evidencia a voz e a forte marcação da base, com predominância da seção percussiva, na qual se destacam bumbo e caixa da bateria. Em termos de Comparação entre Objetos (MCeO), nota-se a ausência da levada de palminhas, um musema identificado com o boi-bumbá de estrato folclórico, simultâneamnete um material de comparação entre objetos (MCeO), e um item do código musical (ICM). A ausência das palminhas na gravação dentota o trânsito da toada, movendo-se do universo regional, para uma ambiência mais pop, identificada com a absorção de elementos exógenos.

3. Os padrões do processo musical (PPM) em termos de orquestração, voltam a privilegiar instrumentos eletrônicos já presenciados em outras toadas atrás analisadas. A tonalidade adotada na transcrição é lá menor. As funções

harmônicas mais utilizadas são tônica menor, Subdominante relativa Maior, subdominante menor e Dominante. No refrão, ao utilizar a Subdminante relativa Maior (Fá Maior), seguida da Dominante individual da Tônica relativa Maior (Sol Maior), seguido da relativa Maior (Dó Maior) gera um movimento cadencial harmônico (IV-V-I) que induz o ouvido a perceber uma modulação para Dó Maior. Porém, a progressão resolve em lá menor, gerando uma cadência deceptiva. A cadência deceptiva para o VI grau menor (lá menor) do campo transitório da modulação, restabelece a tonalidade de lá menor para voltar à parte A da toada (ICM). Portanto, um clichê da música tonal, (ICM – Item do código musical) o que, sob o ponto de vista harmônico, situa a toada como tal. Este procedimento, denota a adoção de elementos composicionais exógenos, por parte dos toadeiros.

4. No entanto, é na verbalização da toada que o campo simbólico se torna mais explícito e que o vetor ideológico fica mais patente, pelos signos veiculados. O Objeto de Análise (OA) deixa vislumbrar Campos de associação paramusical (CAPM), nos quais se evidenciam, por parte do emissor, interesses, necessidades e funções, as quais se sintonizam com as diretrizes estéticas do evento reconfigurado. Assim, os signos aludidos pela letra (*"tambores da mata, mãe natureza, mitologia indígena, Tupã"*), tornam-se signos incorporados pelo boi-bumbá Caprichoso, o qual, de acordo com a toada, *"faz parte de um povo que tem tradição milenar"*. Na letra fica claro que o discurso do boi-bumbá começava a se dedicar à questão da natureza, e a se situar na perspectiva de herdeiro de um legado ancestral perpetuado pelo folclore, pelos povos que se uniam *"para dançar boi bumbá em torno da fogueira*". Ideologicamente, o boi-bumbá começava a abordar e a incorporar temas que até aí não figuravam no universo da toada, como a mitologia indígena ou a preservação da natureza, símbolos seletivamente adotados no presente. Uns, resíduos arcaicos pinçados da memória coletiva, outros, ditados pelas palavras de ordem do momento. Ambos costurados na mesma arquitetura simbólica que tipifica o boi-bumbá contemporâneo. Há que salientar, ainda, o aspecto *música w*, assinalado no

esquema de análise adotado de Tagg, a música como conceito, em relação ao aspecto *música z*, ou seja a maneira como ela é percebida. Para os ouvintes mais sintonizados com o boi-bumbá, digamos, mais próximo da suposta "tradição", - ou para usar a definição de Williams (1979) aqueles que mais se identificavam com os elementos "residuais" - , o "*ritmo quente"* constituía-se numa perigosa alteração. Já para as comissões de arte, que incentivavam o uso do novo estilo - os "emergentes" (Williams, 1979) - o resultado era o mais importante e o tri-campeonato justificava a adoção dos novos elementos, o que também era percebido pela massa de brincantes que continuava dançando, apoiando o seu bumbá e festejando a vitória no FFP. Finalmente, a letra da toada insere o boi-bumbá, transformado em signo identitário de um segmento étnico, numa perspectiva mundializada, ao dizer:

"É a coisa mais linda do meu boi-bumbá
E ver esse povo pra lá e pra cá
E ver a floresta e o mundo inteiro
Explodirem no ar."

Passemos agora à comparação dos diversos elementos presentes na análise das toadas verificadas até aqui.

1.7.7

OA **Objeto de Análise** **Toada**	**CAPM** **Campos de Associação Paramusical** **Temática**	**PPM/ICM** **Padrões do Processo Musical** **Orquestração** **Itens de código musical**	**PPPM** **Padrões do Processo Paramusical** **Alusão explícita a signos regionais ou de afirmação identitária**
Tic,Tic,Tac	Amazonas, o boi-bumbá, ambientados num universo idílico, sob o *"signo do amor"*. Povo de fora (turistas).	Sintetizadores, guitarra, baixo elétrico, bateria. Percussão regional. Forma binária. Progressões harmônicas tonais. Compasso binário.	Tambor, Rio Amazonas, mata, caboclos.
Catirina Barriguda	Morte do boi	Instrumentos artesanais: palminhas ou tabuinhas, l atas de banha revestidas com pele de cobra e xeque- xeque.	A cena ilustrada pela toada, apenas se referia aos personagens do auto do boi: O amo do Boi, Nêgo Chico, Catirina.
Boa Noite Povo Amazonense	Conclama o "povo amazonense" a constatar a supremacia do boi vermelho sobre o "contrário", o boi azul	Recriada em 2010 pela gravação do CD *Toada de Roda Antológico*, inclui instrumentos tidos como "tradicionais". Não obstante, faz uso de sintetizador, a par de violão, charango, cuatro, atabaque, caixa, palminhas e surdo. Elaboração formal binária, na qual se evidencia um certo desequlíbrio.	Povo amazonense, boi Garantido, "contrário" (boi azul). Paixão.
Acorda Morena Bela	Exalta o Boi Vermelho, dedicando a toada à "morena bela", e convidando o "povo" a apreciar o boi.	Tal como na toada acima, trata-se de uma recriação recente, inserida no mesmo cd, pelo que os parâmetros analíticos sob o ponto de vista orquestral são os mesmos.Procedimentos composicionais, como inversão de saltos motívicos em tonalidade menor. A construção da melodia denota equilíbrio formal.	Morena Bela (signo da "morenidade" e da beleza da mulher amazônida), Boi Garantido, comunidade local.
Vermelho	Líder político regional, Boi-Bumbá Garantido, Paixão pelo boi.	Guitarras elétricas, baixo elétrico, sintetizador, piano, bateria, percussão. Forma canção estabelecida.	Côr, batuque, batucada do Garantido, boi vermelho. Na performance de Fafá de Belém, também se identifica a exaltação do amazônida e uma alusão explícita ao índio na indumentária e caracterização da cantora.
Canto da Mata	Boi Caprichoso, o povo da mata, a tradição milenar.	Sintetizador, baixo elétrico, bateria, percussão. Forma canção estabelecida.Aumento na cadência do andamento.	Tambores da mata, povo de tradição milenar, relação entre o boi e o legado indígena, Tupã, mãe natureza.

Tabela 1 - Análise comparativa das toadas abordadas

A partir da tabela reproduzida na página anterior, podemos estabelecer comparações que nos permitem aferir eventuais alterações auscultadas no trajeto da toada de boi-bumbá.

Em primeiro lugar, há que observar que todas elas fornecem suporte musical ao auto do boi-bumbá. Essa é a função da toada.

Ao analisarmos a toada da *Catirina Barriguda,* recolhida da tradição oral em nossa pesquisa de campo*,* a qual nos foi transmitida por Mestre Xerxes, podemos verificar que a temática abordada (CAPM – Campos de associação paramusical) era simplesmente a morte do boi.

Nas toadas de Lindolfo, este campo começa a abordar uma nova entidade que prenuncia uma afirmação identitária (PPPM - Padrões do processo paramusical), o *"povo amazonense",* e passa a tripudiar o "contrário", explicitando a disputa entre ambos os bumbás. Antes disso, dirigia-se simplesmente à *"Morena Bela",* referida como símbolo de beleza da mulher amazônida.

Tic, Tic,Tac, situa, geograficamente, o *locus* onde se desenrola a ação da toada, instigando o imaginário a associá-la com as barrancas do Rio Mar, o Rio Amazonas, e começa a se referir à mata, aos caboclos, ao tambor. Também alude *"ao povo de fora"* (o outro) os turistas que visitam a ilha para participar da brincadeira (CAPM- Campos de associação paramusical e PPPM – Padrões do processo paramusical) .

Vermelho, por sua vez, insere a toada no campo político, ao mencionar um líder regional e a aliança entre este e o boi bumbá vermelho, conhecido como o *"boi do povão"* (CAPM – Campos de asociação paramusical). Aqui, os signos de cunho ideológico (PPPM – Padrões do processo paramusical) afloram: côr vermelha, a côr da voz, batuque, *batucada* (denominação da bateria do Garantido).

Por fim, *Canto da Mata* refere-se explicitamente a *"um povo que tem tradição milenar"* (CAPM- Campos de associação paramusical) e a verbalização ideológica fala de tradição, relação entre o boi-bumbá e uma suposta matriz indígena, fazendo alusão a Tupã - selecionado da mitologia indígena -, e à mãe natureza, em sintonia ideológica com a defesa de valores ecológicos, entretanto adotados pelas temáticas do boi-bumbá

(CAPM – Campos de associação paramusical e PPPM - Padrões do processo paramusical).

Deve-se ressaltar que na relação entre emissor e receptor, estamos de fato aludindo a uma multiplicidade de atores, não apenas o compositor ou o cantor, mas também aqueles por quem passa o crivo decisório da elaboração temática – comissões de arte dos bumbás -, às quais o processo composicional da toada está subordinado. Por outro lado, o receptor, também é constituído por diversas personagens, desde o brincante ao turista ocasional, dos jurados, até às diversas instâncias de poder que avalizam o evento. É na negociação entre essas instâncias e na mediação exercida por alguns dos agentes, que se configura a trama que ordena o sentido do FFP.

Analisando, comparativamente, os padrões e os Items de código musical (ICM), verifica-se que, sob o ponto de vista formal, existe uma substancial alteração, indo desde a forma unária (*Catirina Barriguda*) até à binária, com inserção de um refrão ao final que situa a toada, formalmente, no universo da canção.

O instrumental também mudou radicalmente. Como já descrito, pudemos identificar no boi-bumbá do passado, o uso de latas de banha revestidas com pele de cobra, barricas com pele de cotia, rocares, xeque-xeques, tabuinhas, e até mesmo instrumentos entretanto desaparecidos, como o matacão. Hoje são usados sintetizadores, diversos instrumentos eletrificados, e ainda sopros - com destaque para trompete, saxofone, trombone e flauta -, além do charango e do cuatro venezuelano. Além disso, os instrumentos de percussão deixaram de ser produzidos artesanalmente e são importados de fabricantes em São Paulo.

Nota-se também um alto grau de profissionalização nas orquestras de harmonia, na proficiência técnica de cantores e músicos, bem como no grau de elaboração dos arranjos. Procedimentos composicionais, como a inversão motívica de contornos melódicos para cada uma das seções de uma mesma toada (ICM – Item do código musical), conforme se verifica em *Acorda Morena Bela,* também foram introduzidos.

Assim, podemos vislumbrar as transformações operadas na toada, de forma a se sintonizar com a narrativa mestra do FFP, cujo objetivo maior é sedimentar um sentido de identidade regional, a partir da adoção de signos reconhecidos pelos brincantes,

lastreados numa suposta ancestralidade indígena e, idealmente, perpetuados na "alma" e no "sentir" do "caboclo". Uma construção simbólica de um sentido de identidade que o FFP pretende afirmar.

Feita a análise do percurso da toada, passemos agora à análise descritiva e funcional da estrutura orquestral do Boi-Bumbá no FFP.

Capítulo 2
Estrutura orquestral do boi-bumbá

2.1
As seções rítmicas
Marujada de Guerra (Caprichoso) e Batucada (Garantido)

A sustentação rítmica do espetáculo na arena do bumbódromo de Parintins, fica por conta das alas percussivas de cada agremiação, a chamada bateria do boi-bumbá. Cada um dos bois possui a sua. A do Garantido chama-se *Batucada*. O termo batuque denota uma eventual ancestralidade africana. Embora Lindolfo Monte Verde, fosse afro-descendente (MONTEVERDE, 2003:11), não foi possível identificar alguma efetiva relação entre o termo e a denominação da seção rítmica do Garantido. Além do mais, permanece indeterminado o momento em que a bateria do Garantido passou a ser chamada de *Batucada*.

Já o termo *Marujada de Guerra*, designação dada à seção rítmica do boi-bumbá Caprichoso, é uma alusão às supostas ancestralidades herdadas pelos *"marujos do cais"* no contato com os migrantes vindos do Pará e Maranhão.

Em termos de possíveis ancestralidades verificadas de uma maneira geral na cultura brasileira, de acordo com a análise postulada por Câmara Cascudo (1988), a principal influência africana na sua música popular faz-se presente nas congadas. Não obstante a opinião do eminente folclorista, as influências afro, na cultura brasileira, fazem se sentir, substancialmente, em muitas outras expressões, como no Maracatu, no Jongo, no Moçambique, entre outras.

Já o fandango e a marujada, ainda de acordo com Cascudo, aludem ao universo cultural herdado do legado português.

Cascudo sustenta que o bumba-meu-boi tenha se tornado o primeiro auto com caráter nacional, na medida em que assimila, reconfigura e transforma heranças advindas

das diversas matrizes constantes no mosaico étnico da incipiente nação brasileira, gestada a partir do Quinhentos.[125]

Se em 1920 o boi Garantido saía à rua, em cortejo, com 40 brincantes - e a bateria mal chegava a uma dezena de participantes -, hoje em dia, apenas a seção rítmica de cada bumbá pode abarcar cerca de 400 integrantes na arena do bumbódromo.[126] Estes estão distribuídos em alas, dirigidas por dois mestres que trabalham em sincronia. Ao tomarem lugar na arena para iniciarem o espetáculo, os batuqueiros postam-se no extremo oposto ao da entrada do recinto, formando um retângulo, com os músicos dispostos lado a lado, em alas, umas atrás das outras.[127] Tanto o Caprichoso, como o Garantido, fazem uso, basicamente, dos mesmos tipos de instrumentos de percussão, a saber, surdos, caixas (que poderão variar de profundidade e ser designadas de acordo com seu tamanho como caixetas ou caixinhas) xeque-xeque (também denominado como rocar) ganzá e palminhas. Outros instrumentos vêm sendo incorporados ao boi-bumbá recentemente como, por exemplo, o repinique, por provável influência da escola de samba.

Na estrutura organizacional da seção rítmica do bumbá, chama a atenção a figura do peara, designação dada em Parintins ao mestre dos batuqueiros. Tanto o peara do boi-bumbá, quanto o mestre de bateria da escola de samba, exercem, efetivamente, função semelhante: mantêm com seu gestual o pulso unificado, sinalizam as "paradas" e as "entradas" de cada ala de instrumentos, no decorrer da música, geralmente fazendo uso de um apito e de um pequeno bastão.

Acreditamos que a necessidade de designar o peara para dirigir a seção rítmica advenha do crescente número de batuqueiros envolvidos na apresentação. É lícito supor que um grupo de quatrocentos percussionistas necessite de uma coordenação superior

[125] "O negro está nos congos. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso." CASCUDO, 1954: 163

[126] O boi-bumbá Garantido - de acordo com relato prestado por Mestre Lindolfo a Saunier em 1970, durante o 5° Festival Folclórico de Parintins -, teria saído à rua pela primeira vez em 1920 com quarenta figurantes. SAUNIER, 2003.

[127] Observe na figura 116 a disposição da bateria.

aquela que um grupo menor exigiria no passado, se é que alguma coordenação se faria sentir então.

Na época em que o boi saía à rua, indo de casa em casa, oferecendo a encenação do auto, muito antes da era do FFP, existia um instrumento que era batido contra o chão e que marcava o tempo da música e do cortejo. Esse instrumento, consistia de dois pedaços de madeira em forma de cruz. Na ripa horizontal eram pregadas platinelas sobrepostas (que - segundo me informou Knison Ribeiro, o já aludido percussionista amazonense -, podiam ser simples tampinhas de garrafas de cerveja ou de refrigerante) as quais percutiam uma nas outras sempre que o cabo do instrumento era batido no solo, produzindo um som algo metálico. Esse instrumento, outrora usado no boi-bumbá, era chamado de *mata-cão* ou *matacão*. Não conheço a ortografia correta, pois, nunca vi menção a tal termo empregado em relação ao boi. Atualmente, esse instrumento não é mais utilizado. Provavelmente, caiu em desuso ao perder sua função, depois que o bumbá deixou de sair em cortejo e passou a evoluir na arena, quando o sentido do tempo musical passou a ser referenciado pelo peara e pela marcação do surdos, e não mais pelo compassado bater da estaca no solo para marcar a cadência do desfile.

Em uma das edições do FFP a que estive presente, pude observar que as seções rítmicas dos bumbás eram dirigidas por outros dois mestres subordinados ao peara. Na figura 17, a seguir inserida, a qual exemplifica a *Batucada* do Garantido em ação, é possível ver, à frente do grupo, vestidos de branco, os dois mestres aqui aludidos. O peara, figura 16, fica numa estrutura mais alta, uma espécie de pódio, de forma a que todos os integrantes da seção rítmica o possam ver e obedecer a seus comandos.

Figura 16 - *Peara* dirigindo a *Marujada de Guerra*, bateria do Caprichoso do Caprichoso. Repare-se no bastão, no apito e na sinalização com a mão esquerda.

Figura 17 – *Batucada*, bateria do Garantido, na arena. Observe-se a disposição das alas de cada instrumento presente na bateria.

Embora os formuladores da estética do boi parintinense enfatizem a independência do bumbá em relação ao desfile das escolas de samba - cuja principal referência seria o Rio de Janeiro -, e neguem a carnavalização do evento amazonense, parece-nos existir uma relação – ainda que, em termos de caracterização do espetáculo, pouco significativa - entre ambos os gêneros (samba e boi-bumbá) por conta de elementos comuns passíveis de identificação.

Cabe questionar, no entanto, qual seria efetivamente o significado da carnavalização do boi-bumbá. Pode-se, de imediato, constatar que elementos do Carnaval – da forma como se organiza o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro - foram incorporados ao evento parintinense.[128] Alguns traços estão presentes: a monumentalidade, as figuras em

[128] E vice-versa. Os artífices de Parintins são recrutados para trabalhar nos barracões de escolas de samba do Rio e de São Paulo, conforme nos declarou Markinho, tripa do boi Caprichoso.

destaque, os carros alegóricos, a função das toadas como fios condutores do espetáculo – da mesma forma que os sambas de enredo nos desfiles carnavalescos das escolas de samba -, as luxuosas e, por vezes, mínimas indumentárias, a superlatividade numérica da seção rítmica, responsável pela sustentação percussiva do evento, a qual, de acordo com Mestre Zé Preto, teria sofrido – ao menos em Manaus - a incorporação de instrumentos advindos da escola de samba. No entanto, subsistem diferenças, as quais contribuem para enfatizar a identidade amazônida do boi-bumbá. Em sua pesquisa, Silva (2006) aborda a questão citando entrevista realizada com Simão Assayag, bastante elucidativa:

> "Veja-se a preocupação do diretor de arte do boi Caprichoso, Simão Assayag, ao comentar a presença dos carnavalescos em Parintins e dos artistas do boi nas escolas de samba:
> *"Sempre vai uma coisa pequena, vai uma contribuição daqui. E os artistas também trazem alguma coisa. Eu acho perigoso. Eu não gosto do boi na passarela e não gosto do carnaval aqui. Ambas são festas populares – o carnaval é a maior de todas – mas eu acho que cada uma tem que ficar na sua. Existe o risco de um intercâmbio maior mas a gente precisa policiar isso aí".*
>
> Perguntei-lhe qual o motivo da preocupação e obtive a seguinte resposta:
>
> *"O meu medo é que a gente seja engolido pelo carnaval. Eu acho que o carnaval deve continuar como um filme bonito, um filme clássico como 'E o vento levou', por exemplo, e o boi deve continuar como um teatro. Cada um na sua. Acho que todos ganham assim".*[129]

A temática da narrativa mestra do FFP está sempre subjacente ao universo amazônico e os heróis celebrados são, principalmente, as figuras do "indígena" e do "caboclo". Gil Braga (2002), observa que a configuração do evento na Amazônia projeta-se sobre um imaginário tupi, ao passo que as influências banto se afirmam na música.

Um dos traços auscultados na rítmica do boi-bumbá – o da valorização do segundo tempo no compasso binário, fornecido pela marcação do surdo – está presente, também,

[129] *in* SILVA, 2006: 87

no samba. O acento sobre o primeiro tempo, caracteriza mais os gêneros herdados do legado europeu, como a marcha, por exemplo.[130]

Embora o boi-bumbá de Parintins enfatize sua singularidade em relação ao samba, é sabido e notório, no entanto, que destacados "brincantes profissionais" do boi integraram escolas de samba em Manaus. A título de exemplo, é possível citar o caso de um "levantador de toadas" de um dos bois de Parintins, o qual teria exercido o cargo de "puxador" [131] de uma escola de samba da capital amazonense.

Ainda de acordo com o relato de Mestre Zé Preto, existia na primeira metade do século XX uma estreita relação entre *"o povo do candomblé da Praça 14* (bairro manauara, reduto da comunidade afro-maranhense migrada para Manaus) *e o boi-bumbá"*.[132] Logo, é lícito supor, o universo do legado cultural maranhense – profundamente influenciado pela cultura africana - seria parte integrante da herança presente no boi-bumbá.

De qualquer forma, a influência do desfile das escolas de samba sobre o evento parintinense é testemunhada por quem participa do folguedo amazônico, e tal influência não se restringe ao campo musical. Como já observado neste trabalho, anteriormente, Valdir Santana, que foi Pajé do Caprichoso, declara que o Carnaval que ele via na TV, o Carnaval do Rio, teve profunda influência na elaboração das suas alegorias. Ele afirma, inclusive, que algumas das plumárias usadas na festa do boi-bumbá nem sequer existiam em Parintins. Valdir fala acerca da região e dos aspectos de que fez uso na criação das alegorias, baseado na convivência com tribos indígenas, bem como no contato com a cultura local. Além disso, aponta outras influências que chegaram até ele pela televisão, como o balé clássico (Baryshnikov), a Broadway e o jazz (FARIAS, 2001: 471) .

Desde que o FFP passou a se inscrever no calendário oficial do estado do Amazonas, aprofundou-se a estreita relação entre Manaus e Parintins na gestão do

[130] Não obstante, é curioso observar que amiúde os bombos nas bandas marciais de instituições militares ou para militares no Brasil ao executarem hinos e músicas marciais, acentuam, naturalmente, o segundo tempo, desvirtuando o caráter da marcha e adicionado um acento que valoriza a síncopa.
[131] O "levantador de toada" tem, na estrutura do boi-bumbá, função análoga à do "puxador" da escola de samba. Ambos são os responsáveis pelo canto durante o espetáculo.
[132] Depoimento de Mestre Zé Preto ao pesquisador. Segundo ele, sua madrinha, que o teria incentivado a criar seu primeiro boi-bumbá, era uma "mãe de santo", praticante do candomblé, moradora do bairro Praça 14 de Janeiro, em Manaus.

evento, e isto não acontece apenas no plano administrativo. Os ensaios ocorrem, simultaneamente, na ilha Tupinambarana e em Manaus, onde, por sinal, também se organiza, pela época do Carnaval, o Carna-Boi. Este, é um Carnaval com música e passos coreografados de boi-bumbá, uma regionalização, na qual, mais uma vez, a identidade amazonense é afirmada.

Porém, não obstante pontos tangenciais ou mesmo comuns ao samba e ao boi-bumbá, ambos se afiguram como gêneros musicais diferentes.

Em primeiro lugar, chamar a seção rítmica do boi-bumbá de "bateria", como se fora a de uma escola de samba, parece-me inapropriado, até pela diferença existente no instrumental. A seção rítmica dos bumbás, não apresenta a mesma diversidade de instrumental da bateria da escola de samba. Tamborim, cuíca, pandeiro, a gô-gô, por exemplo, não figuram no boi-bumbá. E se, em algum raro momento, isso acontece, será por mera imitação, não assumindo no bumbá o mesmo destaque que lhes é conferido na bateria de uma escola de samba. Na minha pesquisa de campo, não identifiquei o uso de nenhum desses instrumentos. Não obstante as diferenças, designar a seção rítmica do boi-bumbá como bateria é corrente, mesmo nos "currais" das agremiações tupinambaranas. É possível conjeturar que dada a aparente similaridade entre ambas as formações, e a influência que a hegemonia carnavalesca do samba exerce no cenário cultural-popular do país - amparada pela mídia a partir do momento em que o samba é guindado a *"gênero nacional"* por excelência (SANDRONI, 2001, CABRAL, 1995, VIANNA, 1999) -, seja essa a designação que a seção rítmica receberá também no boi-bumbá de Parintins: bateria. No entanto, cabe frisar, bateria de boi-bumbá.

Ainda que as seções rítmicas de ambos os gêneros - samba e boi-bumbá -, façam uso atualmente de alguns instrumentos em comum e a rítmica de ambas evidencie acentuações e síncopas que remetem tanto para um quanto para outro universos, efetivamente, são gêneros distintos. É certo que a seção rítmica do boi-bumbá também faz uso de surdos de marcação, porém, no gênero amazonense, não detectei a relação quartal de pergunta e resposta – entre o "surdo de primeira" e o "surdo de segunda" - que por vezes se faz notar na bateria da escola de samba.

Não podemos afirmar, com certeza, onde e quando o surdo de marcação terá passado a integrar a seção rítmica do boi-bumbá. Mestre Porrotó, falecido na primeira década do século XXI, ligado por laços familiares a Lindolfo Monte Verde - fundador do Garantido -, parintinense, desde sempre integrante do boi encarnado, em depoimento a Gil Braga, descreveu o que terá sido uma seção rítmica do boi-bumbá no passado. Segundo ele, os instrumentos considerados mais importantes eram "o *tambor*, a *cuíca* e a *palminha*" (também chamadas de matracas ou tabuinhas). Além destes, existiam a *"caixinha e o cheque-cheque"*. Não ficou explícito no depoimento de Mestre Porrotó, a qual época exatamente ele se referia. A inserção da cuíca neste relato conflictua com o depoimento a mim concedido por Mestre Zé Preto, na capital amazonense, segundo quem, a incorporação do uso da cuíca no boi-bumbá em Manaus, dataria de meados do século XX, por influência de um *"cidadão carioca"*, que por essa época teria aparecido no Amazonas. Mestre Zé Preto referiu-se ao uso da cuíca como algo totalmente alienígena no boi-bumbá: *"(...) houve uma época que o boi tinha até cuíca",* disse-nos o velho mestre. A sua opinião desaprovadora em relação ao uso da cuíca no boi-bumbá, fica implícita pelo uso da preposição "até". No entanto, cabe indagar se o uso da cuíca no boi-bumbá não teria simplesmente transitado a partir de certa altura para o folguedo amazonense a partir das escolas de samba, ou de expressões musicais atinadas com o samba existentes em Manaus, dada a proximidade entre o "*povo do candomblé"* do bairro da Praça 14 (conforme a declaração de Mestre Zé Preto) e a comunidade ligada ao boi-bumbá. Provavelmente, a cuíca a que Mestre Porrotó se referia, seria diferente daquela mencionada por Mestre Zé Preto. Pode ser que Mestre Porrotó se referisse à puíta, um tipo de cuíca maior, friccionada da mesma forma, mas com um som diferente, mais grave do que a sonoridade do instrumento usado nas escolas de samba.

Já os tambores, segundo Mestre Porrotó, também eram confeccionados em Parintins com material diferente daquele usado na capital. Segundo o que nos foi relatado por Mestre Xerxes, de Manaus, na capital eram usadas latas de banha e pele de cobra. Em Parintins, ainda de acordo com o depoimento de Mestre Porrotó a Gil Braga,

"Os tambores eram feitos de madeira, sobretudo de cedro, com pele de cotia ou veado

em uma das extremidades. A fixação da pele era obtida com uma *"roda de cipó"* ou circunferência que prendia o couro à armação de madeira na borda superior, mediante pressão manual, à semelhança de uma *"barriquinha"* ou pequena barrica, que recebe na extremidade um aro circular. A *afinação* dos tambores era obtida esquentando a pele do instrumento ao sol ou junto à fogueira, pois à noite o couro dos tambores *"ficava purupupu"*, perdia a elasticidade ou *desafinava.* O grupo instrumental era composto de três tambores, três ou quatro caixinhas, uma cuíca e o restante de palminhas e cheque-cheque. "(GIL BRAGA, 2000: 350).

Pelo que se depreende da declaração de Mestre Porrotó, o número de integrantes de uma seção rítmica de boi-bumbá, nas primeiras décadas do século XX, não deveria alcançar as duas dezenas. Nada que se compare, portanto, às centenas de integrantes atuais.

O uso tanto de palminhas quanto de xeque-xeque são elementos que persistem no boi-bumbá, na atualidade. Estes dois instrumentos formam subseções que até hoje integram as baterias dos bumbás, junto com caixas, surdos e - mais recentemente -, repiniques, os quais seriam uma importação recente da bateria da escola de samba.[133]

Os instrumentos de afinação grave, os surdos, fazem a marcação do tempo - bem mais cadenciado que o samba hoje apresentado nos desfiles carnavalescos -, enquanto as palminhas tocam a levada comum no boi-bumbá, já transcrita atrás neste trabalho. A marcação cadenciada, quer nos parecer, remeteria ainda para outra singularidade regional: o andamento que amiúde se observa na música indígena. Um dos elementos do discurso musical, que nos chama desde logo à atenção, é o tempo cadenciado da toada do boi-bumbá. O andamento fica próximo de uma unidade de tempo em torno de 80 a 90 mm.

Gilberto Freire observa que o antropólogo Pitt-Rivers, ao confrontar as danças dos negros com as dos índios, salienta no legado afro a espontaneidade de emoção expressa em *"grande efeito e massa* , ao passo que as danças ameríndias são mais

[133] O folclorista amazonense Mário Ypiranga Monteiro, profundo crítico do boi de Parintins por considerá-lo uma impostura em relação ao que ele considerava ser o boi amazonense, dizia o seguinte a propósito da bateria: "A parte musical (letra, partitura e instrumentos) sofreu grandemente com a nova estrutura dada ao bumbá, por imitação tardia (Zona Franca) dos "reisados" nordestinos e influência da televisão. Principalmente aquela estúpida e barulhenta 'bateria', que passou a ser a nota predominante do fato cultural, perturbando invés de auxiliando." MONTEIRO, 2004: 99-100 Note-se, Monteiro traça uma relação entre implantação da Zona Franca de Manaus e a influência exógena verificada no boi-bumbá amazonense na atualidade.

compassadas. E compara os xangôs afro-brasileiros – segundo ele, ruidosos, exuberantes, quase sem nenhuma repressão de impulsos individuais -, com a *"impassibilidade das cerimônias indígenas."* [134]

De qualquer forma, não seria surpreendente se a rítmica do boi-bumbá denotasse elementos da herança africana, até porque, sabido é, o afro-descendente alcançou os confins da Amazônia legando-lhe sua cultura.[135] No entanto, esse legado ancestral terá se transformado, no processo de entrelaçamento operado ao longo dos séculos, e se algo dele resta, são apenas resquícios, amalgamados no processo transcultural inerente à dinâmica antropológica.

Embora cada agremiação disponha durante cada uma das três noites do FFP de duas horas e meia para se apresentar - cronometrados pelo relógio eletrônico gigantesco colocado à entrada da arena, disparado assim que se inicia a *performance* - e ainda que cada bumbá seja penalizado, caso ultrapasse o tempo determinado pelo regulamento, não se verifica nas apresentações do FFP a correria que se constata nos desfiles carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro ou de São Paulo, nos quais, por vezes, a escola marcha, literalmente, a *"toque de caixa"* , isto é, apressadamente, para finalizar a apresentação dentro do horário estipulado. No boi-bumbá, o tempo é, geralmente, mais cadenciado, com a unidade de tempo situada em torno de 88 a 96 m.m. Pelo menos, por enquanto, a transmissão via TV do evento ainda não interferiu de maneira significativa na estrutura da narrativa das apresentações, seja no que se refere ao andamento da música, seja ainda no sequenciamento dos diversos quadros que se sucedem.

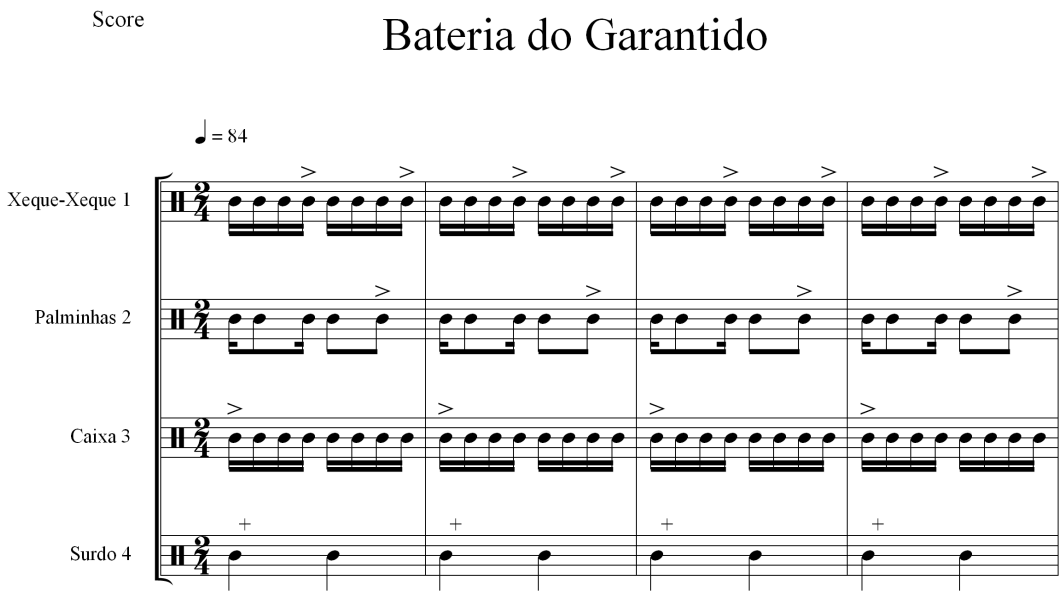
Transcrevendo – tanto quanto a escrita ocidental nos permita –, uma formação rítmica formada por palminhas, xeque-xeque, ganzá, caixa e surdo, a notação básica do

---

[134] Pitt-Rivers, *apud* Freire, 1978: 289.

[135] "Gastão Cruls, viajando há anos pelo baixo Cuminá, deu com vários remanescentes de antigos mucambos ou quilombos, isto é, de negros fugidos de engenhos e fazendas. Aliás, escreve ele, quase todos os rios da Amazônia tiveram desses refúgios de escravos e até no alto Içá, Crevaux foi surpresar a choça de uma preta velha. ' Por onde se vê que até mesmo onde se supõe conservar-se mais puro o sangue ameríndio ou o híbrido de português com índio chegou o africano: ao coração mesmo da Amazônia, à Serra do Norte (atual estado de Rondônia) e aos sertões." CRULS, Gastão. *A Amazônia que eu vi.* Rio, 1930 *apud* FREIRE, 1978: 46.

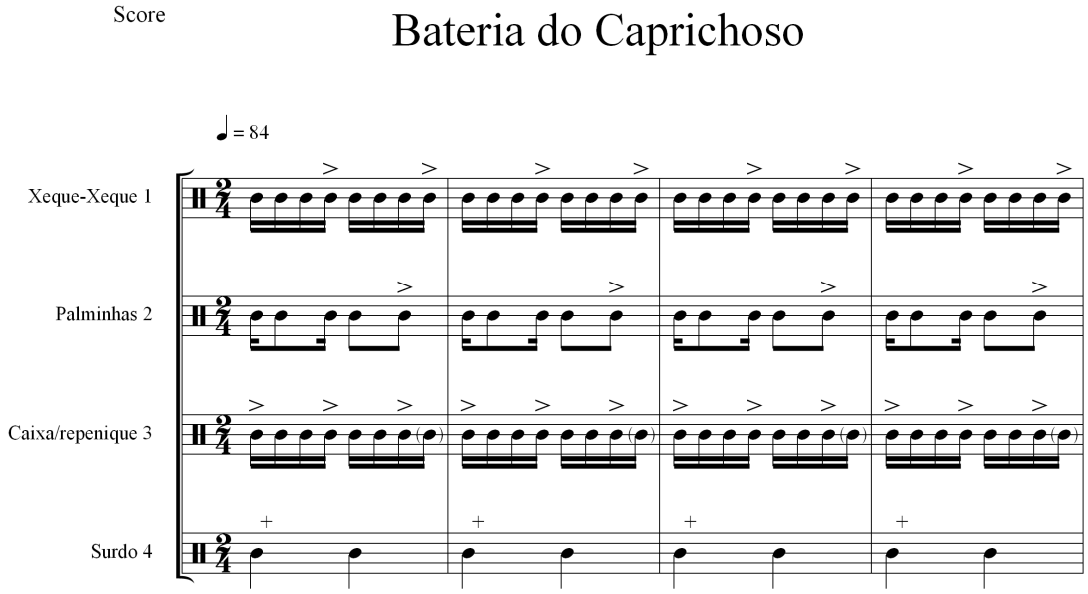
ritmo do boi-bumbá, numa das mais comuns de suas variantes, poderia configurar-se da seguinte forma:



Exemplo 40 – Batida de boi-bumbá. Bateria do Garantido.

O ritmo acima transcrito é usada especialmente pelo Garantido. Já o Caprichoso começou recentemente a utilizar o repinique de escola de samba, além de introduzir uma sutil variação no ritmo das caixinhas, conforme exemplo a seguir.[136]

[136] Novamente, recorro ao depoimento de quem conhece a batucada do boi-bumbá como brincante, ou músico de estúdio, o já citado percussionista Knison Ribeiro.

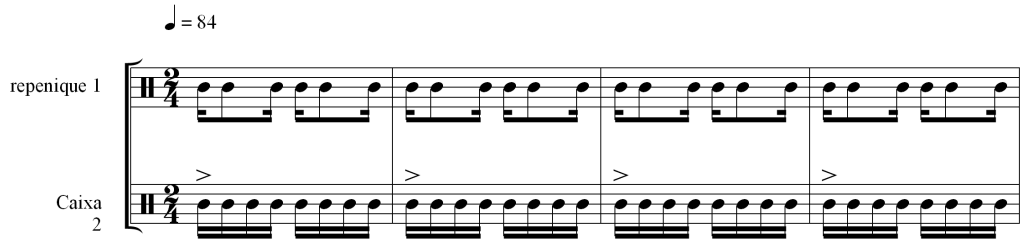


Exemplo 41 – Batida de Boi-bumbá. Bateria do Caprichoso.

Figura 18 - Integrantes femininas da *Marujada de Guerra* tocando ganzá

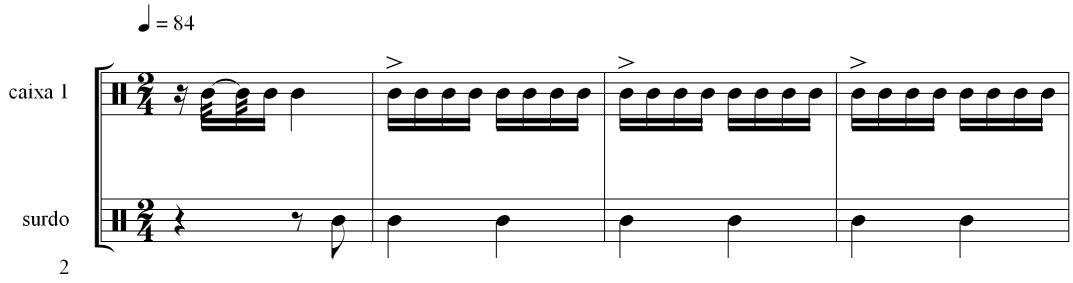
O repinique, neste caso, é tocado com duas baquetas e a nota entre parênteses na transcrição da caixinha é muito leve, quase sem ataque, apenas deixando a baqueta como que repousar sobre a pele.

Por sua vez, o Garantido também começou a fazer uso do repinique. No entanto, em vez de duplicar o ritmo das caixinhas, o repinique no bumbá vermelho faz uso de um ritmo diferente. Além disso, é tocado com apenas uma baqueta, como na escola de samba. No exemplo seguinte, transcrevemos apenas caixinhas e repinique. Surdo e xeque-xeque mantêm a mesma rítmica já transcrita no exemplo anterior.



Exemplo 42 - Levadas de repinique e caixa do boi *Vermelho*

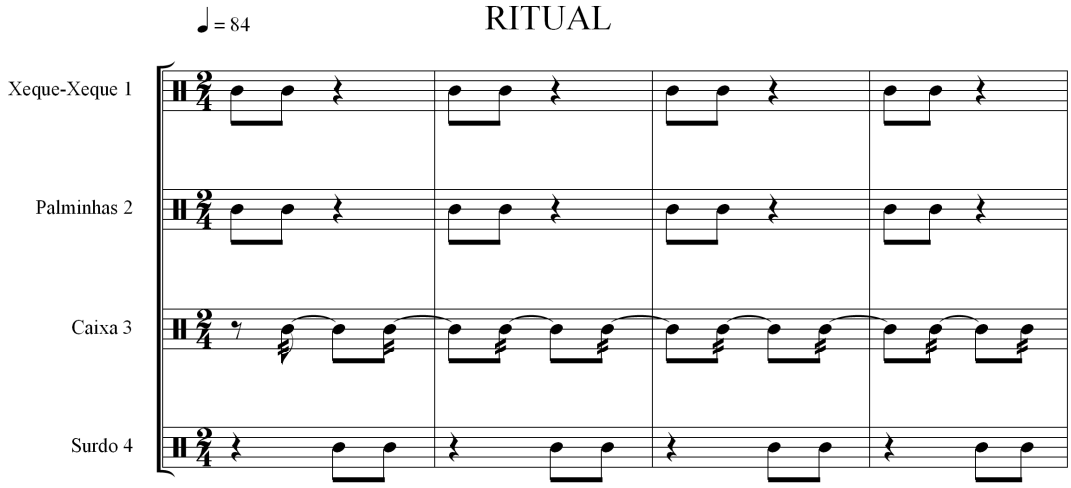
Se na bateria da escola de samba cabe ao repinique sinalizar as "entradas" para o grupo, ou seja, "dar a chamada" através de um ritmo específico, essa função, na bateria de boi-bumbá, é consignada à caixa, conforme podemos verificar na transcrição a seguir.



Exemplo 43 Figura rítmica da caixa sinalizando a entrada da bateria.

Existe um momento, no decorrer do espetáculo, durante o qual, a batida da bateria do boi-bumbá é alterada. É na encenação do quadro 'ritual`, quando o Pajé defronta - e vence - as forças identificadas como sendo "malignas". Este quadro marca um dos pontos altos da apresentação dos bumbás.[137] Nesse momento, a batida adquire a configuração a seguir:

[137] Falaremos mais detalhadamente sobre o quadro denominado ritual mais à frente neste trabalho, ao descrevermos a encenação do espetáculo na arena.



Exemplo 44 Batida do quadro *Ritual*

Essas são as funções rítmicas básicas desempenhadas por cada um dos instrumentos da bateria de boi-bumbá.

Em suma: observa-se a transformação da bateria do boi-bumbá ao longo do século XX, incorporando novos instrumentos, sonoridades, personagens e figuras rítmicas, ampliando o número de integrantes, de forma a se coadunar com a formação de sentido da narrativa mestra do evento, fenômeno constatado à medida que o FFP ganhou novos quadros e contornos de espetáculo hipertextualizado. A massa sonora da bateria do boi-bumbá, que hoje pode facilmente alcançar o meio milhar de componentes, projeta-se de forma a assegurar um dos elementos percussivos denotativos da identidade local (a batida do boi-bumbá) ao longo de toda a apresentação.

Passemos agora à análise da Orquestra de Harmonia.

2.2
A Orquestra de Harmonia.

Procedimentos orquestrais e técnicos presentes na música de boi-bumbá

Cada bumbá possui também sua "orquestra de harmonia". Esta é a designação dada às formações orquestrais que oferecem a base harmônica e instrumental dos arranjos feitos para as toadas.

Embora em 2010 o Caprichoso optasse por usar teclados no lugar dos instrumentos de sopro, as orquestras de harmonia, desde a década de noventa, passaram a incluir, pelo menos, saxofone, trompete e trombone, além de flauta, baixo elétrico e guitarra. Os teclados eletrônicos, sintetizadores, por sua vez, começaram a ser incorporados ao boi em 1994, junto com uma inovação estilística que transitava no sentido de uma estética atinada com sonoridades presentes na música pop, em evidência naquele momento, o já descrito *"ritmo quente"*, como parte de uma inovação que pretendia apontar caminhos para uma versão renovada do boi-bumbá. Como ressaltado, o estilo procurava coadunar-se com a estética de uma vertente então muito em voga, a *"axé music"*.

Tais transformações, suscitaram reação dos setores mais identificados com a *"velha guarda"* do boi-bumbá. O já aqui citado Mestre Porrotó, na entrevista concedida a Gil Braga, afirmava que *"não se deve perder aquele ritmo cadenciado do passado"*, pois existem alguns no *boi* que têm vontade de *"mudar o som da brincadeira"*, sobretudo com o uso do teclado, que *"é um aparelho muito barulhento, barulho muito"* (GIL BRAGA, 2000: 350).

Esse é um dos traços auscultados na dinâmica do processo que pretende, através da reconfiguração do sentido do discurso do boi-bumbá, mediar a dinâmica entre preservar a "tradição" e – simultaneamente - reinventar o boi-bumbá, premissa básica postulada por Simão Assayag (1995), um de seus mentores, para quem, não obstante o fato do folclore regional ter seus *"pés fincados na tradição tem também suas mãos livres para criar"*.

Ao mesmo tempo em que as toadas procuravam evocar o imaginário amazonense,

aludindo a supostas heranças ancestrais da cultura cabocla e do indígena - cujo nexo simbólico ressoava na população local -, o *"ritmo quente"*, ao utilizar instrumentos oriundos da música pop na orquestra de harmonia, adicionava ao folguedo elementos alienígenas ao universo tradicional amazônico. São exemplo disso os sintetizadores, a guitarra elétrica, o baixo elétrico e a bateria. A estratégia era a de conformar, esteticamente, o discurso musical com as exigências do mercado mundializado. Se, por um lado, instrumentos eletrificados podem ser considerados alienígenas em relação ao universo folclórico amazônico, por outro, devem ser vistos como instrumentos comuns em um Amazonas que também se quer contemporâneo.

Além dos sopros e teclados sintetizadores, também podem ser usados no instrumental das "orquestras de harmonia" – tanto nas apresentações ao vivo, como nas gravações dos CDs -, a guitarra elétrica, o violão, o charango, [138] o quatro [139] (cuatro) venezuelano, o baixo elétrico e a bateria, além dos vocais de apoio.

Figura 19 Charango

[138] O charango é um instrumento de dez cordas, que, segundo se crê, descende do alaúde, trazido pelos espanhóis para a América. Tradicionalmente, é feito com a carapaça de um tatu.

[139] O cuatro venezuelano possui várias denominações: cuatro venezolano, cuatro llanero, cuatro tradicional, cuatro criollo ou simplesmente cuatro. Possui quatro cordas e é afinado em A, D, F# e B. Deriva da guitarra espanhola e é usado tanto na música venezuelana, quanto na música colombiana.

Figura 20 Cuatro Venezuelano tocado por Salomão Rossi, compositor de boi-bumbá.Teatro Amazonas, Manaus, AM, 28 de junho de 2014. Foto do pesquisador.

Até recentemente, os músicos de sopro contratados para integrar as orquestras de harmonia dos bumbás durante o festival, vinham de fora do Amazonas - principalmente do Recife e São Paulo. Atualmente, os músicos que compõem ambas as orquestras de harmonia, são quase todos natos ou radicados em Manaus e Parintins. No entanto, para as gravações dos cds e dvds, os músicos de sopros contratados integram também experientes profissionais habituados a trabalho de estúdio, vindos sobretudo do Recife,

140

Um dos instrumentos que nos chama a atenção dentre os acima descritos, é o charango, pela carga significativa que ele pode denotar em termos de afirmação identitária, ao evocar, pela sonoridade, uma suposta relação ancestral entre os povos dos Andes e os do Vale Amazônico. O charango confere aos arranjos um timbre peculiar, o qual amplia os horizontes geográficos e antropológicos das múltiplas ancestralidades amazônicas que o FFP pretende englobar no processo de construção simbólica da identidade regional. Embora não tenha sido ele o responsável pela introdução do charango no instrumental do boi-bumbá, o já citado Fred Góes, do Garantido, durante os anos em que viveu em São Paulo, integrou o grupo *Raíces de América*, de cujo repertório constava, preponderantemente, música andina.

Cabe mencionar ainda, que a suposta relação entre as culturas andina e amazônida é ressaltada pelo romancista Márcio Souza, ele também colaborador do Caprichoso, responsável pelo texto introdutório do programa do boi azul em 2010. Em sinergia com essa construção simbólica, Souza aventa a possibilidade de uma relação ancestral entre o Vale Amazônico e os Andes, numa obra escrita como forma de introdução à história da Amazônia (SOUZA, 1994). O autor pretende elaborar uma relação ancestral, a qual, no presente, possibilitaria que os remanescentes de etnias amazônidas ainda hoje transitassem com desenvoltura pelas *"entranhas da mata"*, guiando-se pelo *"conhecimento milenar culturalmente herdado de seus antepassados"*.

Não apenas o charango terá sido adicionado ao instrumental do boi-bumbá. Também a utilização do quatro (ou cuatro) venezuelano, pretende aludir a outro estrato geográfico do universo amazônico localizado na vizinha Venezuela. A comunicação pela rede fluvial amazônica, efetivamente, permitiu ao longo dos tempos o trânsito de valores antropológico-culturais entre toda a região.

O caminho trilhado pela música do boi-bumbá rumo ao universo pop, tem contado com o concurso de músicos locais, e também de artistas de outras esferas, que passaram

[140] Em 2012, integrantes da orquestra de frevo do Maestro Spock, do Recife, foram contratados para gravar o cd do Caprichoso, conforme nos relatou o arranjador Jonilson Reis, aliás, La Bamba. Em 2013 também participaram na gravação do DVD do Caprichoso vários integrantes da Spock Frevo, convidados especialmente para o evento.

a participar ativamente de gravações, contribuindo com suas experiências pessoais para influenciar a estética do gênero.

Jonilson Reis, tecladista, arranjador e produtor dos cds do Garantido durante toda a primeira década dos anos 2000, conhece muito bem tanto os idiomas pop, quanto jazzístico. São de sua autoria alguns dos arranjos por ele elaborados para as gravações das toadas dos bois, conforme transcrições adiante.[141]

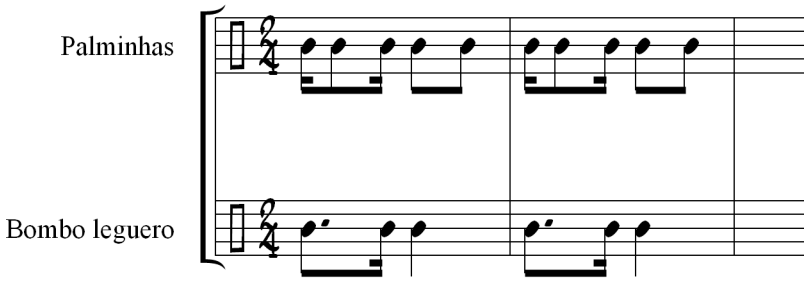
Entre os timbres mais utilizados pelos sintetizadores estão os que imitam o som de ocarinas ou de flautas andinas, fazendo uso de escalas pentatônicas na construção melódica. Se por um lado, o uso das escalas pentatônicas nos remete ao folclore andino, por outro, a flauta é um dos instrumentos mais profusamente presente em diversas culturas indígenas, do Altiplano ao Vale Amazônico.

No já atrás mencionado cd, *Toada de Roda Antológico*, a faixa 10, de título *Goteira dos Andes* – da autoria de Celdo Braga -, é um exemplo do que em Parintins se designa como toada instrumental, ou seja, sem letra. Implícitamente, alia-se ao boi-bumbá, o universo andino, seja no instrumental, seja na construção melódica da toada, seja ainda no próprio titulo.

Além da marcação rítmica fornecida por um bombo leguero,[142] a introdução da melodia faz uso explícito de uma escala pentatônica. A seguir, apresentamos a rítmica usada pela percussão em *Goteira dos Andes* e, logo depois, o exemplo do uso da escala pentatônica na introdução da mesma composição.

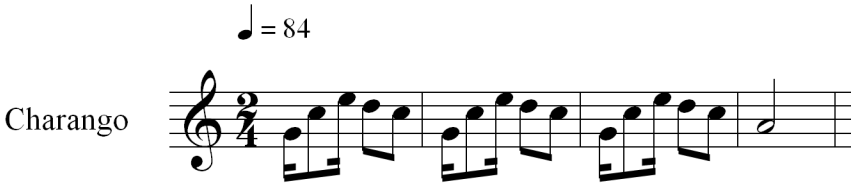
[141] Em 2010, Jonilson Reis deixou o Garantido e passou a trabalhar para o Caprichoso, acompanhando a saída de David Assayag do bumbá vermelho para o boi azul. Nesse mesmo ano, o *cd* do Garantido não foi gravado em Manaus, mas sim em Salvador, na Bahia, no estúdio de Daniela Mercury, *Canto da Cidade*. Em 2010, a cantora baiana, ícone da *"Axé Music"* participou do Festival Folclórico de Parintins na arena do bumbódromo como convidada do boi vermelho. Apoio-me em declarações de Jonilson Reis.

[142] O bombo leguero deriva do tambor militar europeu. Embora sua origem seja atribuída à Argentina, é comum também no altiplano boliviano. Popularizado pela música de estrato folclórico de Mercedes Soza e Carlos Rivero, entre outros, acabou adotado em diferentes outros gêneros. No Brasil, é usado na música nativa sul rio-grandense, por influência da colonização castelhana na região de fronteira. Seu nome, leguero, deriva do fato de poder – supostamente - ser escutado a duas léguas de distância.



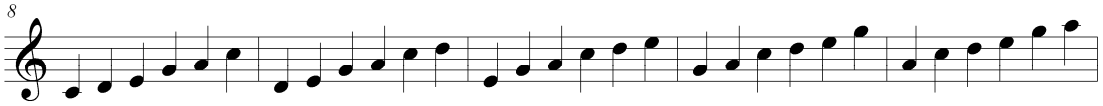
Exemplo 45 Variante de palminhas e bombo leguero.

Figura 20 Bombo Leguero



Exemplo 46 Introdução de *Goteira dos Andes*

E, em seguida, cinco variantes da escala pentatônica com a qual se pode relacionar a frase acima:



Exemplo 47 Variantes da escala pentatônica.

Pode verificar-se o entrelaçamento da levada das palminhas do boi-bumbá com elementos andinos, melódicos e timbrísticos. Aliás, na melodia está implícita a própria figura rítmica das palminhas. Por outro lado, as palminhas também aqui são usadas no acompanhamento, porém a marcação básica é feita por um instrumento que evoca o universo andino, o bombo leguero.

Da mesma forma, nessa mesma toada, o instrumento solista principal é o charango, também de origem andina, o qual apresenta o tema, usando um motivo

pentatônico.

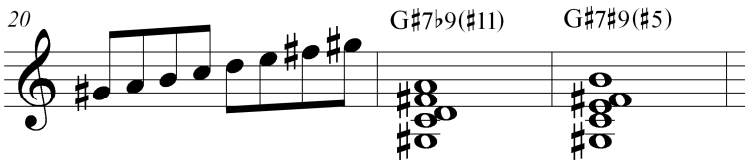
O título não podia ser mais evocativo dos signos aludidos: “Goteira dos Andes”, refere-se ao degelo ciclicamente ocorrente na cordilheira andina, o qual alimenta o caudal do rio Amazonas que se espraia pelo imenso Vale Amazônico até atingir o oceano Atlântico. Esse espaço, culturalmente tecido entre os Andes e o Atlântico, pretende delimitar as fronteiras – da cordilheira andina a oeste até ao Atlântico a leste - de uma mesma identidade: a amazônida, celebrada no boi-bumbá de Parintins.

Embora a estrutura harmônica e melódica da maioria das composições seja bastante elementar, por vezes são incluídos elementos do jazz contemporâneo, seja nas toadas ou em excertos musicais utilizados no evento. O citado Jonilson Reis, em 2010, no cd do Caprichoso, inseriu passagens cromáticas, bem como escalas e acordes derivados do campo harmônico da escala menor bachiana, também conhecida como *jazz minor scale*. É um flagrante exemplo de como o discurso musical do boi-bumbá se transforma e se sofistica.

Acordes alterados e passagens cromáticas foram utilizadas para ilustrar em audio uma cena na qual se realizava um momento *“mágico”* de um ritual indígena, durante a apresentação do Caprichoso na arena. Segundo o depoimento de Jonilson, num primeiro momento, a inserção de tais elementos (cromatismos, dissonâncias) causou estranheza nos diretores da comissão de artes do boi-bumbá Caprichoso.

Embora não me fosse possível apurar, exatamente, o exemplo musical aludido pelo músico - já que não foi gravado –, transcrevemos, a seguir, a escala mencionada e duas das mais usuais possibilidades de acordes alterados dela derivados, para que se tenha uma idéia do material utilizado no plano da linguagem musical.

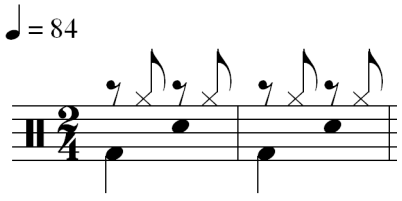
No primeiro acorde do exemplo, considerando sol sustenido como enharmônico de lá bemol, a nota dó seria enharmônica da terçao do acorde; o ré natural seria a décima primeira aumentada. No segundo exemplo, pela mesma razão, a nota mi pode ser considerada como quinta aumentada de lá bemol, assim como a nota si poderá ser considerada como nona aumentada de lá bemol.



Exemplo 48 Escala alterada e acordes derivados

Por outro lado – como veremos adiante – elementos do gênero *"blues"* foram adicionados à tradicional toada do Amo do Boi. Além disso, é possível observarmos estruturas interpretativas inspiradas pelo pop sendo utilizadas na re-elaboração de toadas tradicionais: levadas de bateria bem como rítmico-melódicas do baixo, acompanhamento dos teclados e da guitarra, arranjos vocais, fraseado e articulação.

Por exemplo, em certo trecho da toada *Canto da Mata*, transcrita atrás nesta pesquisa, é possível escutar uma construção rítmica de bateria de inspiração *funk*, apresentada no exemplo a seguir. Conversando com um baterista de Manaus, que por vezes participou do boi-bumbá, tanto na arena quanto em gravações, ele me declarou que nada o impedia de colocar *"uma levada do Dennis Chambers* [143] *na toada*, *desde que ficasse bem."* Tal procedimento, vem confirmar que a linguagem musical do boi-bumbá se transforma ao se alimentar dos mais diversos elementos do universo pop e jazzístico.



Exemplo 49 Levada de bateria *pop/funk*

[143] Dennis Chambers é um conhecido baterista norte-americano, com participações em grupos que vão de John McLaughlin a Carlos Santana.

No entanto, é necessário considerar que tais alterações só se consolidam, e nesse sentido apenas poderão vir a ser admitidas como constituintes de uma suposta "tradição renovada", na medida em que sejam aceitas pelos brincantes e, principalmente, pelos formuladores do discurso artístico. Aí sim, consolidadas no léxico discursivo do evento, passam a fazer parte, efetivamente, do universo de estilos inerentes ao gênero, sendo imitadas e integrando-se ao repertório da comunidade. Caso suas inovações sejam reprovadas, isto é, se o público não as aceitar, exercendo uma censura preventiva, elas não sobrevivem. Assim, sucessivos públicos exercem um escrutínio seletivo, decidindo se uma determinada toada ou narrativa irá sobreviver.[144] Em outras palavras, se a composição atende, ou não, os pressupostos contidos na formulação do sentido do discurso estético.

Essa participação popular direta faz-se sentir em Parintins, expressa pelas atuações das *"*galera*s"*, as torcidas organizadas de cada boi, as quais integram o espetáculo, até como "item", ou seja, como quesito de julgamento para efeito de nota final atribuída pelo júri.

Vivenciar o evento, configura um signo amiúde presente em manifestações de cultura popular, nas quais, o espaço entre espetáculo e espectador é apagado. O público – ou, no caso aqui relatado, parte dele -, não é mero espectador. Ele é participante, vivenciando e fazendo parte do espetáculo. De certa maneira, essa transposição do espaço cênico, englobando também a arquibancada e envolvendo a participação do espectador, é um dos resquícios que o espetáculo reelabora a partir do legado do auto-do-boi.[145] A consumação da legitimidade outorgada ao evento, consignada pela participação popular. Primordial para legitimar o caráter "popular" do evento, a homologação oferecida pela participação das "galeras", opera como a moeda de troca entre os *"mediadores culturais"* (VOVELLE, 1987) responsáveis pela formulação do sentido do discurso inerente ao evento (a *intelligentsia*), aqueles que o regulamentam (o

[144] "É nesse sentido (...) que o povo participa da criação e transformação da cultura popular, da mesma forma como participa da criação e transformação de sua língua natal." BURKE, 2010: 161.

[145] "Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. (...) O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente." BAKHTIN, 2002: 6.

poder público) e os que lhe conferem legitimidade popular (a massa de brincantes), delegando à festa, com sua participação, sua identidade primária (CONNOR *apud* NICOLAU NETTO, 2009:34)

De fato, as *"*galera*s"* legitimam, com sua participação, as transformações ocorridas na elaboração de sentido do discurso do espetáculo ao homologarem, com sua anuência e presença, as modificações propostas, escrutinando o que deve ser aceito ou recusado, assim contribuindo para a seleção do que a "tradição renovada" do boi-bumbá deva incorporar ao FFP. Caso as "galera*s"* rejeitem as novidades propostas, estas não sobrevivem.

Em suma, se as transformações agradam, elas são incorporadas pelo discurso produtor de sentido e transitam para a "tradição", cristalizando-se.[146] Caso contrário, na eventualidade de tais renovações colocarem em causa os pressupostos estéticos inerentes à produção do sentido almejado, as inovações serão censuradas e tendem a desaparecer. Essa "censura" – num processo de negociação - dependerá tanto do grau de aceitação das transformações junto às *"*galera*s"* (torcidas organizadas, elas também *itens* de avaliação do espetáculo) quanto da concordância das comissões de arte dos bois (mediadores culturais). É nesta relação dinâmica entre manutenção e renovação que o discurso do bumbá se processa.

[146] "Outra metáfora que pode ser útil é a da ´cristalização´. Eu a utilizo aqui para sugerir que quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez (´liberdade´ no caso de você o aprovar, ´caos´ no caso de desaprovar) é rapidamente seguido de um período em que o que era fluido se solidifica, congela e vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores." BURKE, 2008:114.

Figura 21 “Galera” do Garantido

No que tange a algumas das inovações recentes operadas no discurso musical do boi-bumbá – as quais, mais se evidenciam nos arranjos interpretados pelas “orquestras de harmonia” -, vamos começar por observar o refrão introduzido pelo então Amo do Boi azul, Edilson Santana,[147] o qual é hoje utilizado, sempre que a toada do Amo do Boi do bumbá Caprichoso soa na arena do bumbódromo, durante o espetáculo.

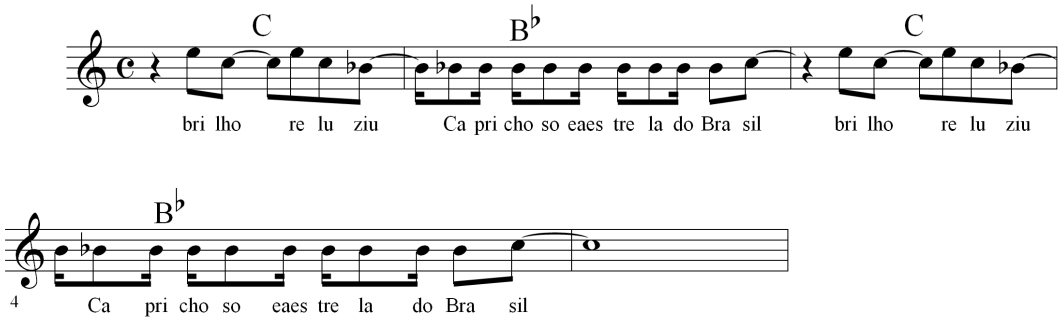
Após a tradicional melodia do Amo do Boi - cantada com repetição - entra o refrão, como aqui se apresenta no exemplo a seguir. A letra adicionada ao refrão diz,

[147] Edilson Santana é um conhecido compositor popular e cantor de Manaus, sendo também responsável pela criação de inúmeros *jingles*, dada sua atividade como músico de estúdio.

repetidamente:

"Brilhou, reluziu,
Caprichoso é a estrela [148]do Brasil".

A seguir, a transcrição do refrão da autoria de Santana:



Exemplo 50 Refrão usado pelo Caprichoso na toada do *Amo do Boi.*

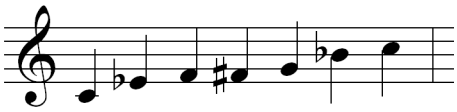
Já o boi-bumbá vermelho inseriu uma figura melódica instrumental na toada do Amo do Boi. Segundo nos relatou pessoalmente Jonilson Reis - atualmente no Caprichoso, depois de mais de uma década no Garantido -, *"isso aí fui eu que inventei"*. Não obstante, é aqui notória a influência recebida da cultura de massa, um diálogo cultural sempre presente quando se fala de boi-bumbá, e não apenas no que diz respeito ao discurso musical.[149]

Desde a década de 1990 e até ao ano de 2009, Jonilson Reis foi o responsável pelos arranjos tanto dos cds do Garantido, como das toadas interpretadas pela "Orquestra de Harmonia" do boi encarnado na arena do Bumbódromo. A partir de 2010, como já dissemos, passou a trabalhar para o "contrário", o Caprichoso. É notória a influência do

[148] Trata-se de uma alusão direta ao boi-bumbá azul, o Caprichoso, o qual ostenta uma estrela na testa, o que também configura uma alteração introduzida no boi-bumbá em tempos recentes. Conforme relatado por Saunier, ao descrever a história do boi Caprichoso, *"(...) o Caprichoso foi fundado em março de 1925. É preto, e suas cores são azul e branco. Possui uma estrela na testa, que foi introduzida no ano de 1996."* SAUNIER, 2003: 206.

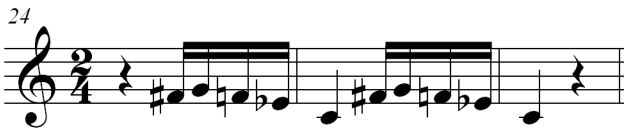
[149] Kennedy Campos, professor de dança em Manaus, afirmou-nos que os passos e coreografias das galeras dos bumbás eram amiúde inspiradas nas coreografias de programas de auditório televisivos e adaptados à circunstância do FFP.

"blues", pela inserção da quarta aumentada, logo no início da figura melódica. O contorno melódico, como um todo, é um excerto diretamente extraído de uma escala de *"blues"*. A escala está representada no exemplo a seguir.

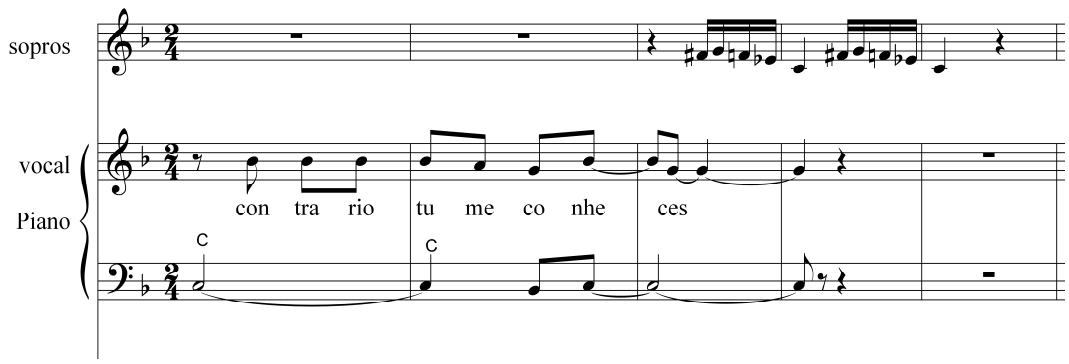


Exemplo 51 Escala *blues*

No exemplo 53, apresentamos a figura melódica introduzida por Jonilson Reis, em destaque, e, logo em seguida, no exemplo 54, a mesma, contextualizada em conjunto com a toada do Amo do Boi.



Exemplo 52 Figura melódica usada pelo Garantido na toada do *Amo do Boi*. Recolhida pelo pesquisador em Parintins em 2010.



Exemplo 53 Figura melódica, usada pelo Garantido, conjugada com a toada do *Amo do Boi*
Recolhida pelo pesquisador em Parintins em 2010.

Pelo exposto, podemos verificar que ambos os bumbás fazem uso de elementos de universos variados, que vão do pop e do jazz até à *axé music*, e – claro – da própria música regional, quer sejam eles re-contextualizados ou não. A seleção destes elementos, agregados e incorporados ao discurso musical dos bumbás, contribui para gerar sentido na proposta dos mentores do FFP em renovar a suposta "tradição". No entanto, ao serem incorporados pela "tradição renovada", provam que a cultura não é estanque, estática e imutável e que a transformação é parte integrante de sua dinâmica.

Seja no discurso musical, seja na performance como um todo, é possível identificar uma recorrência de motivos e clichês usados em profusão. São fórmulas e motivos que integram o *"vocabulário do portador da tradição."* (BURKE, 2010: 189) É a esse propósito que cabe formular a pergunta proposta por Burke no texto aludido: *"(...) existem regras que regem a circulação de motivos circulantes?*

Contextualizadas, as regras que nos parecem reger a *circulação dos motivos circulantes* são as que já enunciamos anteriormente.

- Em primeiro lugar, a seleção de uma temática que gere nexo simbólico, desenvolvida com um propósito específico, qual seja, o de afirmar a identidade regional, mediatizada pelas figuras do "índio" e do "caboclo".
- Em segundo lugar, o desenvolvimento de um discurso estético formador

de sentido, alinhado com essa mesma temática e propósito.

- Em seguida, a regulamentação do evento, pelo poder público.
- E, finalmente, a legitimação popular homologada pela participação, aceitação e adesão da massa de brincantes.

A seleção temática, a construção da narrativa, o sentido do discurso, a sua regulamentação e o escrutínio popular, são partes negociadas pelas relações recíprocas e dinâmicas, inerentes à estrutura maior do próprio FFP, a qual assenta sobre um tripé formado pelas diretorias dos bumbás (*intelligentsia*), o poder público e os brincantes.

Cabe ainda referir que *"as fórmulas e motivos"*, aludidos atrás (Burke, 2010), estão presentes no vocabulário dos que reelaboram e reformulam a suposta "tradição", salientada no FFP na atualidade, como forma de construção simbólica de um sentido identitário.

Dando sequência a este enfoque, passamos agora a uma descrição do evento no trânsito operado rumo ao mercado de bens simbólicos. Sai de cena o auto do boi-bumbá para dar lugar à versão espetacularizada da "celebração folclórica", do "séquito do boi" e do "ritual", todos estes, termos introduzidos recentemente em sinergia com a reconfiguração da narrativa mestra do evento. É esse o trânsito que passamos agora a analisar.

Capítulo 3.
Do Auto do Boi à Celebração Folclórica.

3.1
A transformação do auto do boi-bumbá em espetáculo.

Como já referido anteriormente, a primeira vez que ouvi menção ao termo *"celebração folclórica"*, foi durante a entrevista com Fred Góes, quando este me prestou um extenso depoimento sobre o FFP no "curral" [150] do Garantido em Parintins, AM, em abril de 2009.

Nesse depoimento, fica explícita a transição do boi-bumbá rumo à espetacularização do evento. Ela se opera, por um lado, suprimindo trechos da narrativa do auto original – morte e ressurreição do boi, por exemplo -, e por outro, destacando elementos que contribuem para acentuar a valorização da temática e dos protótipos regionais afirmados no processo, quais sejam, o enaltecimento da ancestralidade indígena e o sincretismo expresso pela representação da "cultura cabocla", supostamente herdeira do legado antropológico-cultural da Amazônia.

O boi-bumbá hoje representado em Parintins, embora mantenha personagens do que terá sido o auto-do-boi (Pai Francisco, Catirina, Gazumbá, Padre, Pajé, Amo do Boi, o próprio boi, etc.), reconfigura e ressemantiza a participação destes na narrativa discursiva do espetáculo. Agora, essas figuras passam a ser meras reminiscências, aludindo ao que um dia figurou no âmago do folguedo.

Para compreendermos o acima exposto, segue um longo trecho da entrevista de Fred Góes, fundamental para que se dimensione, de forma cabal, a ressemantização do evento. O auto-do-boi, da maneira como se configurou um dia numa manifestação popular localizada, foi abolido para dar lugar agora ao que Góes denomina como *"celebração folclórica"*. Caracterizando um dos elementos formadores de sentido no

[150] *Curral* é a denominação que se dá ao "quartel general" de cada um dos bois. Funciona também como quadra de ensaios e sede administrativa de cada uma das respectivas agremiações.

discurso do boi-bumbá na atualidade, tal quadro teria sido introduzido no festival a partir de 1999.

Segue o trecho da entrevista, que esclarece esse e outros pontos pertinentes à compreensão do FFP em seu atual contexto:

> **Fred Góes (FG)** - "(...) até 98 Catirina e Pai Francisco entravam no contexto porque era uma exigência do próprio regulamento, apesar de não valer ponto, mas se você não os colocar na arena, você perde três pontos. Era assim, colocava por colocar. A partir de 99, (...) como a gente tinha muita dificuldade em representar o auto-do-boi como ele era na sua origem, que demandaria tempo - tem vários segmentos no espetáculo do boi que precisam ser cumpridos por causa do regulamento. Então a partir de 99 o que a gente fez? A gente criou o que a gente chama de celebração folclórica. Em vez de auto-do-boi, nós passamos a chamar de celebração folclórica. Que é que é a celebração folclórica? Reunir todos os *itens* do auto-do-boi num momento só. Então, Pai Francisco, Catirina, Gazumbá, Amo do boi, Sinhazinha, bailado corrido, tudo num momento só. Ou seja, nós abrigamos todos os *itens* do auto-do-boi na celebração folclórica. Claro que a gente não faz a representação do auto-do-boi, mas a gente coloca todos os elementos do auto nesse momento que a gente chama de celebração folclórica."
>
> **Rui Carvalho (RC)** - "E a matança do boi, continua existindo?"
>
> **FG** – "A matança do boi, o que é que ela representava na realidade? O boi, como é uma brincadeira que retoma, sempre no ano seguinte, o boi, a matança do boi, é uma encenação da matança, porque na realidade o boi sempre fugia para poder, retornar no ano seguinte. (...) aí, num dado momento eles chegaram a fazer a cerimônia de matar o boi, tirar o corpo, e tal... isso aí foi se perdendo no tempo. Então, o que existe no auto-do-boi é a morte e a ressurreição do boi, que não tem nada a ver com a matança. A matança é quando vai terminar a brincadeira, todo ano tem que encerrar a brincadeira, num momento tem que ser encerrado. Então o boi morre, é a matança, isso é a cerimônia da matança. Último dia do boi, 17 de julho, é o dia da matança do boi. Então morre e ninguém mais quer saber de boi. Acabou. Só no ano que vem. Agora, morte e ressurreição do boi é outra coisa, que é um momento do auto-do-boi, aonde *(sic)* tem todo um rito da morte do boi e da ressurreição. O boi ressuscita, ali mesmo. (...) no compacto, a gente não faz a morte do boi, porque é o seguinte: a festa, ela é muito para cima, e a morte ela é muito densa, como toda a morte, *(risos)* é um momento denso, então a gente já tentou colocar, mas aí (...) há uma reação muito grande... "*mêrmão tu ´vai´ matar o público tu ´leva´ pra uma coisa muito densa...*"
>
> **RC** - "Mas o boi morre durante a festa, não?"
>
> **FG** - "Não... não..."

RC - "Durante a festa, o boi não morre?"

FG - "Não... não morre, não."

RC - "E como é que fica a ressurreição?"

FG – "Então, pois é, no auto-do-boi original, tinha a morte e a ressurreição. Nós não fazemos isso. Nós fazemos a celebração folclórica do boi, com todos os elementos, só isso (...). Não existe a parte cênica da morte e ressurreição."

RC – "E como fica a *(cena da)* língua do boi para a Catirina?"

FG – "Não tem isso, não tem. A Catirina é um elemento do séquito do boi."

RC - "E no Caprichoso também?"

FG - "Também, ninguém mais faz a morte e a ressurreição. Só isso demora de uma hora a uma hora e meia. E tem a parte falada. Então teria que parar a música (...) e é muito complicado a gente parar a música num espetáculo desses." [151]

[151] Entrevista concedida por Fred Góes ao pesquisador na Cidade Garantido, *curral* do boi vermelho, em Parintins, AM, em 30 de abril de 2009.

Figura 22 Cidade Garantido, "curral" do boi-bumbá vermelho em Parintins, AM.

O depoimento de Góes deixa claro que o auto do boi-bumbá não é mais representado. No presente, o FFP é um espetáculo no qual se insere – entre outras cenas - uma em particular, denominada como *"celebração folclórica"*, na qual, personagens centrais do auto (o *séquito do boi*, na definição de Góes) continuam presentes. Porém, não mais contextualizados como personagens de um enredo cuja estrutura dramática pouco se modificara, e que, por isso, alguns chamam de tradicional.[152] Hoje, esses personagens participam do espetáculo portando novos significados em sucessivos quadros, cujo pano de fundo retrata o universo local, exaltando diversos aspectos antropológicos, culturais e – até - ecológicos da Amazônia.

[152] Foi assim que Mestre Xerxes me definiu o boi-bumbá que dirigia numa escola pública no bairro Santa Etelvina, na periferia de Manaus: *"garrotezinho tradicional"*.

Quanto ao caráter ritualístico-simbólico do complexo morte/renascimento, esse - do qual não resta qualquer resquício -, foi completamente obliterado. A *"celebração folclórica"* suprimiu o caráter ritualístico, sacrificial, da encenação da matança do personagem representado pelo animal, ao qual o *"tripa"*[153] dá movimento. A comoção provocada pela cena da morte do bovino - de acordo com o depoimento de Góes, transcrito acima -, *"quebrava o ritmo do espetáculo"*, corroborando assim o trânsito do folguedo rumo ao mercado de bens simbólicos e evidenciando a seletividade subjacente à sua reformulação estética operada em finais do século XX.

Intrínseca a esta reconfiguração está a espetacularização do evento, a qual enfatiza a contenda entre os dois bumbás que anualmente lutam pela conquista do título de campeão do FFP. Na disputa entre os bois "contrários", vence aquele que obtiver dos jurados uma melhor avaliação dos *"itens"* apresentados.[154]

Existe atualmente na narrativa do boi-bumbá um ponto culminante, um quadro denominado *"ritual"*, uma criação do FFP, que não constava do auto-do-boi encenado no passado, e que hoje se constitui na apoteose do espetáculo parintinense, já que a morte e a ressurreição foram suprimidas. Como me definiu um brincante, o boi em Parintins, *"já ressuscitou quando se inicia a apresentação."*

O *"ritual"*, quadro de cunho épico, pretende ilustrar a luta entre as forças do *"bem"* e as forças do *"mal"*, configuradas a partir de elementos selecionados da mitologia indígena, re-contextualizados pelos formuladores da estética atual do boi-bumbá de Parintins. Nesse quadro, o herói, o pajé, vence uma figura maligna, livrando o seu povo do mal.

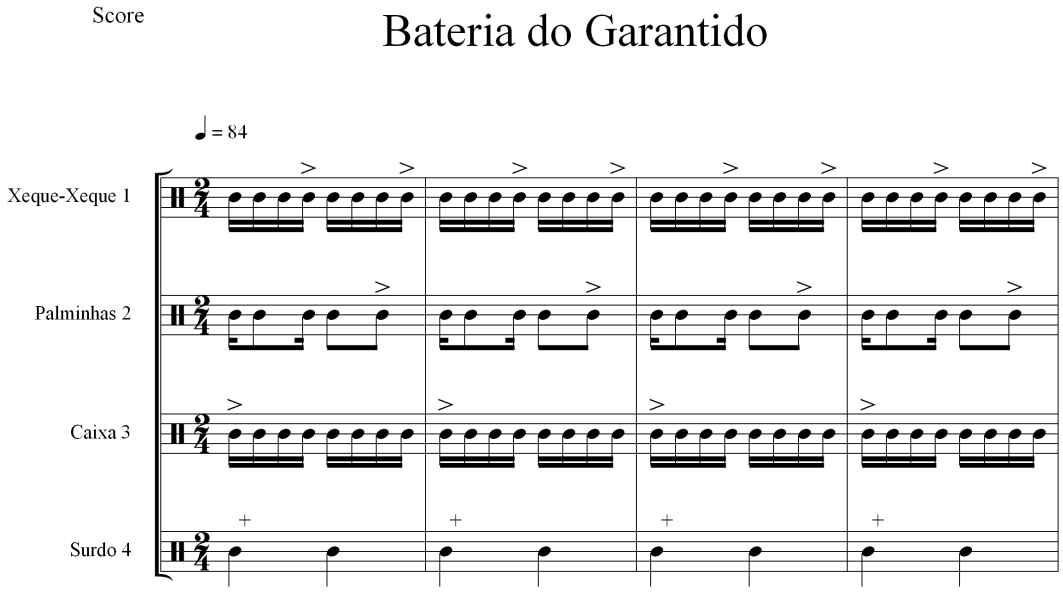
No momento da encenação do *"ritual"*, o ritmo da seção rítmica do boi-bumbá é alterado, conforme já ilustramos anteriormente, mas que voltamos a transcrever neste

---

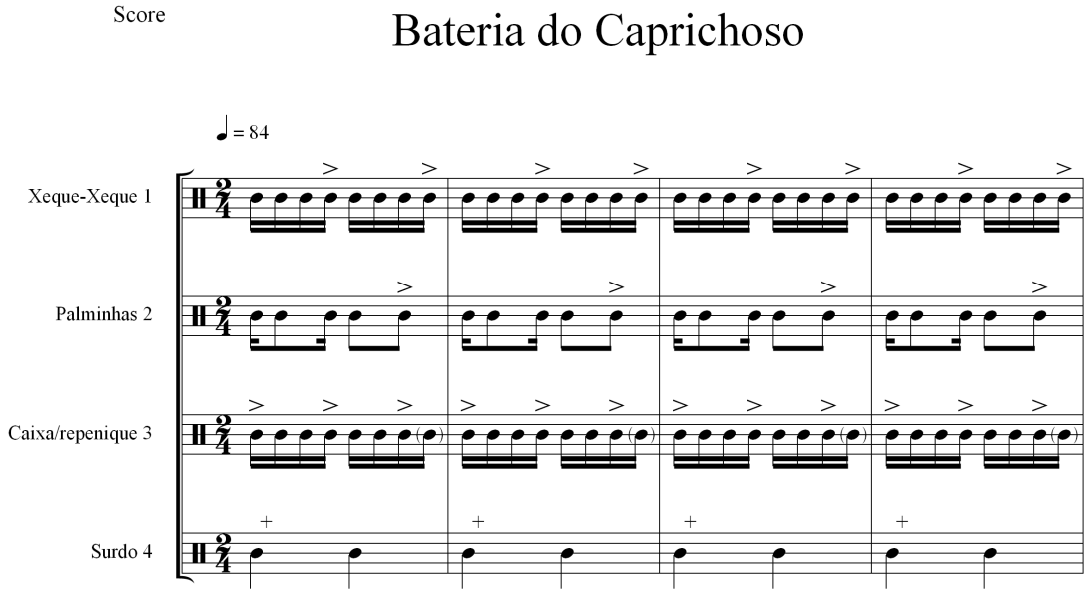
153 *"Tripa do boi"* é a designação dada em Parintins ao homem que se movimenta dentro da carcaça que personifica o boi. Em Manaus, pode ser chamado de *"miolo do boi"*.

154 Na acepção do FFP, *item* refere-se a cada um dos personagens ou quadros encenados que exercem variadas funções na estrutura da narrativa da apresentação de cada um dos bumbás, e cujo desempenho é avaliado pelos jurados, a partir do que se constitui a nota final que determinará qual o boi-bumbá vencedor. Ponto fulcral no desenrolar do evento, a avaliação dos *itens* desempenha papel fundamental na estrutura organizacional do FFP.

capítulo. A título comparativo, transcrevemos em primeiro lugar a configuração rítmica, designada genericamente como batida do boi-bumbá, preponderante ao longo de quase todo o espetáculo, exemplificando as duas variantes, a *Batucada*, do boi Garantido, e a *Marujada de Guerra*, do boi Caprichoso.

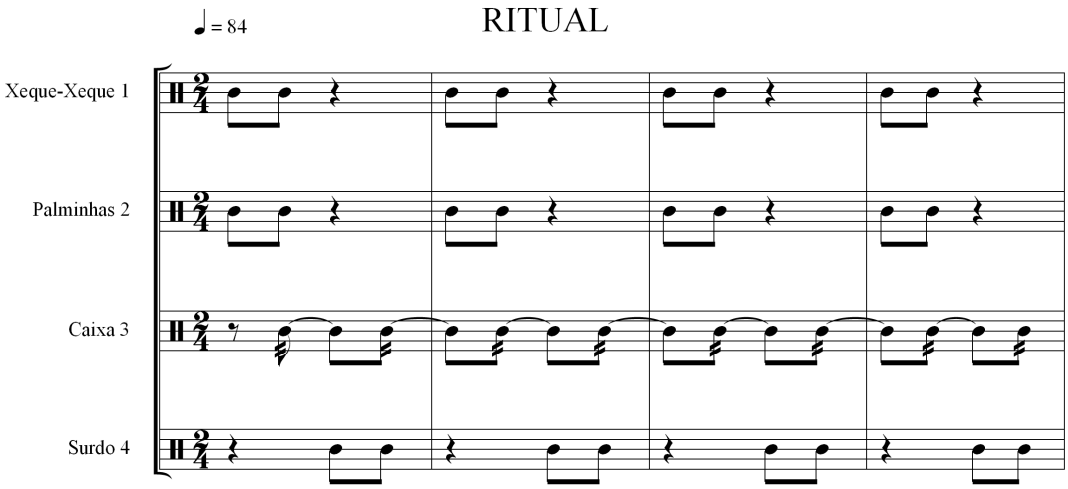


Exemplo 54 Batida da *Batucada*, bateria do Boi-bumbá Garantido.



Exemplo 55 Batida da *Marujada de Guerra*, bateria do Boi-bumbá Caprichoso

Na apoteose do espetáculo, quando entra em cena o Pajé para celebrar o *"ritual"*, com a missão de lutar contra alguma criatura identificada como força "maligna", a batida da bateria do boi-bumbá é alterada e assume o seguinte padrão:



Exemplo 56 Batida da bateria durante o quadro *Ritual*.

A inserção do quadro denominado *"ritual"* - foi incorporada ao boi-bumbá de Parintins recentemente, no que Tony Medeiros afirma ser a *"terceira fase do boi-bumbá."* Tony Medeiros, que se intitula ser o terceiro amo do boi da história do Garantido, diz ser responsável pela inserção do quadro denominado como *"ritual"* no FFP.[155] A proposta de Medeiros seria a de incorporar a inclusão de elementos musicais, supostamente de origem indígena, no boi-bumbá, os quais até então não faziam parte do folguedo.

Fica claro que a incorporação desses elementos já pressupõe uma seletividade e uma adaptação da leitura que se passa a fazer – a partir de determinado momento e com a finalidade explícita de caracterizar identitariamente o folguedo -, do que seria música "indígena". Isso teria acontecido no que Medeiros define como a *"terceira fase do boi-bumbá"*. Vale a pena transcrever o seu depoimento, posto que nos esclarece sobre pontos cruciais na reconfiguração da festa, principalmente, no que diz respeito às seguintes questões:

- Como foi, num primeiro momento, a aceitação da inserção seletiva de elementos oriundos do legado cultural "indígena", tanto pelo público, como pela comissão de arte dos bois ao se propor a inclusão do quadro ora denominado *"ritual"*. [156]

- E de como essa inserção consubstancia um movimento hegemônico na reconfiguração do folguedo, conjugando numa mesma narrativa o *"ritual"* e a *"celebração folclórica"*.

[155] Medeiros foi Secretário Municipal de Cultura em Manaus, na gestão do prefeito Serafim Corrêa, o qual tomou posse em Janeiro de 2005.

[156] Um exemplo muito concreto da questão atrás aludida e comentada, apontada por Napolitano (2005), refere-se às instâncias dos *"tipos e papéis que a música veicula e que o ouvinte pode eventualmente identificar. Personificados no cantor, mas também nas estruturas das letras, nas conotações do gênero e estilo musicais, na intertextualidade que a canção concentra."* Tal articulação configura também um exemplo de *"dialética interpelativa"*, na acepção de Middleton (1995), já atrás referida. Texto sublinhado pelo pesquisador.

Com a palavra, Tony Medeiros:

> "(...) gostaria de citar Marx, que diz que nós fazemos história, num determinado momento, sem a consciência de que nós fazemos a história. Eu dividiria o boi em três fases:
> 1) a primeira é a fase de rua, onde a história se confunde com o próprio tempo; 2) a segunda, aquele boi desde quando começou o processo de evolução. Nessa primeira fase, fica difícil contar a história real, colhem-se os fatos, e alguns questionam se é certo ou errado. Nessa segunda fase fica mais fácil colher os fatos;
> 3) a terceira fase, que eu chamo de "boi ritual", inclusive aí que eu entro na história.
> (...)
> Em 1984, ganhei o 4º Festival da Canção de Parintins com uma música chamada "Cantiga Tropical", que era justamente esse ritmo que hoje o boi chama de ritual, e que veio incorporar em 1999. Em 1985, eu fiquei em segundo lugar, com outra música chamada "Filhos do Sol", onde eu usava refrões indígenas, tambores indígenas, flautas. O boi era só a exaltação da natureza, exaltava a Lua, as estrelas, a morena. Então eu vim com essa nova forma e era uma barreira muito grande. Diziam: "música de índio não é uma música de boi". Em 1986, José Carlos Cortídio fez uma música chamada "Maués", no Caprichoso. O Caprichoso teve inclusive a idéia de levar os Saterê-Mawé para dentro do Bumbódromo para fazer um ritual, mas da forma deles, e eles cantavam maravilhosamente. Eu vim não apenas com a temática indígena, eu vim com uma nova proposta para o próprio boi, com uma proposta musical. Foi quando o boi mudou o seu ritmo, que antes era condensado das toadas tradicionais. É por isso que eu gosto de dividir o boi em três fases, pois nessa terceira fase eu faço parte desse movimento." [157]

Como se depreende deste depoimento, a inclusão do *"ritual"*, uma encenação que pretende vincular o boi-bumbá ao legado indígena, aconteceu não faz muito tempo no FFP, tendo merecido resistências internas dos que afirmavam que *"música de índio não é uma música de boi"*, conforme o depoimento de Medeiros acima transcrito. Isso não significa dizer que tais elementos não povoassem, e continuassem transitando, no imaginário de uma sociedade que em sua estrutura sofreu profundas alterações depois da implantação da ZFM, época a partir da qual o movimento migratório do campo para a

[157] Tony Medeiros. *in* SOMANLU: 2002, 206.

cidade se intensificou no Amazonas devido à demanda por mão de obra exercida pelo PIM, instalado na capital do estado.[158]

O que Medeiros e o FFP souberam capitalizar, de forma muito eficaz, foi a inclusão de elementos dispersos no imaginário popular, agregando-os à narrativa, indutora de sentido reconfigurado, no boi-bumbá em Parintins. Tais elementos, aliás, desde há muito se encontram referidos em estudos sobre a cultura da região norte, elaborados décadas antes do quadro *"ritual"* ser instituído no boi-bumbá no FFP.[159]

Tanto a figura do Pajé, quanto a da força maligna, são retratadas e reconstruídas, apelando para o imaginário coletivo amazonense. Pretende-se, assim, conferir ao espetáculo um signo de identidade regional, na medida em que a cena, de forma dialeticamente interpelativa, evoca um legado cultural supostamente vinculado à ancestralidade indígena, todavia presente na memória coletiva. Na verdade, essa reconstrução do sentido apela para fragmentos da memória, deliberadamente selecionados para compor uma narrativa indutora de determinado significado, o que objetiva provocar algum tipo de eco no receptor.

---

[158] ZFM – Zona Franca de Manaus. PIM – Polo Industrial de Manaus.
"(...) se na década de 40 e 70, respectivamente, apenas 23% e 32% da população *(do Amazonas)* residiam em Manaus, a partir de 1991, esse número se elevou para quase 50%. Além disso, a capital do Amazonas passou a deter 95% de toda a atividade econômica do Estado, daí retendo 98% do ICMS arrecadado pelo Estado." PONTES FILHO: 2000, 197.

[159] Veja-se a propósito Diegues Júnior, que nos relata o seguinte: "Embora as novenas, as rezas, as festas de arraial em louvor aos santos padroeiros, a existência de irmandades religiosas, a mentalidade do homem amazônico crê que todos os animais são potencialmente entes malignos, como atribui a causas naturais qualquer doença; ou guarda restrições e respeito pelo boto e pelo anhangá. Desta forma persistem tradições animadas por esse ambiente que a floresta e os rios permitem, da mesma forma que conservam crença nas curas e benefícios do Pajé, como substituto do médico. Da importância do Pajé, ou, melhor, da sua significação na cultura regional, basta ressaltar que ele representa, em folguedo popular como o "cordão do Boi", o papel do médico em folguedos semelhantes – o bumba-meu-boi, ou simplesmente o boi – de outras áreas do País. O tema é o mesmo: morre o boi e é chamado um médico para salvá-lo. No "cordão do Boi" é o Pajé, símbolo de poder de curar e até de ressuscitar. (...) O Folguedo do boi é, aliás, o mais comum na cultura popular amazônica. É interessante, por sinal, que em alguns municípios (Santarém, por exemplo), embora o folguedo se chame "Boi-Bumbá", assume diversas formas particulares: ora um pássaro, ora um réptil, ora um anfíbio." DIEGUES JÚNIOR, 1960: 230. Aliás, a esse respeito, Ypiranga Monteiro declara que "A diferença que existe entre o ritual do sacrifício da cobra Sucuriju (rio Negro, Amazonas) e o holocausto do Touro ou boi (Ásia, África) é apenas de espécie animal. O motivo é o mesmo, mesmas são as práticas cerimoniais, iguais as experiências e finalidades." MONTEIRO, 2004:23.

Não se trata agora do Pajé substituindo o Padre na ressurreição do boi. Essa cena não faz mais sentido já que o boi nem morre, nem ressuscita e, por desnecessária no presente contexto, foi simplesmente apagada. O que se observa agora, é uma transferência para outro universo que pretende enfatizar supostas ancestralidades e heranças indígenas, as quais ora são reavivadas pela festa, no imaginário do fragmentado legado cultural popular amazônida. É o que retrata a cena do *"ritual"*, ilustrando a luta do Pajé combatendo e derrotando alguma figura que represente o *"mal"* - a qual pode ser protagonizada por figuras mitológicas selecionadas da cultura amazônida, como o Anhangá, o Mapinguari, ou outra recontextualizada a partir do lendário indígena – livrando seu povo do infortúnio.[160]

Trata-se, portanto, de um exemplo de *mediação de ritualidade* que tenta produzir um *nexo simbólico* (MARTIN-BARBERO, 2009) que sustente a comunicação com o público do espetáculo. [161]

Na representação da vitória do *bem* sobre o *mal*, alude-se, apenas de maneira subliminar, ao arquétipo morte/renascimento, à vitória da *vida* sobre a *morte*, ou, por outras palavras, da vitória da *luz* – identificada com as forças do *"bem"* -, sobre as *trevas* relacionadas às forças do *"mal"*. [162]

Para que possamos dar continuidade ao entendimento do FFP, vamos agora enfocar alguns aspectos estruturantes da encenação da narrativa.

---

[160] Ver a propósito MONTEIRO: *Roteiro do Folclore Amazônico: Crendices & Superstições*. Manaus: SEC, 2006.

[161] "A mediação das ritualidades remete-nos ao nexo simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição." MARTIN-BARBERO, 2009:19.

[162] Existe algo nessa luta – do *bem* contra o *mal* - que nos remete para um arquétipo que se relaciona de forma ancestral com o signo taurino, conforme sustenta Campbell: "(...) ritos do Minotauro nas touradas de Creta, de onde a imagem foi levada com o complexo cultural megalítico para a Espanha, onde, até hoje, podemos assistir ao valente touro-lua com seus chifres em forma de quarto crescente ser morto pela espada solar do brilhante matador, exatamente como os touros paleolíticos nas profundas cavernas-templo da vizinha cordilheira Cantábrica e Pirinéus eram mortos pelo poder solar dos xamãs." CAMPBELL, 1992: 362.

3.2

A Elaboração Temática

A apresentação anual de cada uma das agremiações baseia-se numa temática, definida de antemão pelas comissões de arte dos bumbás. A partir dela são desenvolvidas as cenas, os quadros, os adereços, as indumentárias, enfim, os elementos que comporão o espetáculo. Em paralelo, são selecionadas pelas comissões de arte as toadas, as quais fornecerão a sustentação musical do FFP. Algumas são recorrentes e esperadas pelo público, usadas em determinadas cenas ou ilustrando um determinado personagem. Por exemplo, a toada do Amo do Boi, a qual já foi apresentada atrás neste trabalho. Outras, são criadas de acordo com o tema do ano.

O Caprichoso adotou como tema em 2010 *"O Canto da Floresta"*. O espetáculo é apresentado no programa do boi azul redigido para o FFP como *"um ousado musical, inspirado na poesia que nasce da alma do caboclo caprichoso"*. É uma descrição que pretende oferecer uma visão histórica sobre as origens do boi-bumbá azul. Se o seu valor documental, quanto à evolução histórica da agremiação, pode ser colocado em causa, ele é profundamente significativo do ponto de vista de construção de sentido da narrativa do boi-bumbá. Nele estão explicitados signos fundamentais para a compreensão do folguedo reconfigurado: o *"ousado"* - signo aliado à ideia de transformação - , bem como a *"alma do caboclo"* - signo relacionado com a etérea perpetuação de um sentido. A alusão a tais signos, pretende avivar um estado de espírito comum a todos os que se reconhecem e identificam no protótipo do "caboclo".

De acordo com essa construção simbólica, tais valores, associados à imagem do "caboclo", seriam imanentes num homem oriundo de um mundo rural que ora se desvanecia nas memórias do habitante da moderna urbe.

Em seu estudo, Silva (2006) assinala que

" (...) em etnografia desenvolvida por Alves (1993) sobre sistemas tradicionais de

> intercâmbio em comunidades rurais da Amazônia paraense, a abordagem fenomenológica do caboclo o apresenta com um ethos essencializado – que reforça o imaginário construído sobre essa categoria –, mas sua finalidade é tomá-lo como formador de valores positivos." (SILVA, 2006, 159) [163]

O FFP apresenta-nos o "caboclo" como sendo a miscigenação do índio com o branco, o elo mediador entre dois mundos, o "selvagem" e o "civilizado", aquele que,de acordo com essa construção, assegura a transição e a perpetuação de valores ancestrais.[164]

A metonímia é usada para designar um aspecto intangível do protótipo, qual seja, o de supostamente figurar como o fiel depositário de um legado tradicional do qual brota a inspiração consubstanciada no ato criativo, celebrada no espetáculo levado à cena na arena do bumbódromo. E esse legado estaria, indelevelmente, cinzelado na alma coletiva, herança etérea da suposta ancestralidade.

Contrapondo-se à afirmação de Boyer (1999) - a qual postula que o projeto de constituição de uma identidade regional teria fracassado, pelo fato do "caboclo" ser considerado uma categoria subalterna -, Silva (2006) argumenta que

> " (...) não apenas os estudos folclóricos e sociológicos persistem em delimitar uma identidade regional a partir de uma "cultura cabocla", como nos próprios fenômenos podemos identificar essa propensão em definir uma identidade nesses parâmetros." (SILVA, 2006: 159).[165]

Posto que vinculados à ancestralidade, todos os signos acima descritos adquirem um papel fundamental em relação à construção de sentido identitário do discurso artístico reconfigurado pelo FFP, ao pretenderem estabelecer e mediar, simbolicamente,

---

[163] " O caboclo carrega uma qualidade moral, sustentada numa idéia de simplicidade e honra, que o distingue de qualquer personagem urbano, que pode demonstrar ostentação, trapacear nos negócios ou enganar nas promessas políticas." ALVES, 1993:173.*apud* SILVA, 2006:159.

[164] A propósito, Silva (2006) observa que "Se o índio é o "típico" representante da floresta amazônica, o caboclo seria a figura intermediária entre aquele e o "civilizado" das cidades. Ele nem é o "selvagem", tampouco é o indivíduo urbano, "civilizado" – é o sujeito da área rural que transita e serve de elo de ligação entre esses dois mundos." SILVA, 2006: 162.

[165] Efetivamente,como veremos em capítulo adiante (*Parintinismo e anti-Parintinismo*) o boi-bumbá está alinhado com uma construção simbólica, crucial na afirmação positiva de uma identidade regional na contemporaneidade.

uma relação entre as supostas origens e o presente, perpetuadas no metafórico e intangível sentir "caboclo", representadas no folguedo.

Ainda no texto do programa, em trecho transcrito em seguida, o boi Caprichoso é apresentado em verso, num poema que congrega os elementos que embasam o discurso ideológico, e que ora passamos a transcrever, por conter revelações pertinentes à nossa análise:

1.Legitimidade assertiva na identificação do sujeito

Meu senhor me dê **juízo**
Para que eu seja **preciso**
E que eu venha **contar**
Desse nosso **bumbá**
Sem usar do **vil engano** *(a opinião do contrário)*
Caprichoso **boi de pano**
Campeão **desse lugar** *(alusão a Parintins)*

2. Origem do sujeito: quem era, de onde vinha, por que e onde se estabeleceu.

Migraram do **Ceará**
Por **motivos que não sei** *(o por que da origem, desconhecido, ou encoberto)*
Três irmãos vieram cá *(alusão aos irmãos Cid, supostos fundadores do boi Caprichoso)*
Conquistar o **rio mar** *(alusão ao Rio Amazonas)*
E **aqui ficaram de vez**
Em um gesto singular
Nova vida aqui se fez

3. Ancestralidade

Trouxeram boa **bagagem** *(metáfora para o trânsito do intangível patrimônio imaterial)*
Do **bumba-meu-boi maranhense** [166] *(distintamente do boi-bumbá no qual se transformará)*
E os **moldes da roupagem**
Das **marujadas paraenses** *(daí o nome marujada de guerra para a seção rítmica do boi azul)*
E a **riqueza de detalhes**
Que **recebeu os olhares**
E os **valores dessa gente**

4. **Sincretismo e religiosidade**

Na ilha já radicados

[166] E aqui cabe se perguntar: se eram cearenses, por que trariam em sua bagagem a versão maranhense do bumba-meu-boi e não o boi-surubi, variante cearense do folguedo, sinonímia adstrita ao festejo relatada por Duarte (1957) ? Esta descrição, de cunho épico, evidencia uma construção que não se pauta pelo rigor histórico e deixa transparecer um evidente propósito ideologizante, pretendendo vincular o boi-bumbá parintinense ao bumba-meu-boi maranhense.

Fizeram uma **promessa** *(catolicismo pagão)*
Para **São João** amado
O **padroeiro** da festa
Alcançado o pedido
Para o São João amigo
Pagaram logo o devido
Fizeram um **boi de pano**
Que aqui foi **consagrado**
Para o **santo protetor** *(ícone católico)*
Em junho foi ofertado *(ciclo junino, advindo do equinócio de verão no hemisfério norte)*
Recebido com **louvor**
O povo todo o exaltou *(signo aceitação coletiva e, consequentemente, legitimidade popular)*
E aqui fez seu reinado.

5. Regionalismo

Os irmãos Cid que um dia
Pagaram sua promessa
E trouxeram a alegria
Para esse **Canto da Floresta** *(temática)*
Onde o canto do **Uirapuru** *(ave da Amazônia)*
Ecoa no céu **branco e azul** *(cores do Caprichoso)*
Para alegria dessa **festa** *(a culminância do processo)*

As cores da **Marujada** *(denominação da seção rítmica do Caprichoso)*
O **azul e o branco da paz** *(alusão às cores do Caprichoso associadas à idéia de paz)*
Foram as cores sugeridas
Pelos **marujos do cais** *(alusão à bateria e ao cais, como ponto de encontros e diálogos)*
Tal **influência** que foi
Trazida até o **nosso boi** *(transformação em entidade regional coletivizada)*
Dessas andanças dos tais.

6. Fusão de elementos de ancestralidades múltiplas na construção da identidade

Dessa mística **união** *(síntese dos supostos múltiplos legados)*
Nasceu o **nosso bumbá** *(boi-bumbá no Amazonas diferente do bumba-meu-boi maranhense)*
Das **raízes** dos **caboclos** *(conotação entre ancestralidade – raízes - e o protótipo - caboclo)*
Do **Maranhão e Pará** *(afirmação da ancestralidade cultural antropológica)*
Se **arraigou nesse chão** *(regionalidade)*
De farto **peixe e pirão** *(a dieta como signo também de identidade)*
Das terras **tupinambá** *(alusão à ancestralidade indígena na gênese da ilha tupinambarana)*

Esse folguedo de **São João** *(herança do ciclo junino, de universo mitológico exógeno)*
É uma festa caprichosa
Tem **mingau munguzá** *(prato regional; dieta como signo de regionalidade)*
Na **cuia** quente **tacacá** *(prato regional servido em cuia; também signo de regionalidade)*

Tem **fogueira** pra pular *(herança do ciclo junino de universo mitológico exógeno)*
Nessa **cultura popular** *(singularização inequívoca do gênero enquanto signo ideologizante)*
Temos toada de roda *(o elemento musical regional singularizante)*

7. Apresentação épica do sujeito (valente, cordial e defensor da Natureza)

O **valente** Caprichoso
Na testa uma estrela traz
Anunciando que o boi
Da brincadeira, é capaz
Sai saudando os visitantes
Os de casa, os passantes
E até mesmo os rivais...
O campeão da floresta
No ritmo dessa festa
Dum **povo justo** e **capaz** *(apelo à auto-estima)*
Um novo canto aqui traz
Pois cantamos em **defesa**
Da nossa **Mãe Natureza** *(expressão da sustentabilidade pela defesa da natureza)*
Somos **amantes da paz**! *(paz como antônimo do confronto para consecução de propósitos)*

Figura 23 Boi Caprichoso evoluindo na arena.
Atrás, figurantes protagonizando uma tribo indígena.

Outras narrativas são criadas especificamente para se coadunarem com a proposta temática desenvolvida previamente pelas comissões de arte dos bumbás.

A título de exemplo, de como a temática se desenvolve, passemos a observar o processo no boi vermelho, em uma das edições do FFP a que estive presente, em 2010.

Para o Garantido, conforme explicitado em seu programa, na data em que se completavam 30 anos sobre o falecimento de seu maior ícone, o fundador da agremiação Lindolfo Monte Verde, a Paixão é descrita como *"Sentimento que movimenta e impulsiona os seres humanos para a vida e para conquistas."* [167]

De acordo com o programa, a paixão por seu boi-bumbá teria sido o móbil de vida de Lindolfo. Ainda segundo o texto, o boi-bumbá de Parintins, agora transformado em patrimônio cultural, certamente teria enchido de orgulho aquele homem simples, que ainda criança iniciara a brincadeira que se transformaria posteriormente no Boi Garantido.

Para cada uma das três noites da festa, o Garantido contextualizou a temática Paixão em três diferentes níveis, enfatizando o legado nordestino na primeira noite, reverenciando a Amazônia na segunda e - na terceira -, reafirmando a contribuição do homem nordestino na cultura popular amazonense. O texto do programa diz exatamente o seguinte:

> "*(o legado nordestino)* que se matizou com o lendário amazônico na brincadeira do boi-bumbá, como ensina a tradição. Na segunda noite, Paixão e Vida, reverencia-se a Amazônia, a sabedoria e simplicidade da vida cabocla e sua harmonia com o meio ambiente. Na terceira noite, Paixão e Cultura Popular, reafirma a importância da contribuição nordestina na transfiguração pela qual passou a Amazônia." [168]

Ainda de acordo com o texto do programa, a Paixão, aqui aludida, refere-se também ao estado de espírito que a

> "(...) Amazônia exerce sobre os povos que nela vivem, paixão pela tradição e pela história desses povos que transformam em arte o seu cotidiano, num cenário natural, paradisíaco, fantástico e belo, onde prolifera o imaginário caboclo, num mergulho antropológico que evidencia o recôndito e inacessível berço dos povos da floresta, onde reside *(sic)* ainda intactos a mitologia e o lendário indígena , na construção de um folclore pulsante e comprometido com o seu tempo." [169]

[167] *in* Paixão, programa do Boi Garantido 2010.
[168] *in* Paixão, programa do Boi Garantido 2010.
[169] *idem.*

Já o Caprichoso, na brochura de seu programa, em texto elaborado pelo romancista manauara Márcio Souza, refere o FFP como

> "(...) uma manifestação popular autêntica, pois busca a forma clássica, faz a releitura de uma das mais enraizadas formas de dança dramática popular que é o boi-bumbá, cujas raízes se perdem na aurora da civilização latina. (...) O melhor de tudo é que o Festival Folclórico de Parintins faz anualmente a revisão orgulhosa do imaginário amazônico, seduzindo a todos os brasileiros e muitos estrangeiros." [170]

O texto do programa, mais adiante, apresenta a temática do Caprichoso como sendo um

> "(...) fantástico espetáculo, o Canto da Floresta, um ousado musical, inspirado na poesia que nasce na alma do caboclo caprichoso, na batida da palminha, no ritmo dos chocalhos, no compasso simples do bater de pés das nossas tribos e na melodia que emana da floresta amazônica." [171]

Também para cada uma das noites, o Caprichoso elaborou um sub-tema, subordinado ao motivo principal, denominado *"O Canto da Floresta"*.

De acordo com o texto do programa, na primeira noite - *"A Poesia Cabocla, Um canto de Amor ao Folclore Popular"* -, o espetáculo pretende evidenciar *"a simplicidade criativa do caboclo"*, o qual *"(...) surge na ribalta para cantar o amor ao folclore e às suas tradições, sentimento que brota na pureza dos versos, que expressam alegria, verdades e sonhos*. [172]

Os valores enfatizados na narrativa, em ambos os textos, aludem a alguns dos ícones constitutivos da construção identitária, subjacentes ao discurso artístico. A mitologia e o lendário indígenas – descritos como *"intactos"* – constituem-se no espetáculo como sendo as matrizes sobre as quais assenta a construção simbólica dessa suposta identidade: *"tradição", "lendário amazônico", "legado indígena", "legado nordestino", "imaginário e alma do caboclo", "simplicidade e sabedoria do caboclo na*

[170] *in* Programa do Boi Caprichoso 2010.
[171] *in* Caprichoso o *Canto da Floresta*, programa do Boi Caprichoso 2010; ver rubrica *Apresentação*.
[172] *idem.*

sua harmoniosa relação com o meio ambiente", "cultura popular autêntica", "raízes que se perdem na aurora da civilização latina", "culturas amazônicas", "pureza", "alegria de sentimentos" (...) e – notadamente – *"a construção de um folclore pulsante e comprometido com o seu tempo"*, isto é, a assim designada *"evolução"* sem descurar da pretensa *"tradição"*. Atente-se para o fato de que, no texto acima, o autor deixa explícita *"a construção de um folclore pulsante e comprometido com o seu tempo"*, isto é, o reconhecimento de que a reconfiguração do boi-bumbá na atualidade, se trata de um processo dinâmico em estado de reelaboração.

Os valores acima enumerados, expressam um ideário, no qual o povo figura como depositário de *"pureza ancestral"*. Uma suposta *"pureza"*, da mesma maneira amparada pelo lendário indígena, igualmente selecionado, descrito no texto acima como *"intacto"*.

Estes elementos revelam o essencialismo inscrito na construção de sentido da narrativa inerente à formulação da estética que preside, atualmente, o FFP, em prol de uma afirmação identitária regional. E essa afirmação é mediada através da expressão artística, na qual - como postula Souza no texto acima reproduzido -, se opera a *"revisão orgulhosa do imaginário amazônico"*.

Assim, caberá à narrativa, que se pretende legítima, formatar a noção de uma identidade coletiva. Nessa construção simbólica, é evocado o mito de uma Amazônia "pura", "intocada" e "sem mácula" (DIEGUES,2002). Essa imagem transita no universo da criação artística do festival e será a chave para compreender a construção do discurso ideológico presente no FFP. Tal construção simbólica passa por uma adaptação de fragmentos mitológicos, seletivamente pinçados do universo indígena, reconstruídos e ressemantizados, em prol da configuração de sentido de uma afirmação identitária.

Transcendendo as barreiras do tempo e das circunstâncias, os mitos selecionados são apropriados pelo discurso dos bumbás e transformam-se em elementos constituitivos da construção identitária. Na narrativa mestra do FFP, eles são recontextualizados de uma maneira que pretende se auto legitimar, na medida em que o discurso do evento consigna à festa popular o papel de uma manifestação herdeira direta e veiculadora de uma suposta essência ancestral, mítica.

Recontextualizados, inseridos na formulação estética da festa, mitos selecionados e devidamente ressemantizados, servirão atualmente a propósitos da mesma forma hegemônicos de uma representação peremptória de verdade - do significado do ser coletivo -, de forma análoga ao papel que outros mitos terão desempenhado em outras culturas, sociedades e contextos, no passado. Com o intuito de conferir no presente um determinado sentido para uma imagem de si e de sua comunidade, através dos aspectos ritualísticos hoje identificáveis no espetáculo, tais práticas contribuem para tentar reunir os aspectos dispersos de uma suposta singularidade identitária.[173]

É na tentativa de reconstituição dessa unidade, que o boi-bumbá se afirma como espetáculo, inserido no que se poderia denominar como mercado de bens simbólicos, já que o FFP vem adquirindo cada vez mais valor comercial.

Ao pretender reunificar um universo desfragmentado, o espetáculo ressemantiza o significado do *"nós",* criando o que só poderia se constituir em uma *falsa consciência do tempo* (DEBORD, 1957: 92), posto que *"o tempo cíclico era o tempo da ilusão móvel, vivido realmente*, ao passo que *o tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente."* (DEBORD, 1957: 107).

O espetáculo assume, assim, o papel mediador de *busca de uma unidade perdida*, de um passado que se esvaiu no tempo. Mas há que ficar atento a um detalhe muito significativo nele contido, já que, como também nos assinala o mesmo autor, *"refletir sobre a história é, inseparavelmente, refletir sobre o poder."* (DEBORD, 1957).

A luta que se opera no seio do discurso do boi-bumbá, explicita a hegemonia exercida por Parintins sobre a vertente que se quer "tradicionalista" - no sentido auscultado no depoimento de Mestre Xerxes, atrás apresentado - embora as agremiações de Parintins se apresentem como sendo as legítimas representantes da *"tradição"*. O que Xerxes define como *"aquilo lá"*, ao se referir de forma um tanto desdenhosa ao FFP - o qual Monteiro (2004) chega a classificar como *"embuste"*-, assumiu a hegemonia na

[173] "Os ritos clássicos (...) são, mais que ritos de iniciação, 'ritos de legitimação', e de 'instituição': instituem uma diferença duradoura entre os que participam e os que ficam de fora."
BOURDIEU, *op. cit.* p. 58.

condução do boi-bumbá, como representante da geração de sentido de uma identidade popular amazonense.

A construção de sentido que se opera no boi-bumbá parintinense, está – de forma análoga - postulada na análise de Guy Debord (1957), o qual identifica na *"luta entre a tradição e a inovação"*, o *"princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas"*. Para Debord, esse processo só se consolida através da *"vitória permanente da inovação"*. A espetacularização do evento, ao reinventar uma suposta *"tradição"*, tenta propiciar, em sintonia com as palavras de Debord, " *a comunicação do incomunicável"*. Ou seja, reestruturar um projeto de uma comunidade idealizada, logo impossível de ter realmente existido, reinventando, em forma de espetáculo mercantilizado, um senso comunitário, no qual todos os participantes se irmanam. [174]

Por outro lado, esta ação, forja uma idéia de consciência coletiva num movimento

> "(...) de mergulhar em busca da experiência perdida, de saltar para trás, *(o que)* poderá permitir a irrupção de algo novo. Algo que surge rompendo barreiras da temporalidade e do contínuo linear, restituindo dos destroços acumulados pelo progresso, a experiência perdida." (BORELLI, 1992: 81)

Experiência que, no entanto – há que sublinhar - , se reconstitui e assenta numa memória distorcida (BURKE, 2005).[175] A reconstituição da memória, operando de forma seletiva, está subordinada à função da consciência, a qual deve efetuar permanentemente uma escolha: prever é preciso, recordar é preciso e, finalmente, é preciso decidir. Se por um lado essa escolha *"implica criação e liberdade"* (BORELLI, 1992: 85), por outro, a liberdade e a criação estão subordinadas à invenção de uma afirmação hegemônica sobre a constituição do passado.

---

[174] *"A cultura tornada mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular."* DEBORD, 1957:126.

[175] "À medida que os acontecimentos retrocedem no tempo, perdem algo de sua especificidade. Eles são elaborados, normalmente, de forma inconsciente, e assim passam a se enquadrar nos esquemas gerais correntes na cultura. Esses esquemas ajudam a perpetuar as memórias sob custo, porém, de sua distorção." BURKE, 2005: 88.

Não por acaso, o evento passará agora a ser definido, por seus reformuladores, como *"celebração folclórica"*. Nos interstícios do discurso que celebra e comemora, institui-se uma memória coletiva – ideologizante – a qual, em última instância, acabará por construir, simbolicamente, um sentido de identidade comum. Construção simbólica que se pretende amparada pela reordenação de fragmentos de um imaginário coletivo e legitimada pela participação popular. A narrativa, num exercício seletivo de memória, história e esquecimento (RICOUER, 2007), assume, portanto, a partir daí, um papel ideologizante.[176]

Após estas considerações, as quais têm como objetivo situar o leitor no contexto discursivo ideológico contido no FFP, voltemos para a análise descritiva do espetáculo.

A cada noite do FFP a que assisti em 2009, a apresentação dos bois-bumbás dividiu-se em seis partes. Em cada uma delas sucederam-se quadros, alegorias e personagens (individuais e coletivos), compondo a narrativa, na qual se identificava um sentido específico: a afirmação identitária amazônida.

Pudemos constatar que - além dos elementos oriundos do auto-do-boi, (o próprio Boi, Nêgo Chico, Mãe Catirina, o Amo do Boi, a Sinhazinha, a vaqueirada, o padre, etc.) - estavam também presentes outros personagens, os quais foram sendo incorporados ao folguedo ao longo do tempo no Amazonas, advindos do lendário regional (Cobra Grande, Bicho Folharal). Criados, re-elaborados e inseridos na narrativa, de forma a oferecerem ao espetáculo uma feição regionalizada, evocam múltiplas ancestralidades e contribuem para a construção simbólica de uma afirmação identitária coletiva. São exemplo disso as "Tribos Indígenas", as diversas "Figuras Típicas Regionais" – ou, ainda, uma ou outra de matrizes totalmente estranhas ao folguedo, como parece ser a "Rainha do Folclore".

[176] "De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum, tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração." RICOEUR, 2007: 98.

Como veremos em seguida, por um lado, são apresentados os personagens, primordiais para a consecução do projeto de construção simbólica de sentido de uma afirmação identitária regional: o "indígena", o "caboclo", o "ribeirinho"; por outro, são representadas cenas do cotidiano amazônico, aludindo a algumas das mais comuns atividades sócio-econômicas regionais, como o extrativismo, a tecelagem em fibra vegetal, o fabrico da farinha d´água, a pesca. E, finalmente, recriações de um universo mítico que remetem para o legado cultural-antropológico indígena, no qual indumentária e coreografia são apresentadas de acordo com padrões estéticos recriados a partir de um olhar contemporâneo sobre o passado.

Como já mencionado, a música também pretende estabelecer um nexo simbólico entre o suposto legado ancestral e o presente, conferindo singularidade ao boi-bumbá. Assim sendo, ela desempenha o papel de fio condutor de todo o espetáculo. De que forma? Em primeiro lugar pelo uso de toadas, as quais, embora tenham sido reconfiguradas - e ainda que tenham adotado traços da música pop -, mantêm elementos rítmicos que pretendem sublinhar um nexo simbólico, residual (Williams, 1979), com o passado. Exemplo disso é a levada das palminhas, já apresentado. Em seguida, há que fazer alusão também à temática implícita na letra das toadas, que remetem para a construção de um reinventado "cotidiano caboclo", presente no imaginário de uma suposta ancestralidade. E por fim, cabe mencionar a reconstituição seletiva de um lendário indígena, adaptando situações ilustrativas de uma mitologia apontada como ancestral, aqui eleita como a suposta matriz da cultura amazônica, traduzidas nas letras das toadas. O que todos estes elementos estruturantes da festa guardam em comum, é um sentido hegemônico (WILLIAMS, 1979), o qual enfatiza a construção simbólica de uma identidade regional.

Por outro lado, a performance agregou novos personagens, que são valorizados na narrativa, na medida em que são passíveis de pontuação atribuída a cada um dos bois no FFP. Estamos nos referindo aos itens – envolvendo quadros e personagens -, que foram ganhando preponderância, à medida que figuras, antes centrais do folguedo, lhes foram cedendo protagonismo, como é o caso do casal Nêgo Chico e Catirina, cuja importância na narrativa foi dimunuída.

O "item" – quer ele seja a tribo indígena evocada ou a cena do suposto cotidiano aludida -, no que tange a sua denominação, permanece. O personagem, no entanto, pode variar em algumas circunstâncias. Tome-se como exemplo o "item" "*Tribos Indígenas"*. Neste, eventualmente, serão enumeradas as "tribos" que formam o pano de fundo da cena: poderão ser numa apresentação os "Yurupixuna", os "Ticuna", os "Omágua", os "Yurimágua", os "Paguana", os "Zurina", os "Aisuari" ou os "Caripuna". Em outra, poderão ser apresentados os "Baniwa", os "Tariana", os "Baré", os "Makú", os "Dessana", os 'Tuyuka" ou os 'Tukano". E, em outra noite ainda, os "Kamayurá", os "Juruna", os "Kuikuro", os "Suyá", os "Nahukuá", os "Waurá', os "Mehinako" ou os "Yawalapiti".

Ou podem ser enfocadas também as figuras do "Tuxaua", "chefe indígena", bem como da *Cunhã-Poranga*, a moça bonita,[177] apresentada como *"a mais bela guerreira da tribo"*.

Outros exemplos, passíveis de serem aqui citados, seriam os *itens* Lenda Amazônica - na apresentação do Caprichoso abordando o tema "O Encanto do Boto" –, bem como as *Figuras Típicas Regionais*, dentre as quais se destacariam o *Caboclo Farinheiro* e a *Cabocla Tecelã*. Já o *Upuracê / Momento Tribal*, alude amiúde a rituais de iniciação indígena.

Sejam "tribos", "figuras típicas", "personagens indígenas", ou "lendas", todos os elementos acima citados são extraídos e selecionados do infinito universo antropológico amazônida.[178]

[177] Cunhã-poranga é um termo originário do nheengatú, ou nheeng-katu - "língua boa" - a "língua geral" criada pelos jesuítas, resultante do entrelaçamento cultural verificado na região desde a chegada dos europeus, a qual foi usada na catequização.

[178] A região amazônica congrega cerca de vinte línguas, que ainda são usadas no cotidiano de algumas regiões. "Já na entrada da cidade (São Gabriel da Cachoeira), as boas vindas estão impressas nas três línguas oficiais: tukano, baniwa e nheengatu. Entretanto, o número de línguas faladas na região chega a aproximadamente 20, em razão da diversidade dos grupos que habitam as margens dos rios Negro, Uaupés e Içana. (...) São centenas de comunidades ribeirinhas, marcadas por diferentes sistemas sociais tradicionais e complexos, nos quais descendentes de diferentes etnias e origens linguísticas convivem em uma mesma comunidade. Todas elas, no entanto, travam uma espécie de luta na lida com a sociedade nacional e sua cultura hegemônica. Tensão cultural que se prolonga desde a chegada dos primeiros habitantes não nativos ao local." BARROS, 2009: 124.

Outro elemento temático, caro ao boi de Parintins, é a *"resistência à invasão do branco"* e o suposto papel desempenhado pelos *"povos da floresta"* na preservação da Amazônia, como ficou bem patente durante a representação do *"Upuracê Tribal Pavu Marauna"*.[179] É mais uma explícita afirmação figurativa da identidade regional, através da exaltação do "caboclo", do "indígena", do "ribeirinho" e dos valores da *"vida simples do amazônida"*.

Outras vezes, o habitante da região é comparado a um peregrino, revelando um lado que se quer místico, ou, no mínimo, afirmativo da religiosidade do caboclo prototípico. Numa das apresentações, a cena "Peregrinos da Amazônia" pretendia retratar a solidão do "caboclo" perante a natureza, singrando os rios da região, onde a *"luta pela sobrevivência no dia-a-dia se transforma em profissão de fé."* [180] Esse aspecto, aliás, já foi identificado por Silva (2006) em sua pesquisa, na qual salienta que

> "A esfera mais significativa desse caráter híbrido do caboclo é a religiosidade. Em suas crenças encontram-se mesclados valores do universo cristão (originários do português) e os derivados do mundo mítico-religioso indígena." (SILVA, 2006: 162).

Ainda a respeito da temática, há que destacar que o boi-bumbá vem enfatizando a questão indígena e a preservação da Amazônia, principalmente a partir dos anos 90.

De acordo com um destacado dirigente do boi vermelho, *"(...) o Garantido começou a falar dos índios e da questão da preservação da Amazônia em 99."*

Portanto, seria a partir de 1999 que o boi-bumbá de Parintins teria passado a privilegiar questões diretamente relacionadas com a preservação ambiental, dos povos da floresta, e de como este tema passaria a se interrelacionar com a "cultura cabocla", os "índios" e os "ribeirinhos". Pelo que pudemos apurar, no entanto, já em inícios da

[179] Este quadro é descrito pelo programa do Caprichoso da seguinte forma: "A tribo indígena Cinta-Larga, por habitar uma região rica em reservas minerais de diamante, vive um dilema ocasionado pela voracidade de grupos econômicos , que objetivam unicamente o uso da terra para comercializar a riqueza que nela está depositada. Neste contexto, a tribo indígena Cinta-Larga, coreograficamente revive a luta que trava na atualidade de sua história pela conservação das riquezas adormecidas no seio da terra, que para os Cinta-Larga é um organismo vital de manutenção da teia da vida. Suas indumentárias lembram no primeiro momento o escorpião que simboliza a 'fúria do branco' em relação à terra." *in* Programa do Caprichoso, 2010.

[180] *in* programa do Caprichoso, 2010.

década de 90, essa questão começava a ser abordada. As toadas seguiram também nessa direção, por vezes revelando embates ideológicos, gerando ressentimentos locais, traduzidos em letras, criticando até figuras internacionais que se pronunciaram sobre a Amazônia e a questão indígena, na sequência da Conferência da Terra, a Rio 92.

Por essa época, o cantor britânico Sting visitou comunidades indígenas e seus pronunciamentos na mídia internacional suscitaram reações de autoridades locais. A esse respeito, transcrevemos, a seguir, um fato envolvendo notória figura política do Amazonas. Passemos ao texto:

> "É nesses últimos dez anos que a noção de natureza entra e muda a produção artística dos dois bumbás e muda também a práxis do boi-bumbá, que hoje trabalha com materiais sintéticos, com a reciclagem de materiais, sobretudo isopor, que não são mais jogados no rio. (...) Essa reciclagem é uma mostra de que a exploração dos recursos, naturais ou não, não pode ser irracional, essa preocupação os dois bumbás a têm. (...) Há toadas muito significativas: Rio Amazonas, de Tony Medeiros, de 1992; Amazônia Catedral Verde, de Simão Assayag e Ronaldo Barbosa; Lamento da Raça, de Emerson Maia. Curiosamente, lá também pelo início dos anos 90, surge uma toada que vai na contramão desse viés de respeito à natureza, que estava rodando o mundo; é a toada Ecologia, de Chico da Silva e, pasmem, Amazonino Mendes! que criticava esse movimento de defesa do meio ambiente. Um dos versos mais interessantes dizia: "cadê teu Mitterrand *(sic)*, cadê teu Sting, cadê os caras pró *(sic)* teu amanhã?" É um viés que, felizmente, saiu do boi e, felizmente também, o governador deixou de assinar toadas." [181]

O tema ecologia começou a ser abordado pelos toadeiros de Parintins a partir da década de 1990. Uma das toadas levantadas por Silva (2006) em sua pesquisa, é uma composição de Emerson Maia, intitulada "A vida depende da vida".

> "Focalizando a temática ecológica, a música conciliava preocupações de interesse geral com uma gramática regional. Por um lado, a perspectiva geral estava representada nos versos que abordavam a devastação do meio ambiente – coincidente com a retórica ambientalista em voga no plano internacional. Por outro, essa preocupação se apresentava

[181] Depoimento de DANTAS, Gerson Severo. *Temáticas do boi hoje. in* SOMANLU, 2002: 219.

> por meio de um repertório regional sinalizado pelos termos paca, tatu, cotia, tapiri e curumim. Interessante perceber na letra a abordagem de uma temática que tem sido muito mais uma preocupação expressa de fora para dentro da região, tendo em vista que essa questão, com raras exceções, não é muito freqüente entre as populações da região. A relação destas com o ambiente é vista por ambientalistas e especialistas de forma ambivalente: ora como uma relação "harmônica" (principalmente quando o foco são as populações indígenas), ora como "ação predatória" em razão das queimadas, do corte de árvores, entre outras. Trata-se, portanto, de uma temática recente e defendida principalmente por ecologistas, cujas discussões enfatizam o atual estado de devastação da região e a necessidade de preservá-la. Neste sentido, o Garantido tanto defende o folclore (local) como insere a Amazônia no mundo, por meio de um tema globalizado, e assim atualiza a sua exibição." (SILVA, 2006).

Mais uma vez, evidencia-se uma construção simbólica que procura difundir a idéia dos protótipos idealizados do "índio" e do "ribeirinho" como idílicos protetores de uma natureza ameaçada pelo "branco".

A temática da defesa da natureza tem se mantido ao longo da primeira década do século XXI, de acordo com palavras de ordem como preservação e sustentabilidade – ambas inscritas no regulamento do FFP, como veremos adiante -, em cujas ações, suposta e ideologicamente, os povos da Amazônia desempenhariam o papel de secular guardiões da floresta em pé, *slogan* defendido em diversas instâncias. E a floresta em pé tem um valor inestimável. Não apenas do ponto de vista da sustentabilidade ecológica e ambiental, mas também sob um viés econômico. Ela vale milhões no mercado internacional de créditos de carbono.

Pareceu-nos possível identificar uma estreita relação entre a temática abordada no FFP e as palavras de ordem oficiais, as quais revelam uma simbiose de propósitos entre a construção de sentido auscultada no folguedo e o discurso ideológico nele embutido, conferindo assim ao poder público um papel específico na formulação estética do evento, ainda que de forma indireta.

Temáticas, código musical, adereços, coreografias, indumentária, estão em sinergia, integrados à narrativa mestra resultante do papel exercido pelos diversos atores que formulam a estética do FFP na atualidade.

É sobre a relação entre o Regulamento do FFP e os diversos aspectos de sua estrutura organizacional que nos determos em seguida.

Capítulo 4
Estrutura Organizacional do Festival Folclórico de Parintins

4.1
Aspectos do Regulamento

A complexidade crescente do evento exigiu que a partir de 1981 o FFP se pautasse por um regulamento, o qual pressupõe um julgamento expresso pelas notas atribuídas a cada um dos *itens* apresentados, proferido por um corpo de jurados, cujas decisões embasam e legitimam a decisão da escolha do campeão a cada edição do FFP. Foi no início da década de 1980 que se criou em Parintins, por decreto municipal, a Comissão de Organização do Festival, a qual veio a redigir o primeiro conjunto de regras que passaram a nortear o certame.

O regulamento oficial do FFP, edição de 2010, afirmava, textualmente, quanto aos objetivos primordiais do evento, o seguinte:

I - Preservar o folclore do boi-bumbá de Parintins;
II - Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense;
III - Valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia;
IV - Defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia;
V – Reger a disputa entre as duas Associações Folclóricas Boi-bumbá Caprichoso e Boi-bumbá Garantido.

Cabe aqui analisar os diversos aspectos do regulamento que se sintonizam com a seletividade inerente à escolha das temáticas abordadas pelos bumbás, na medida em que evidenciam os propósitos ideologizantes de quem, efetivamente, detém o poder de regulamentar o festival. Preservar o folclore é o primeiro mandamento. O que significa

preservar o folclore neste contexto, e qual o papel de tal asserção na construção de sentido do discurso estético-identitário auscultado no evento? Seria possível suprimir o apecto central do auto-do-boi - o arquétipo de morte e renascimento -, substituir o cortejo de rua do bumbá pela apresentação confinada na arena, transformar o evento num sofisticado e polissêmico produto de marketing cultural,[182] reificando-o, e proclamar, no entanto, que é seu propósito "*preservar o folclore do Boi-Bumbá"?* Seria possível manter o nexo simbólico do boi-bumbá sem a encenação do ritual de morte e renascimento, quadro que, lembremos, no dizer de Góes, se levado a cabo, *"quebraria o ritmo do espetáculo"* ? Seria o boi-bumbá, todavia, uma manifestação *"folclórica"* - para usar o termo do regulamento -, ou teria ele transitado para o universo do espetáculo, incluindo-se agora num segmento da indústria cultural e no mercado de bens simbólicos? Face a tais questionamentos, cabe perguntar se não seria mais assertivo considerar que estamos perante uma situação que opera com a modificação do sentido do discursivo do boi-bumbá? E, se assim fosse, com que finalidade?

Efetivamente, não se identifica nenhum tipo de dimensão ou expressão do sagrado no evento. Se algum ritual existe, implícito no sentido discursivo do FFP, ele diz respeito a outro tipo de comunhão, qual seja, o reconhecimento de uma identidade comum perante a qual todos se igualam: o protótipo do caboclo, essência da expressão do *"self"* coletivo. Com efeito, foi-nos possível auscultar no evento outro tipo de rito, de cunho não sagrado, mas que envolve premissas de compromisso para com a coletividade. Nesse sentido, assinala Canclini, que

> "O rito se distingue de outras práticas porque não é discutido, não pode ser mudado nem realizado pela metade. É realizado, e então ratificamos nossa participação em uma ordem, ou é transgredido e ficamos excluídos, de fora da comunidade e da comunhão." (CANCLINI, 2008:192).

[182] "O marketing cultural é uma modalidade contemporânea de organização e funcionamento da cultura, retendo e, ao mesmo tempo, se distanciando do mecenato, da atuação do Estado e da ação do mercado, em suas feições de mercado de consumo cultural ou de produção de bens simbólicos, orientada por uma lógica de indústria cultural." RUBIM, Antônio Albino Canelas *apud* AZEVEDO, Luiza Elayne Correa. *Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural. in* SOMANLU. Manaus: Editora Valer, 2002. p. 66.

Nas palavras de Canclini, transgressão, neste sentido específico, significa não comungar.[183] Na medida em que a dimensão sagrada não se faz presente, se o boi-bumbá detém algum sentido ritual na atualidade, este não estará relacionado com o arquétipo mítico de morte e renascimento.

Assim, dadas as modificações introduzidas na narrativa, o que o termo *"preservar"*, neste contexto, parece explicitar, é uma apropriação de elementos de diversas manifestações culturais populares de cunho regional, as quais, ressignificadas, pretendem conferir ao FFP uma aura de legitimidade, sancionada pela participação massiva da coletividade - algo que o próprio termo "celebração folclórica" evidencia - na construção de sentido estético-identitário do evento.

Ao transitar para a indústria cultural, o FFP modifica o auto-do-boi, e ao adquirir as feições de um espetáculo de massa - é reificado como mercadoria cultural. Assume um aspecto pós-moderno, na medida em que tempo, espaço, arte, história e manifestações culturais populares se entrecruzam, criando um pastiche que elabora um novo rito, e consolida uma nova mítica – sem qualquer conotação sacra -, a do "caboclo" portador de uma suposta identidade, legada por uma, igualmente suposta, tradição amazônida. [184]

Da mesma forma que na dimensão sagrada - apontada por Canclini -, os que não comungam neste rito da pós-modernidade, consubstanciado na "celebração folclórica", estão proscritos da dimensão coletiva à qual os brincantes – em comunhão - aderem,

---

[183] Na acepção proposta por Canclini, o sagrado se constitui de dois componentes, *"o que vai além da compreensão e da explicação do homem e o que ultrapassa sua possibilidade de mudá-lo."* CANCLINI, 2008: 192.

[184] O que, aliás, está plenamente explícito no FFP. A encenação do boi-bumbá na atualidade, da forma como é apresentado em Parintins, tende a operar com elementos simultâneos que apagam divisões de tempo, indo do modo de produção de subsistência do caboclo, até o uso de tecnologia de ponta, na operação de raios laser, ou apresentando o homem voador, artefato digno de um filme de James Bond. A figura do "homem voador"- que se apresentou, faz alguns anos, no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro - foi também apresentada na arena do Bumbódromo em Parintins, pelo Garantido. O responsável pela inserção desta novidade no boi-bumbá declarou-me em entrevista, haver importado esta ideia de um espetáculo a que assistiu na Disney, nos EUA. Cabe aqui citar Canclini, o qual ressalta que *"O pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais."* CANCLINI, 2008: 329.

conferindo ao evento a legitimidade advinda da "identidade primária" (CONNOR, *apud* NICOLAU NETTO, 2009) legada pela participação popular.

Assim, o fator hegemônico e ideologizante do FFP, gera um sentido de ser, significado e verdade. E, sob esse aspecto também, o evento adquire uma dimensão mítica e ritual, ainda que – sublinhe-se – a dimensão sagrada da epifania jamais ocorra. Nem poderia. A festa não pretende possuir essa dimensão sacra. Um mito sem deuses, um rito sem batismos. Na dimensão do sagrado, "no princípio dos tempos", - *in illo tempore*, para recorrer a uma expresão usada por Eliade (1977) -, o ritual recriava uma manifestação sacra, uma epifania através da qual era representada a manifestação da divindade.[185]

Conforme se configura atualmente, o FFP apenas pode contribuir para gerar um determinado sentido de identidade sem se arvorar a pretensão de perpetuar uma ordem eterna e imutável. Existem, no entanto, elementos da dimensão ritualística, presentes no evento, subordinados aos pressupostos inscritos no regulamento.

Como aponta Tambiah (1985), festivais, rituais cósmicos, ritos de passagem, todos revelam variadas formas de interesse dos vários participantes e portanto, estão abertos a significados contextuais.

Tais práticas sociais – sempre realizadas em datas específicas que as diferenciam dos dias comuns -, estão subordinadas a uma ordem discursiva que as estrutura e regulamenta, gerando um sentido comunitário, cujo fim é, propositalmente, reafirmar uma crença comum. Para tanto, o ritual está amparado por um sistema de comunicação simbólica, impregnado de construções ideológicas.

Sob tal apecto, o FFP pode ser analisado como um ritual. Antes de tudo, o ritual reveste-se de um caráter disciplinado e organicamente ordenado - no caso presente, pelo regulamento -, no qual se dão a conhecer as atitudes socialmente aceitas, aquelas que expressam princípios de ordem coletiva. Um ritual que, no caso de Parintins, ao mesmo tempo, adquire laivos formais de um jogo. Nele estão presentes elementos de tensão,

[185] "Um rito é a repetição de um fragmento do tempo original; o tempo original serve de modelo para todos os tempos; o que sucedeu um dia repete-se sem interrupção; basta conhecer o mito para compreender a vida." VAN DER LEEUW, *L´Homme primitif et la religion*, p. 120. *apud* ELIADE, 1977: 467.

disputa, ambigüidade. Tendo como referência a obra de Huizinga, *Homo Ludens*, a qual postula que a *"atividade lúdica é a base da civilização"*, Tambiah (1985) enumera as características do jogo, da forma como estas se manifestavam na Antiguidade Clássica, mais especificamente no mundo helênico. A seguir, traçamos uma comparação entre essas características e o FFP.

1. Em primeiro lugar, observa-se uma delimitação no tempo. O jogo é um passo para fora da atividade ordinária do dia-a-dia, em direção a uma esfera temporal particular. No caso do FFP, atualmente, o evento ocorre nos três dias do último final de semana de junho, portanto num tempo definido.

2. Em seguida, o jogo ocorre dentro de um espaço delimitado. Em Parintins,o festival está circunscrito à arena do bumbódromo.

3. Um festival possui uma forma de ordenação fixa e culturalmente determinada, constituída por elementos de repetição e alternância. No Amazonas, a estrutura do FFP – regulamentada pelo poder público -, é mantida, os temas se alternam, gerando quadros diferentes, mas que se subordinam a temáticas com funções estruturantes análogas.

4. O FFP configura, ao mesmo tempo, uma disputa – entre os dois bumbás - e uma representação de algo, ambas prefiguradas na narrativa mestra do evento. Dessa forma, o FFP cria e insemina um princípio de ordem, instigando os ditames de uma "*perfeição temporária"*, para utilizar a expressão de Turner (1987), durante a sua execução. A recriação de um tempo e de um espaço dispersos na memória coletiva.

Corroborando a relação entre os planos lúdico, ritualístico e performático, todas essas características do jogo, se coadunam com a definição de ritual proposta por

Tambiah (1985).[186] Para esse autor, *"ritual é um sistema construído de comunicação simbólica"*, na medida em que *"é constituído e padronizado por sequências ordenadas de palavras e atos"*. Dessa maneira, tal sistema remete para pressupostos ideológicos ou cosmogônicos. Em Parintins, prepondera o fator ideológico.

O FFP almeja, no entanto, mediar uma relação do presente com uma suposta ancestralidade, convenientemente perdida nas brumas do tempo, a qual, supostamente, continuaria atravessando gerações - perpetuada na "alma cabocla" -, mediadora de um legado transmitido supostamente pela "tradição". O que o evento deixa transparecer, no entanto, é o de pretender consolidar uma nova compreensão do sujeito individual inserido no ser coletivo, baseada em supostas heranças ancestrais.

Dessa forma, o FFP protagoniza um papel ideologizante, na medida em que opera com uma seletividade que objetiva e explicita preservar o equilíbrio, em algum momento ameaçado, de um *tempo congelado* (DEBORD, 1997: 130). O que Debord tipifica como *"tempo congelado",* encontra uma correspondência no que o regulamento designa como *"preservação do folclore"*. Para os formuladores do espetáculo, essa expressão afigura-se-me como signo de preservar uma essência. Uma construção simbólica de sentido, na qual se encontra implícita a ideologia hegemônica inerente ao discurso artístico. Desta forma, quem tem o poder de regulamentar – no caso, o poder público -, em total consonância com o discurso estético, elege a representação simbólica da ancestralidade folclórica, como referencial de um passado, por cujo legado e continuidade pretende zelar. *"Preservar o folclore"* significa, portanto, eleger um dos pressupostos justificativos da realização do FFP, previstos no regulamento. Por outras palavras, num viés de cunho explicitamente essencialista, perpetuar o âmago do ser coletivo.

Já no que diz respeito a *"valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia"*, o regulamento do FFP expressa o desejo de incorporar, seletivamente, à estética do boi-bumbá, a enorme paleta étnica e cultural que o legado amazônico lhe disponibiliza. Tais propósito, aliás, estão sintonizados com depoimento de Fred Góes,

[186] Ver Tambiah, 1985: 127-128.

proferido na UFAM, quando afirma:

> "(...) eu acho que a tendência é levantarmos os nossos elementos culturais, formatarmos como estamos formatando, acho que o boi já deu a contribuição do formato cultural para a Amazônia, não que o boi vá ser a cultura única da Amazônia, pelo amor de Deus, nem deve ser, mas ele chacoalhou a estrutura toda da Amazônia, ele mexeu com essa estrutura, ele fez com que todo o mundo acordasse, visse que nós existimos. Não é axé, não é baião, não é bumba-meu-boi, é boi-bumbá." [187]

Dado que a Amazônia comporta uma enorme diversidade étnica e cultural – a qual evidencia multi-temporalidades -, uma representação na qual o tempo ancestral é reduzido a um genérico denominador comum designado e entendido como "passado", a encenação com recursos do presente transforma o evento num espetáculo com traços pós-modernos. Algo designado como típico das culturas latino americanas, nas quais se identificam as sementes do que se chama hoje pós-modernidade, parte integrante do processo histórico das Américas, *"(...) que por ser a pátria do pastiche e do bricolage, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular."* (CANCLINI, 2008).

Se por um lado, o boi-bumbá não pretende se arrogar ser *"a cultura única da Amazônia"* – conforme declaração acima de Góes -, por outro, é inquestionável a sua influência hegemônica - enquanto forma de expressão esteticamente organizada - que vem exercendo sobre outras manifestações culturais da região que adaptaram a configuração espetacularizante do boi-bumbá de Parintins a seus folguedos.[188] Isto, para não falar dos bumbás de Manaus, que hoje copiam Parintins. Até o próprio Carnaval em Manaus incorporou o Carna-Boi, uma versão que congrega música e danças coreografadas do boi-bumbá.

Outro aspecto do regulamento a analisar, é o parágrafo que determina *"Defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia."*

---

[187] Fred Góes. *in* SOMANLU, 2002. p.190.

[188] "Se você pega uma foto de qualquer manifestação dessas – o Sairé *(de Santarém, PA)*, a Ciranda *(de Manacapuru, AM)* você vai pensar que é o boi de Parintins. O interessante é que nesses locais as pessoas não querem fazer essa vinculação. O mesmo acontece em Parintins; chegar e dizer que o boi teve influência do Carnaval, ninguém assume isso." NOGUEIRA, Wilson. *Globalização e Turismo in* SOMANLU, 2002: 215.

Sustentabilidade e biodiversidade, são termos que passaram a figurar no léxico do cotidiano, com maior profusão, depois da Cúpula da Terra, realizada em 1992 no Rio de Janeiro, a Rio 92.

São conceitos incorporados ao boi-bumbá por quem tem o poder de regulamentá-lo, postulando princípios ideológicos afinados com a defesa da Amazônia. Tais conceitos, passaram a ser adotados pelos compositores de toadas, afirmando a sinergia entre quem discursa – no plano estético - e quem regulamenta – no plano jurídico. Certamente, tais conceitos não constariam do auto-do-boi, numa época em que sustentabilidade e biodiversidade não faziam parte do vernáculo cotidiano nem dos toadeiros, nem dos personagens do auto.

Outro quesito do regulamento, enquadra o boi-bumbá na limitação de tempo imposta para a apresentação de cada agremiação. De acordo com o regulamento, cada um dos bumbás dispõe de um limite máximo de 150 minutos para a sua apresentação. Esta começa, normalmente, no horário estipulado e um relógio digital gigante colocado na entrada da arena, de frente para a platéia, visível a todos os presentes, cronometra o desempenho do bumbá. Caso este exceda o limite de tempo previsto no regulamento, a agremiação será penalizada. Ao final da apresentação, são observados 30 minutos de intervalo. Em seguida, o boi "contrário" entra na arena, dispondo do mesmo tempo e sujeito ao mesmo regulamento. No total, o espetáculo dura cinco horas, entremeadas por uma pausa de trinta minutos. No dia seguinte, é repetida a mesma estrutura de apresentação. Porém, a ordem de entrada na arena é invertida. Quem abriu o espetáculo no primeiro dia, apresenta-se por último no segundo. Chama a atenção que, a cada uma das três noites do evento, os bumbás mostram novas indumentárias, novas alegorias e novos quadros, embora mantendo as toadas, quadros e alegorias em relação com a temática proposta por cada um no ano.

As apresentações, em termos de surpresas e grandiosidade, seguem num contínuo crescente até à última noite do festival, quando acontece o *gran finale*.

Entregues e apurados os votos dos jurados, após a derradeira apresentação, o vencedor é proclamado no dia seguinte. A constituição do corpo de jurados é feita de comum acordo entre ambos os bumbás, e conta com a presença de artistas e acadêmicos

familiarizados com música, dança, teatro, artes plásticas, antropologia e cultura popular, como requer a hipertextualidade do evento. Cabe aos jurados julgar os "*itens*" e conferir-lhes a nota devida.[189]

Analisado o Regulamento, cabe agora passar à descrição de como se ordenam, internamente, os bumbás. Com a regulamentação do evento, ambas as agremiações, agora transformados em pessoas jurídicas, tiveram que se sintonizar com as diretrizes preconizadas nos planos normativo e institucional.

4.2

Estrutura organizacional dos bumbás

Do ponto de vista organizacional, ambos os bois contam com uma estrutura artística e administrativa, cuja maior preponderância na elaboração do espetáculo está consignada aos atores a seguir discriminados, os quais pudemos identificar em nossa pesquisa:

- Comissão de Artes, a quem cabe definir a temática e selecionar as toadas.
- Setor de Criação, a quem compete elaborar adereços, figurinos, etc.
- Coreógrafos, que desenvolvem e ensaiam a coreografia das "galeras", as torcidas de cada boi-bumbá.
- Seção rítmica, a bateria de cada um dos bumbás.

[189] Apresentaremos mais adiante a definição de item em pormenor.

- A orquestra de harmonia, no mais das vezes composta por sopros, sintetizadores, baixo elétrico, violão, guitarra, bateria e percussão variada, além de, eventualmente, charango e cavaquinho.
- Setor administrativo, a quem compete a parte burocrática da gestão do boi e a *interface* com as administrações municipal, estadual e patrocinadores.

As diversas competências de cada aspecto acima mencionado são arroladas em seguida. O papel desempenhado pelas orquestras de harmonia e pelas seções rítmicas de cada um dos bumbás já foi atrás analisado, em capítulo específico.

Atualmente, os bumbás são pessoas jurídicas. Desde o início da década de 1980, são administrados por uma diretoria. Antes disso, esse papel era desempenhado por seus respectivos donos, constituídos por famílias, as quais, por organizarem tradicionalmente o folguedo, eram titulares da agremiação. Esse fato, por si só, já denota a exigência organizacional da profissionalização de ambos os bumbás.

Dentre as diversas diretorias que compõem o boi-bumbá, a que assume papel de destaque na formulação estética do espetáculo é a Comissão de Artes, a quem cabe coordenar a escolha da temática, definir e selecionar, a partir do universo antropológico amazônico, mitos, lendas, imagens do cotidiano, "tribos indígenas" - a serem representadas na encenação do evento -,[190] bem como supervisionar a confecção de indumentárias e adereços dos *itens*. Também compete à Comissão de Artes escolher as toadas que serão utilizadas como fundo musical durante a apresentação na arena, bem como acompanhar a elaboração de arranjos musicais, a gravação e a produção do cd e do dvd [191] da apresentação do boi-bumbá.

Todos os anos são criadas novas toadas para o FFP. Outras, consagradas em festivais passados, podem ser utilizadas também, além daquelas especificamente ilustrativas de determinados personagens. Cada boi chega a apurar mais de vinte novas

[190] Evidentemente que quando me refiro aqui a "tribos indígenas", estou aludindo à representação protagonizada pelo *item* em julgamento no FFP. Sabido é que a efetiva participação de indígenas no evento é quase nula.

[191] O dvd de apresentação de cada um dos bumbás para o festival é gravado ao vivo no bumbódromo em Parintins no início do ano.

toadas para cada edição do festival. O cd com as músicas de cada bumbá é geralmente colocado à venda cerca de dois a três meses antes do evento.

Durante os ensaios para o festival, as "galeras" ensaiam tanto em Parintins quanto em Manaus. Na capital, pude acompanhar alguns desses ensaios, os quais são realizados no sambódromo. Para esse fim, cada bumbá arregimenta em Manaus a sua "banda do boi" que fornece a sustentação musical durante os preparativos.

Tanto o Caprichoso, como o Garantido, contam com uma estrutura organizacional de apoio logístico em Manaus responsável por coordenar as atividades dos bumbás na capital. Trata-se do Movimento Marujada, no caso do boi azul e, no caso do vermelho, do MAG, Movimento Amigos do Garantido. Os ensaios intensificam-se à medida que a data do evento se aproxima, atraindo grande número de participantes, ocorrendo geralmente durante os finais de semana no sambódromo manauara.

4.3
Os Itens

Dos *itens* em julgamento - de cuja pontuação dependerá o vencedor da edição anual do FFP -, como previsto no regulamento do certame, devem constar não apenas personagens do auto-do-boi-bumbá, mas também – e, principalmente, na atual reconfiguração do evento -, quadros selecionados e construídos a partir de um idealizado "cotidiano caboclo". Esses cenários são extraídos de um dia-a-dia imaginado das comunidades ribeirinhas e das memórias seletivamente reconstruídas das culturas indígenas.

Além desses, também estão sob o crivo dos jurados, coreografias, encenações de temas e motivos amazônicos, capacidade de organização e, até, o público torcedor de cada agremiação - a chamada "galera" -, pela participação coreografada nas noites do festival, ensaiada nos meses anteriores ao evento, além, evidentemente, das toadas.

Os itens em julgamento, de acordo com o regulamento - *Capítulo XIV, dos Critérios de votação, Art.º 36* – são: *Apresentador*, *Levantador*, *Seção Rítmica (* no Garantido chama-se *Batucada*, enquanto no Caprichoso a denominação é *Marujada de Guerra), Ritual Indígena, Porta Estandarte, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore*, *Cunhã Poranga, Boi-bumbá-Evolução, Toada (Letra e Música), Pajé, Tribos Indígenas, Tuxauas, Figura Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica, Vaqueirada, Galera, Coreografia, Organização e Conjunto Folclórico*.

Figura 24 Integrante da ala da vaqueirada do boi-bumbá Caprichoso.

As atribuições de cada um deles, de forma sucinta, são as seguintes:

- *Apresentador*, é o primeiro a entrar na arena, dando início ao espetáculo, apresentando o seu boi-bumbá e criando empatia com outro 'item", a "galera". O Apresentador tem como função a narrativa falada do espetáculo, inserindo o espectador na contextualização cênica do evento.[192]

- *Levantador*, é o responsável por entoar as toadas, o principal cantor do boi-bumbá, embora coadjuvado por outros que lhe dão apoio vocal quando o momento exige.

- *Seção Rítmica*, o conjunto de batuqueiros de cada boi, número que pode facilmente alcançar meio milhar, divididos por alas e capitaneados pelo "peara", palavra que designa o mestre do conjunto rítmico, a bateria.

- *Ritual Indígena,* encena a vitória do Pajé contra as forças do mal.

- *Porta Estandarte*, exibe o estandarte da agremiação.

- *Amo do Boi*, personifica o dono da fazenda.

- *Sinhazinha da Fazenda*, protagoniza a filha do Amo do Boi, o dono da fazenda.

[192] Como assinala Silva, "Apresentar o espetáculo significa mais do que atuar como mestre de cerimônias. O apresentador tem a função de comandar a animação da torcida, provocando uma interação entre arena e platéia, fazendo com que o espírito de festa e a idéia de congraçamento entre brincantes e espectadores se estabeleçam. Além disso, o apresentador dirige os quesitos na arena, informa e reforça para o público o sentido do que está sendo encenado. Ele funciona como suporte às mensagens visuais, pois sem as informações o público só teria as imagens de cenários e personagens e o som das toadas." SILVA, 2006: 150.

- *Rainha do Folclore*, sem nenhuma função de destaque na narrativa, tem como atribuição homenagear com sua presença o evento.

- *Cunhã Poranga*, da mesma forma no que tange a narrativa do evento, pretende homenagear a mais bela guerreira da tribo. É uma figura de destaque que surge de dentro de uma das gigantescas alegorias, por vezes suspensa, até "pousar" na arena.

- *Boi-bumbá-Evolução*, analisa o conjunto da apresentação.

- *Toada (Letra e Música)*, avalia as toadas e sua relação com a temática da narrativa.

- *Pajé*, personifica o xamã, a ligação entre este mundo e o além, o herói que protagoniza a cena de luta contra o maligno, e que, com sua vitória, livrará a sua comunidade do mal.

- *Tribos Indígenas,* alas de brincantes que representam as tribos mencionadas no evento.

- *Tuxauas,* são as figuras dos chefes indígenas, detentores do poder político tribal.

- *Figura Típica Regional,* faz alusão a um elemento selecionado da cultura amazônica. Pode ser a representação do "índio", "do caboclo", do "pescador", do "canoeiro", da "tecelã", etc.

- *Alegoria,* ilustra uma cena do cotidiano.

- *Lenda Amazônica,* alude a uma lenda regional inserida no roteiro da apresentação.
- *Vaqueirada,* são os vaqueiros da fazenda, empregados do Amo do Boi.

- *Galera,* são os brincantes torcedores, situados nas arquibancadas que circundam a arena do bumbódromo e cujos movimentos, coreografados e ensaiados, são também julgados pelos jurados.

- *Coreografia,* julga a movimentação do boi-bumbá como um todo, seja nos movimentos sincronizados das tribos, ou de cenas coreografadas, como por exemplo o "bailado corrido".

- *Organização e Conjunto Folclórico*, analisa a estrutura do espetáculo como um todo, sua coerência temática e sua subordinação ao regulamento.

Nos *itens* em julgamento, notam-se as ausências de figuras centrais do auto do boi como Nêgo Chico e Catirina. No entanto, ambos permanecem ativos na encenação da agora denominada "celebração folclórica", até porque, caso não figurem na arena, por força do regulamento, o bumbá que os omitir perde pontos.

Como já pudemos verificar anteriormente, na transcrição do depoimento de Fred Góes, a participação de Nêgo Chico e Catirina no espetáculo é a de meros coadjuvantes no chamado "séquito do boi". Justo eles que outrora, na encenação do auto do boi-bumbá, se constituíam em personagens centrais! É explícita a incorporação de novos personagens na versão reconfigurada do folguedo. O espetáculo passa a contar com a inclusão de personagens que não constavam do auto no passado e que, aos poucos, ao longo de algumas décadas, foram sendo agregados ao evento, adquirindo o papel de *itens*. São disso exemplo o Apresentador, o Levantador de toadas, a Rainha do Folclore, a Cunhã-Poranga. Por consequência, o auto-do-boi está definitivamente obliterado,

cedendo lugar a um espetáculo que atende à necessidade de se coadunar com os parâmetros exigidos pela indústria cultural.

Figura 25 Pajé

Figura 26 Tuxaua e Rainha do Folclore

A narrativa do auto-do-boi transfigura-se, para dar lugar a uma celebração de cunho regional - os denominadores comuns de associação extra musical na forma de signos visuais ou verbais (TAGG, 1982) -, na qual personagens do folguedo são parte integrante de uma temática que exalta a regionalidade.

Os *itens* são permeados por um fio condutor, o qual desenvolve a temática de cada bumbá a ser apresentada no festival. Decorre daí que, alegorias, cenas, quadros, indumentárias, letras e melodias de toadas, tudo enfim, deve ser subjacente a um mesmo tema, no qual se insere a exaltação do universo amazônico.

Em suma, a afirmação de um sentido de identidade regional, na qual preponderam as figuras prototípicas do "caboclo" e do "índio". Tanto um como outro, idealizados, seriam no presente, de acordo com essa construção, os supostos depositários de tradições legadas ancestralmente desde tempos imemoriais. Esse processo de recontextualização dos personagens e ressemantização do boi-bumbá se iniciaria, como já vimos, na década de 1980.

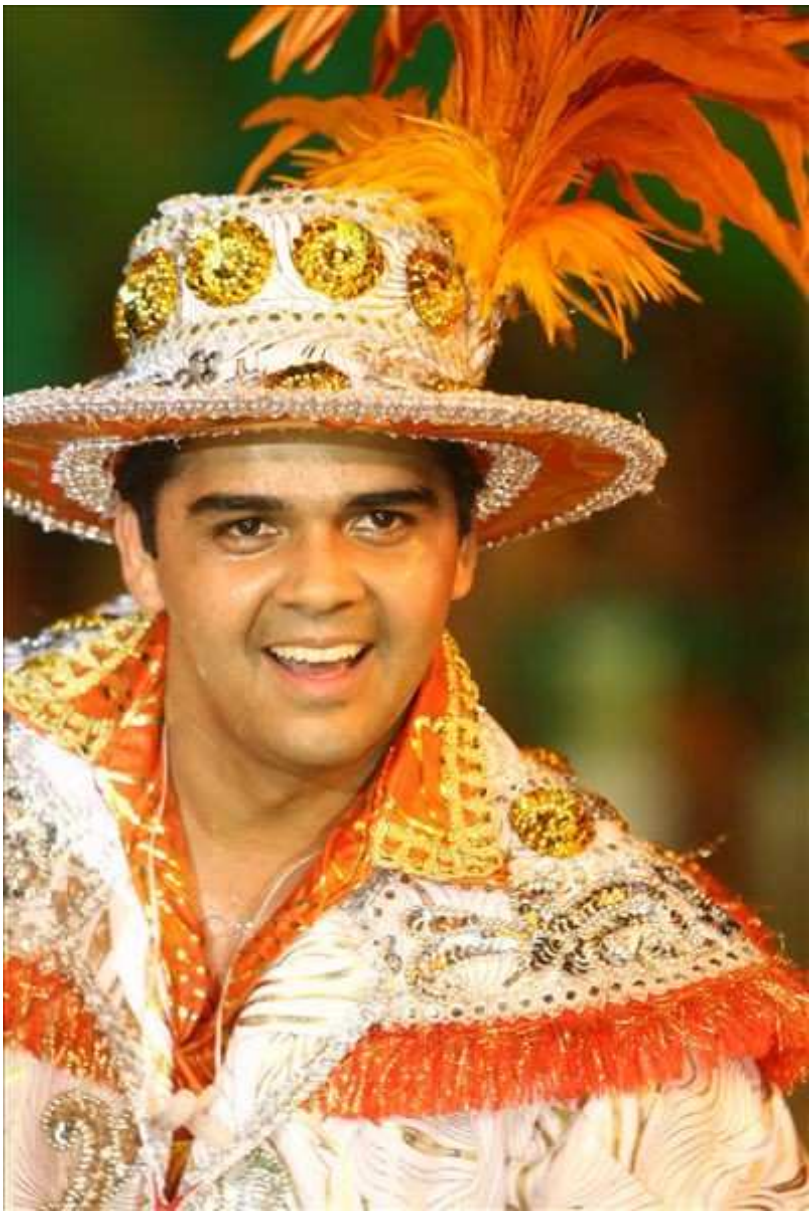


Figura 27 Israel Paulain Apresentador do Boi-Bumbá Garantido.

Figura 28 David Assayag, Levantador de toadas. [193]

[193] Depois de iniciar sua carreira no Caprichoso, David Assayag transferiu-se para o Garantido, boi com qual colecionou vários títulos. Sua possante voz valeu-lhe o cognome de Rei David. Após uma briga com a direção do Garantido, voltou a defender o boi-bumbá azul. No cerne da querela estaria a garantia do pagamento por sua participação na arena em 2009. Segundo o jornalista Júlio Ventilari, em sua coluna no jornal A Crítica, de Manaus, edição do dia 29 de junho de 2009, David Assayag, momentos antes de o Garantido iniciar sua apresentação no bumbódromo parintinense nesse mesmo ano, teria exigido a promessa de pagamento de R$ 100.000,00 (cem mil reais) em espécie do então presidente do Garantido, Vicente Mattos, para entrar na arena.

Figura 29 *Marujada de Guerra*, a bateria do Caprichoso, um dos itens em julgamento, durante apresentação no bumbódromo de Parintins.

Figura 30 O *tripa* do Boi Garantido, a Sinhazinha da Fazenda e o Amo do Boi na arena do bumbódromo.

Figura 31 Bailado Corrido

Figura 32 Cunhã Poranga

4.4

Patrocínios

Fatores primordiais para a consolidação do FFP terão sido o apoio e o aval institucional do poder público, através da subvenção direta do governo do Estado, e o patrocínio direto de grandes corporações como – dentre outras - o Bradesco e a Coca-Cola. Além disso, a transmissão do espetáculo por emissoras de televisão - do porte da Rede Bandeirantes, da Rede Record, da Rede Amazônica, afiliada da Rede Globo no Amazonas, ou ainda outras de expressão regional, como a TV A Crítica, ou a Rede Tiradentes, ambas de Manaus -, seguramente gera algum tipo de aporte financeiro à organização do evento.

Carvalho (1999) assinala que

> " (...) um detalhe importante é que, não podendo Parintins arcar com as despesas para essas festas e nem tendo público suficiente na própria cidade, a maior parte da renda para o festival é obtida na capital, Manaus, que possui grandes equipes responsáveis pela promoção do espetáculo." (CARVALHO,1999:41).

O FFP desponta no século XXI com um evento de massa, inserido na economia de bens simbólicos, contando com uma estrutura organizacional que o torna – como apregoa a propaganda oficial –, "o maior evento folclórico do norte do Brasil", atraindo a Parintins visitantes dos mais variados quadrantes.

Figura 33 Latas de Coca-Cola produzidas para o evento, obedecendo às cores de ambos os bumbás.

Figura 34 Agência do Bradesco, patrocinador do Festival, em Parintins.
Repare-se nas cores azul e vermelho adotadas por igual na logomarca da instituição.
Bradesco e Coca Cola são dois dos principais patrocinadores do FFP.

Como afirmou o publicitário Roberto Duailibi, expressando um ponto de vista de quem tem conhecimento de causa, amparado por sua atuação no mercado de propaganda e marketing,

> "(...) Parintins é um filão de negócios. O folclore da ilha tem o caráter de surpresa, que é a primeira condição para um produto ser vendido. Todo evento e toda criação geram negócios." [194]

Enfatiza ainda Duailibi, que *"quando se entra com patrocínio, não é preciso*

[194] Jornal *Amazonas em Tempo*, edição do dia 29 de junho de 2000.

degenerar a festa. É só criar condições para que isso não aconteça."

No entanto, foi exatamente isso que aconteceu a partir do momento em que o boi-bumbá se transformou em produto capaz de atrair e gerar investimentos em turismo e na indústria cultural. As mudanças verificadas no FFP são consequência do processo inerente ao trânsito do evento, ao se distanciar do auto-do-boi e se transformar em espetáculo de massa, obliterando o aspecto sacrificial da morte e renascimento do animal e incorporando a *"celebração folclórica"* e o *"ritual",* como momentos centrais do espetáculo.

Pelo que se depreende, Duailibi analisava o FFP no período subseqüente às modificações que transformaram o evento no que é hoje em dia, um produto de marketing cultural. Assumindo esse ponto de vista, efetivamente, não seria preciso degenerar nada. Duailibi não poderia estar se referindo ao auto-do-boi-bumbá da forma como ele se expressava na primeira metade do século XX. Caso o espetáculo de Parintins, na sua versão atual, condiga com o viés de Duailibi - e temos todas as razões para acreditar que sim -, com base na perspectiva adotada após a reconfiguração do evento, de fato, o boi-bumbá não se degenerou. Pelo contrário, aperfeiçoou-se técnicamente. Se, por um lado, existiam recursos e sobrava criatividade para se reinventar o folguedo, por outro, a situação exigia reconfigurar componentes básicos do discurso artístico de forma a adequar o espetáculo à produção cultural exigida pelo mercado de bens simbólicos. Apenas dessa maneira se poderiam justificar os investimentos expressos nos patrocínios e as subvenções oficiais, as quais se traduzem em retorno institucional e geram vultuosos negócios. Sob esse aspecto, do ponto de vista turístico e de marketing cultural, o FFP é um sucesso. Uma ponte aérea é mantida entre Manaus e a ilha durante o evento, transportando passageiros aos milhares, com vôos saindo da capital de hora em hora, na época do festival.[195] Agências de turismo vendem pacotes de viagens para o FFP. Empresas de transportes de Manaus circulam pela ilha durante a época do folguedo, garantindo a infra-estrutura logística e a mobilidade exigidas pelo evento. Geradores de energia são locados em Manaus para garantir o

[195] O aeroporto de Parintins foi reformado em 2008 pelo Governo do Estado do Amazonas, na gestão do governador Eduardo Braga (2003-2010), para que pudesse receber aviões de maior porte.

suprimento de força elétrica na ilha durante os dias do espetáculo.

Utilizando-se do conceito proposto por Morin de que o desenvolvimento, "enquanto fenômeno multidimensional", se relaciona com todos os setores da vida humana, sejam eles políticos, sociais, econômicos e culturais, Ana Rúbia Fernandes (2001) tece algumas considerações a respeito do significado desempenhado pelo FFP em vários desses aspectos. Segundo ela, não obstante a precariedade de meios para efetiva aferição da contribuição do FFP ao desenvolvimento da cidade, é possível detectar alguns indicadores que podem nos orientar sobre essa questão. Um desses indicadores é a arrecadação do ICMS, a qual apresentou significativo crescimento a partir de 1995. Fernandes aponta que a *"mercantilização do folclore introduziu melhorias na economia."* Essas melhorias traduzem-se na expansão da infra-estrutura do setor de serviços, com ênfase na rede hoteleira, a qual, no entanto, ainda é muito limitada. Parte dos visitantes durante o FFP - estimados em torno de cinquenta mil - ficam hospedados em residências aderentes ao Projeto Cama e Café, programa desenvolvido pelo governo do estado para receber turistas. Outros armam suas redes nas próprias embarcações atracadas ao cais do porto da cidade. Os mais abastados hospedam-se em hotéis que variam de qualidade e preço. A infra-estrutura urbana também recebeu melhorias parciais, bem como o sistema de telecomunicações. A época do FFP contribui também, significativamente, para gerar empregos em vários setores.

Mais recentemente, em 2013, o Bumbódromo foi ampliado e passou a sediar um Centro Cultural, administrado pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Fernandes assinala ainda que

> "Apesar das melhorias (...) Parintins não dá mostras contundentes de que tenha sofrido transformações econômicas ao ponto de, ao menos, auto sustentar-se financeiramente. O governo municipal continua a depender dos repasses estadual e federal para a manutenção da máquina administrativa, a despeito do aumento da arrecadação de tributos". [196]

Tupinambarana - outra designação pela qual é conhecida Parintins - transforma-

[196] FERNANDES, 2001 *in* Somanlu p.106.

se na última semana de junho no centro político do Amazonas. Ao evento comparecem as principais lideranças políticas do estado. O local torna-se o ponto de convergência da região. Provenientes de toda a Amazônia, os brincantes vêm de todo o lado. "Gaiolas" – designação dada às embarcações regionais -, aportam a Parintins, vindas do Pará, do Alto Solimões, do Alto Rio Negro, do Alto Purus, do Tapajós, do Madeira, transitando pela imensa malha fluvial que corta a região e que, secularmente, faculta o trânsito inter-regional.[197] Faixas e placas nas arquibancadas do bumbódromo aludem às várias cidades e comunidades ali presentes e que se querem representadas na massa anônima de brincantes em meio às "galeras". Umas do Maranhão, outras do Piauí, outras ainda do Ceará. É o norte brasileiro marcando presença e conferindo à festa popular a legitimidade que ela quer se arrogar. Dela participam variadas instâncias sociais irmanadas, em um mesmo projeto.

Se o boi-bumbá mudou sua expressão estética, substituindo o auto-do-boi pelo espetáculo hoje configurado, a adesão legitimadora da população e a satisfação da *"necessidade sentida"*[198] popular sendo consumada, confirmam o apelo que o evento exerce ao reconstituir fragmentos da memória coletiva e, decorrentemente, a partir desse nexo simbólico, gerar um sentido do ser coletivo, protagonizado num espetáculo de massa. Um processo que o FFP mediatiza ao procurar sedimentar na população do Amazonas uma auto imagem identitária positiva.

O boi-bumbá, ao ser reconfigurado, acabou por adquirir uma dimensão - e também gerar um sentido - que dificilmente poderiam ser imaginados em seus

[197] Ainda no século XVII, os europeus, navegando pela malha fluvial amazônica, chegam a Quito no Equador. "Em 28 de Outubro de 1637, sob o comando de Pedro Teixeira, a expedição portuguesa partiu do porto de Belém. Foi a mais bem-organizada de todas as expedições européias na região, e o sucesso praticamente encerrou a fase de penetração. Antes de partir, Jacomé Noronha (Governador do Grão–Pará) entregou a Pedro Teixeira ordens lacradas que só deveriam ser abertas quando atingissem o território omágua. E as ordens, quando abertas, diziam que avançassem o máximo possível em direção aos Andes e estabelecessem povoações e fortes que delimitassem o território português do espanhol. As peripécias de Pedro Teixeira demonstram bem como os portugueses violaram o Tratado de Tordesilhas em quase 1500 milhas. Quando Pedro Teixeira chega a Quito, sua expedição é recebida com assombro pelos espanhóis. Missas solenes, recepções e muitas festas ocuparam os portugueses, que também foram homenageados com uma tourada que durou dois dias e da qual até os índios foram autorizados a participar e a matar o touro a flechadas". SOUZA, 1994: 55.

[198] Analisaremos, adiante, o significado da expressão *"necessidade sentida"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012).

primórdios. Aliás, tal observação está presente no olhar de estudiosos locais que se debruçaram sobre o boi-bumbá parintinense, conforme a transcrição a seguir, na qual são realçadas as transformações operadas no evento ao longo das últimas décadas, subjacentes ao propósito de uma construção de sentido identitária afirmativa da regionalidade, protagonizada pelo protótipo do "caboclo" e ancorada no legado "indígena". Uma transformação que, na medida em que se insere no mercado de bens simbólicos, gera renda e desperta investimentos:

> "O 'boizinho de pano e pau' cedeu lugar à tecnologia e a uma parafernália eletrônica que o torna leve, gracioso, mas ao mesmo tempo distante daquela carcaça dura que fascinava um número pequeno de espectadores e brincantes. Saiu das ruas iluminadas por lamparinas, adentrou nos terreiros das casas e, por fim, achou seu espaço e lugar: a arena do Bumbódromo. Nesse caminhar, deixou de lado muitos elementos do auto original, mas adquiriu uma identidade mais indígena e cabocla, seu fio condutor. Ganhou o interesse das classes mais abastadas, dos governos que durante muitos anos rejeitaram a brincadeira, porque era das classes mais baixas e também porque não era um produto vendável e fomentador de renda, empregos e incentivos fiscais. Nessa aliança com os poderes, alijou muitos padrinhos e até algumas pessoas que deram início à brincadeira. Contudo, essa aliança levou-o à mídia nacional e internacional através de suas toadas "Tic-Tac" e "Vermelho".[199]

E é sobre a reconstituição da narrativa auscultada no evento, que vamos nos deter em seguida.

[199] AZEVEDO, Luiza Elayne Correa. *Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural. in* SOMANLU, 2002: 72

Capítulo 5
Representações

5.1
A Construção da Narrativa

No FFP, as alterações verificadas no discurso artístico estão em sintonia com mudanças estruturais ocorridas na sociedade amazonense contemporânea. A migração massiva de mão de obra para o Polo Industrial de Manaus, a partir de finais da década de 1960, teve uma contribuição decisiva nesse sentido.

Por essa época, o mundo rural passava a ser substituído pela modernidade urbana para uma parcela significativa da população do Amazonas. Não é por acaso que a afluência à ilha durante o FFP advenha, em grande parte, de Manaus. A introdução no boi-bumbá de signos selecionados e reconstruídos a partir do lendário regional, asseguram, antes de mais nada, um nexo simbólico subjacente à construção de um sentido de identidade, também ela simbólica, que a narrativa do evento pretende afirmar. Uma construção ancorada em fragmentos dispersos, pinçados do imaginário coletivo.

Sob essa ótica, é possível tentar desvendar o significado dos discursos implícitos para além da música e da narrativa do espetáculo. E aquele que se me afigura ser o mais evidente é a construção simbólica de um sentido de identidade regional. É nesse sentido de identidade, de compartilhamento induzido de valores, crenças e gostos, que se fundamenta uma das premissas da perspectiva de análise formulada por Blacking : *"man is man because of his associations with other men"* (BLACKING, 1973:28) .

Se definirmos a etnomusicologia *"como a disciplina que investiga a forma pela qual diferentes sociedades ao redor do mundo organizam suas atividades musicais e o impacto dessas alternativas nas pessoas nelas envolvidas"*[200], torna-se pleno de sentido comparar a construção da narrativa mestra do FFP – na qual sobressai a exaltação de um sentido de identidade regional – com a sociedade amazonense contemporânea.

[200] BLACKING, *apud* REILY, *op.cit.* 1.

O trabalho de Gil Braga (2002), já se propunha a *"descobrir o significado desta manifestação cultural para as pessoas que nela tomam parte (...)"*. Ou seja, quem – na massa dos brincantes - e em que medida, se vincula à ordem hegemônica? Como se manifesta o papel do brincante, como o legitimador do evento, ao conferir ao FFP reconhecimento popular, emprestando-lhe sua *"identidade primária"*? [201]

Todas essas questões revelam também um embate ideológico, sobre quem pode se arvorar como legitimado a formular o discurso do boi-bumbá na atualidade, amparado pelo reconhecimento popular e sustentado pela outorga político-administrativa.

Gil Braga reconhece no evento uma *"estrutura de permanência"* a qual seria assegurada pelos personagens em cena, *"fundamentadas na representação da Amazônia, do índio e do caboclo",* [202] o que, a meu ver, contribui – ainda que apenas em parte -, para estabelecer a mediação do nexo simbólico presente no evento, posto que arquiteta uma construção seletiva a partir de um pré-texto ressemantizado.

O discurso do FFP explicita que este processo de ressemantização de legados culturais, está no cerne da construção ideológica [203] de uma narrativa, a partir da qual se constrói, simbolicamente, uma identidade, a do "caboclo" amazonense, afirmando com orgulho sua origem "indígena", o que, de resto, já foi apontado em trabalhos anteriores.[204]

Pelo que pude apurar, no boi-bumbá parintinense, ao se construir uma *"identidade cabocla"*, símbolos são ressemantizados e situações ressignificadas, tendo como fundo o discurso artístico como um todo, o qual ampara uma narrativa mestra, formadora de sentido. Nesse processo é fundamental o papel exercido pela música no evento. Mas não é o único, e sem uma perspectiva holística, que leve em consideração a hipertextualidade do FFP, também não faz sentido analisar o discurso musical alienado de outros aspectos.

Além do mais, os múltiplos significados passíveis de serem auscultados em

[201] CONNOR, 1994: 156 e 159 *apud* NETTO, 2009:34.
[202] SOMANLU, 2002, p.13.
[203] Ideológico é aqui usado no sentido que lhe é consignado por Volosinov, ou seja *" para descrever o processo de produção de significado através de signos."* VOLOSINOV, 1973 *apud* WILLIAMS, 1979.
[204] MONTES, *in* GIL BRAGA, 2002.

diversos discursos musicais – principalmente ao nos referirmos a gêneros identificados com o universo cultural adstrito à música popular -, transcendem a linguagem poética e a arquitetura rítmico-melódico-harmônica.[205] Portanto, o objeto de estudo inclui o texto discursivo para o qual a música contribui – o qual se situa para além do som -, e que possui aspectos formulados de acordo com objetivos específicos. Esse viés é apontado como primordial (VILA, FRITH, 1996), pois vincula tal tipo de análise musicológica - a qual diferencia os múltiplos significados passíveis de serem extraídos de modos diferentes de escuta -, à construção do sentido articulada entre música e narrativa.[206]

Tal problemática enfatiza a necessidade da contextualização histórica sobre matrizes hipotéticas do boi-bumbá. É fundamental que se o faça, até porque, sem tal análise, não se poderia compreender o FFP no presente, nem sequer estabelecer uma ordem de análise, distinguindo o que é ou não pertinente, identificando elementos, definindo unidades, descrevendo relações (FOUCAULT, 2002:7). [207]

As diversas teorias desenvolvidas quanto às origens do boi-bumbá revelam um embate ideológico sobre hegemonia e legitimidade, presentes no cerne do folguedo na contemporaneidade, o que acaba se revelando no discurso artístico. Daí, a necessidade de termos abordado esta questão no presente estudo.

A estrutura do evento na atualidade, além de revelar mudanças substanciais na

---

[205] "Arguments about music are less about the qualities of the music itself than about how to place it, about what it is in the music that is actually to be assessed. After all, we can only hear music as having value ... when we know what to listen to and, how to listen for it. Our reception of music, our expectations from it, is not inherent in the music itself - wich is one reason why so much musicological analysis of popular music misses the point: its object of study, the discursive text it constructs, is not the text to which anyone listens." FRITH, 1996: 96-97. *apud* VILA, *in* TRANS 2, 1996.

[206] "De esta manera, los escuchas "ordinarios" no estarían preocupados, como lo estarían los musicólogos, por el problema del sentido inmanente de la música, sino que, por el contrario, su preocupación se centraría en lo que la música significa para ellos. Así, lo que Frith sugiere es que, si el sentido de la música no se localiza al interior de los materiales musicales, la única alternativa es localizarlo en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música." VILA, *in* TRANS 2, 1996.

[207] "(...) é claro que, desde que existe uma disciplina como a história, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhe não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. (...) Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é o seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações." FOUCAULT, 2002:7.

semântica dos personagens, também oblitera por completo aspectos outrora fundamentais na narrativa do auto, como a morte e ressurreição do animal e a venda da língua do boi. Se o nexo simbólico persiste, este é alimentado pelo avivamento da memória coletiva, instigada pela construção da narrativa mestra do FFP. Na atual representação, o boi nem morre, nem ressuscita, mas participa da "*celebração folclórica"*, junto com todo o *"séquito do boi"*, [208] isto é, todos os personagens que compõem, ou compunham outrora, o auto-do-boi.

Um dos objetivos mais relevantes do FFP é – a meu ver – contribuir para um processo em curso, qual seja, o de inserir-se afirmativamente na construção simbólica de uma identidade regional amazonense. Através da adaptação de elementos presentes no imaginário folclórico local, e da reconstrução dos múltiplos legados antropológicos e sócio-culturais, presentes numa sociedade em transformação, personagens são re-significados e re-contextualizados. Não obstante o renitente mito da natureza intocada e do idílico paraíso amazônico, nada permanece igual ao que foi e nada permanecerá no futuro igual ao presente.[209] No entanto, um possível componente ideológico auscultado na festa, aparenta pretender outorgar-se a incumbência de reconstituir o significado dos signos exaltados. Talvez seja esta uma das dimensões passíveis de serem atribuídas ao festejo, no sentido proposto por Ricoeur (2007), no pacto simbolicamente celebrado entre as diversas instâncias de uma mesma comunidade, envolvendo memória e identidade.[210]

É dessa forma que se articula a ação entre o poder público, a *intelligentsia* local e a massa de brincantes, a qual dá vida ao evento, legitimando-o, enquanto

[208] Tanto *"celebração folclórica",* como *"séquito do boi",* foram expressões utilizadas por Fred Góes em seu depoimento, prestado ao pesquisador e já mencionado atrás neste texto.
[209] Ver a propósito DIEGUES, Antonio Carlos. *O Mito Moderno da Natureza Intocada.* 4ª Edição. São Paulo: Hucitec/Anna Blume, 2002.
[210] "De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração." RICOEUR, Paul. *.A memória, a história, o esquecimento.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 98

manifestação popular, com sua adesão.

Sobre o poder público e o papel por ele desempenhado, cabe refletir acerca da análise proposta por Martin-Barbero (2009), para quem a cultura se situa hoje num campo de batalha política, a qual deverá recuperar sua dimensão simbólica, ou seja, sua capacidade de *"representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade, para enfrentar a erosão da ordem coletiva."*

Esse papel – de acordo com Martin-Barbero -, apenas a política pode exercer, por isso cabe ao poder público regulamentar o evento, posto que o mercado não tem a capacidade de sedimentar tradições, ou de criar vínculos societários de cunho solidário. [211]

A busca por representações simbólicas de tais vínculos é um dos fatores que contribuem de forma importante para que a afluência à ilha durante o certame seja muito significativa e heterogênea, atraindo visitantes de toda a região norte do Brasil - preponderantemente do Amazonas e do Pará, pela proximidade geográfica -, além de turistas vindos de outros estados brasileiros ou até mesmo do exterior. Para estes últimos, a festa é – de maneira geral e com base no que posso depreender do que conversei com alguns deles durante o FFP -, apenas uma curiosidade exótica, cuja lembrança e significado ficarão restritos à recordação de uma viagem à Amazônia em determinada época da vida.

O que, efetivamente, fica patente na narrativa do evento, é a sinergia de propósitos expressa pela participação de intelectuais locais, poder público, brincantes, todos potencialmente interessados numa mesma e determinada formação de sentido discursivo.

Nicolau Netto (2009), de forma sucinta, aponta os atores participantes em tais processos de formulação ideológica, conferindo o papel de sujeito a uma classe

[211] "O mercado não pode *sedimentar tradições*, pois tudo o que produz ´desmancha no ar` devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e instituições. O mercado não pode criar *vínculos societários*, isto é, *entre sujeitos*, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfação ou frustrações, nunca, porém, sentido. O mercado não pode *engendrar inovação social*, pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não funcionais, resistências e dissidências, quando aquele trabalha unicamente com rentabilidade." MARTIN-BARBERO, 2009: 15.

intelectual – a *intelligentsia* que exerce o papel de *"mediador cultural"* (VOVELLE, 1987:210) -, capaz de criar e desenvolver um discurso coerente e socialmente legítimo, posto que aceito pela massa – os brincantes -, a qual, em última instância, o homologa.[212]

No caso de Parintins, há ainda que aludir a outra função, a realizada pelo poder público, o qual desempenha papel preponderante ao inscrever o espetáculo em seu calendário oficial, ao apoiá-lo financeiramente e ao promovê-lo, capacitando a ilha Tupinambarana como destinação turística, investindo em sua rede hoteleira - e, como propagandeado -, *"gerando emprego e renda"* para a comunidade local.

Cada um dos atores e elementos acima citados são passíveis de serem identificados no fenômeno cultural que baliza a dinâmica do boi-bumbá no presente. É o processo de interlocução entre as partes envolvidas que determinará quem tem legitimidade para se arrogar a titularidade da formulação do discurso e a regulamentação do evento. Por essa razão, em algum momento, o boi-bumbá de Parintins terá, hegemonicamente, suplantado as manifestações do auto-do-boi – aquele que se queria "tradicional" -, ao se desvincular deste e ao criar um novo sentido para o seu discurso, agora afinado com o que Góes nos definiu como *"celebração folclórica",* à qual já aludimos.

Silva (2006) identifica três modalidade presentes em conjunção de forma eficaz na construção da narrativa mestra do FFP. São eles: a música, a fala e a linguagem visual.[213] Dentre os fatores auscultados no discurso musical que estruturalmente compõem a formação de sentido em Parintins, podem ser identificados alguns que desempenham papel preponderante. De acordo com o modelo de análise desenvolvido

---

[212] "(...) elementos ideológicos em torno dos quais se cria um discurso unificador ao qual pessoas de diferentes culturas se identificam comumente – em um movimento no qual dois atores são fundamentais. São eles: uma classe intelectual capaz de criar este discurso devendo este ser coerente e, portanto, socialmente legítimo; e uma massa de pessoas que o aceite e a ele submeta suas identidades primárias, muito embora também coordene suas relações sociais com o discurso identitário buscando vantagens próprias." NETTO, 2009: 34.

[213] "As encenações dos quesitos no festival são viabilizadas por meio de uma gama de recursos de linguagem. A estrutura das apresentações é definida pelo regulamento, mas a eficácia do evento como um todo depende da performance das agremiações em cada dia de apresentação. Dentre a gama de recursos utilizados, examino três modalidades que considero mais expressivas na performance dos bois no espetáculo: a música, a fala e a linguagem visual." SILVA, 2006: 149.

por Middleton (1990),[214] poderíamos listar os seguintes:

- Estrutura sintagmática (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte): épica, lírica, narrativa?
- A emoção que a música convida a sentir (empática, simpática, reciprocidade ou não...)
- Os tipos e papéis que a música veicula e que o ouvinte pode, eventualmente, identificar. Personificados no cantor, mas também nas estruturas das letras, nas conotações do gênero e estilo musicais, na interterxtualidade que a canção concentra.
- Participação corpórea na experiência da canção (textura musical e estrutura rítmica).

Cada um dos aspectos acima listados desempenha papel preponderante, passível de ser identificado no boi-bumbá levado à cena em Parintins. Senão vejamos:

- *Estrutura sintagmática (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte): épica, lírica, narrativa?*

Em resposta, é possível afirmar que a estrutura organizacional do FFP se coaduna com um discurso estéticamente formulado de maneira a evocar uma consciência temporal baseada em fragmentos de momentos indeterminados de um imaginado passado ancestral, propondo-se a reconstruir significados de lendas e mitos seletivamente recuperados e ressemantizados. A estrutura sintagmática envolve, principalmente, aspectos épicos. Por exemplo, a vitória do herói, o Pajé da tribo, o qual, na cena do Ritual, derrota uma força identificada com o "mal", salvando o seu povo. A

[214] MIDDLETON *apud* NAPOLITANO, 2002: 93

força maligna é sempre personificada por uma figura lendária, selecionada da mitologia amazônica. Por outro lado, a estrutura sintagmática pode também englobar narrativas que pretendem retratar um cotidiano - do qual apenas restam elementos residuais (WILLIAMS, 1979) na memória coletiva -, cotidiano esse a ser ressignificado e reconstruído. [215]

Por outro lado, uma das atribuições plausíveis de serem atribuídas às narrativas aqui aludidas, de modo geral, diz respeito ao seu papel hegemônico na construção de sentido de uma identidade coletiva, já que não existe identidade sem narração (MARTIN-BARBERO, 2009). No entanto, para que uma narrativa seja eficaz, do ponto de vista hegemônico dessa construção, ela necessita ser reconhecida como legítima.[216]

- A segunda questão levantada, também identificada no discurso artístico do FFP, é a que diz respeito à *emoção que a música convida a sentir (empática, simpática, reciprocidade ou não...).*

Efetivamente, a emoção, a par da paixão, são temáticas recorrentes adotadas pelos bumbás, principalmente pelo Garantido, e o sucesso ou eficácia da sua apresentação, depende da empatia que consiga despertar junto aos seus torcedores, a "galera", os brincantes que da arquibancada participam ativamente do espetáculo, na medida em que são, eles também, não somente espectadores, mas, igualmente, um item em julgamento,

[215] Esse processo, aliás, não se observa somente em Parintins. Efetivamente, ele é recorrente e pode ser presenciado em diversas culturas latino-americanas na atualidade, em processos de reconfiguração do sentido identitário. "A América Latina emerge hoje na 'vida cultural' de suas sociedades - desde as indígenas até as juvenis urbanas -, ao transformá-la em um contexto crucial de recriação do sentido das coletividades, de reinvenção de suas identidades, de renovação do uso de seus patrimônios, de sua reconversão em recurso econômico e em espaço de articulação produtiva do local com o global." MARTIN-BARBERO. *Desafios Políticos da Diversidade.* Observatório Itaú Cultural/OIC – n.8 (abr./jul. 2009). São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

[216] "O novo imaginário relaciona menos a identidade com essências e muito mais com trajetórias e relatos. Para isso, a polissemia do verbo 'contar' se torna amplamente significativa. 'Contar' significa tanto narrar histórias como ser considerado pelos outros. O que implica que, para sermos reconhecidos, precisamos contar o nosso relato, pois não existe identidade sem narração, já que esta não é somente expressiva, mas sim construtiva do que somos." *idem*

cuja pontuação obtida, influenciará diretamente no resultado final do certame, definindo quem será o seu vencedor. Se a "galera" não vibrar, o seu desempenho certamente não merecerá uma boa avaliação por parte dos jurados. A empatia para com o público torna-se, portanto, fator primordial, através do qual se estabelece a relação entre o boi-bumbá e os brincantes. A partir do momento em que a temática e a música da toada se tornam aceitas pela massa - *simpática e reciprocamente* -, a "galera" adere, passando a integrar o espetáculo como um dos *itens* principais em julgamento.

- *Os tipos e papéis que a música veicula e que o ouvinte pode eventualmente identificar. Personificados no cantor, mas também nas estruturas das letras, nas conotações do gênero e estilo musicais, na interterxtualidade que a canção concentra.*

São esses os papéis indentificáveis tanto na intertextualidade da toada, como na hipertextualidade da narrativa do espetáculo como um todo. Ao selecionar, reconstruir e ressignificar reminiscências de manifestações culturais pinçadas do imaginário ancestral - conjugando-as de maneira hipertextualizada com música, teatro, dança e diversas formas de expressão artística identificados na narrativa do boi-bumbá -, cria-se uma *"linguagem mediadora"* (MARTIN-BARBERO, 2009), a qual pretende traduzir, através de hibridações, as transformações operadas na consciência social da identidade coletiva. [217]

Além disso, há que destacar o papel da performance, seja dos atores na arena, seja dos brincantes, as "galera*s*" de cada boi, nas arquibancadas do bumbódromo, cuja participação é central no evento. Embora desconheça atualmente qualquer tipo de conotação sacra, o FFP conserva um sentido ritualístico ao convidar para a comunhão de

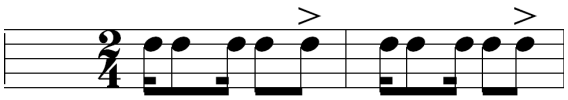
[217] "Para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente considerada, é indispensável que a diversidade de identidade possa ser contada, narrada. Isso tanto em cada um de seus 'idiomas' quanto na 'linguagem intermediadora' que hoje os atravessa por meio do movimento das 'traduções e hibridações' do oral com o escrito, o audiovisual com o hipertextual – e de uma interculturalidade na qual as dinâmicas da economia e da cultura-mundo mobilizam não somente a heterogeneidade dos grupos e sua readequação às pressões do global, como também a coexistência de códigos e relatos muito diversos no interior de uma mesma sociedade, abalando assim a experiência que tínhamos até agora de identidade." MARTIN-BARBERO, 2009: 156.

valores consagradores de uma suposta identidade. Com efeito, no FFP verifica-se um nível de articulação no *script* performático dos bumbás, algo que remete para um elemento ritual dessacralizado, que se desvela na representação cênica coletiva, construindo sentidos adstritos à narrativa. Não obstante, em qualquer performance existem elementos discursivos, como o gesto e a entoação, que deixam transparecer algo que *"se recusa a funcionar como signo"* (ZUMTHOR, 2007).[218]

- *Participação corpórea na experiência da canção (textura musical e estrutura rítmica).*

No que diz respeito às questões aqui elencadas, de resposta corpórea à textura musical e à estrutura rítmica, ela é corroborada ativamente pela participação dos brincantes, os quais, em movimentos coreografados, dialogam - por assim dizer – com a música durante o espetáculo. O texto musical faz parte da narrativa, na medida em que opera com signos passíveis de serem reconhecidos como inerentes ao gênero.

Um dos aspectos seletivamente mantidos na estrutura musical do boi-bumbá, que quase não sofreu alteração, foi a levada das palminhas, cujo desenho voltamos a transcrever, para relembrar o leitor



Exemplo 57 Levada das palminhas

[218] "Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido." ZUMTHOR, 2007: 75.

A utilização desses padrões rítmicos [219] evoca – e ajuda a elaborar no ouvinte – uma construção de sentido interpelativa (TAGG, 1982, SANDRONI, 2001). É o que caracteriza a *"interpelação dialética"*, (MIDDLETON, 1990) um tipo de circularidade, pela qual uma determinada expectativa induzida é imediatamente satisfeita. O gosto está desta maneira condicionado por determinados padrões que, segundo a expectativa do brincante, são veiculados pelo discurso musical. Tal procedimento, desempenha um papel preponderante na construção de sentido identitário evocado pelos padrões musicais. Nessa acepção, a música contribuiria muito mais para gerar sentido identitário do que para refletir, de alguma forma, algum tipo de experiência da realidade social.[220] A música, neste caso específico, insere-se, portanto, no âmbito de um discurso mais alargado o qual passa a conferir ao FFP outro sentido estético. O evento, transcendendo agora os limites da comunidade local, transforma-se num espetáculo hipertextualizado, transitando rumo ao mercado internacional de bens simbólicos, absorvendo e incorporando as exigências implícitas no processo de *mundialização* da cultura (ORTIZ, 2000).

Como já referi anteriormente neste texto, a primeira vez que ouvi menção ao termo *"celebração folclórica"*, foi durante a entrevista com Fred Góes, quando este me prestou um extenso depoimento sobre o FFP no "curral" [221] do Garantido em Parintins, em abril de 2009. Nesse depoimento fica explícita a transição do boi-bumbá rumo à espetacularização do evento. Ela se opera, por um lado, suprimindo trechos da narrativa do auto original – morte e ressurreição do boi, por exemplo -, e por outro, destacando

---

[219] Lembremos Sandroni, para quem, é a levada, o ritmo, que, mesmo antes do canto, *" nos faz megulhar no sentido da canção"*. SANDRONI, 2001:14.

[220] We do not choose our musical tastes freely; nor do they reflect our "experience" in any simple way. The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves - however "decentered"- have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but it is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an "interpellative dialectic," and this takes specific forms in specific areas of cultural practice ... popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity ... popular music has always been concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess. MIDDLETON, 1990: 249. Sublinhado pelo pesquisador.

[221] Relembrando, "curral" é a denominação que se dá ao "quartel general" de cada um dos bois. Funciona também como quadra de ensaios e sede administrativa de cada uma das respectivas agremiações.

elementos que contribuem para acentuar a valorização da temática e dos protótipos regionais afirmados na narrativa mestra, quais sejam, o enaltecimento da ancestralidade indígena e o sincretismo expresso pela representação da cultura cabocla, supostamente herdeira do legado antropológico-cultural regional.

O boi-bumbá hoje representado em Parintins, embora mantenha personagens do auto-do-boi denominado "tradicional" (Pai Francisco, Catirina, Gazumbá, Padre, Pajé, Amo do Boi, o próprio boi, etc.), reconfigura e ressemantiza a participação destes na narrativa discursiva do espetáculo. Agora, essas figuras passam a ser meras reminiscências, aludindo ao que um dia figurou na essência do folguedo.

Intrínseca a esta reconfiguração ideológica, está a espetacularização do evento, a qual enfatiza a contenda entre os dois bumbás que anualmente lutam pela conquista do título de campeão do FFP. Na narrativa foram incluídos quadros do "cotidiano caboclo", "itens", personagens, "lendas", figuras mitológicas indígenas, seletivamente escolhidos para compor a narrativa mestra. O *"ritual"*, por exemplo, ilustrando a luta do Pajé combatendo e derrotando alguma figura que represente o *"mal"* - a qual pode ser protagonizada por figuras mitológicas selecionadas da cultura amazônica, como o Anhangá, o Mapinguari, ou outra recontextualizada a partir do lendário indígena – livrando seu povo do infortúnio.[222] Trata-se de um exemplo de *mediação de ritualidade* que tenta produzir um *nexo simbólico* que sustente a comunicação com o público do espetáculo (MARTIN-BARBERO, 2009).[223]

Para que possamos dar continuidade ao entendimento do FFP, vamos agora enfocar alguns aspectos ideológicos estruturantes da encenação da narrativa.

[222] Ver a propósito MONTEIRO: *Roteiro do Folclore Amazônico: Crendices & Superstições*. Manaus: SEC, 2006.

[223] "A mediação das ritualidades remete-nos ao nexo simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição." MARTIN-BARBERO, 2009:19.

5.2

Parintinismo e anti-parintinismo

Através de um processo que se inicia, progressivamente, a partir de meados da década de oitenta do século XX, o FFP, ao colocar em destaque a cultura regional e as figuras do "caboclo" e do "indígena", transforma em signo de auto-estima o que um dia fora sinônimo de inferioridade. De atrasado e submisso, o "índio" passa a assumir papel primordial na festa, protagonizando uma das figuras centrais na construção da identidade regional, o que exige que sua cultura seja reconhecida como essencial a esse processo. E não apenas a figura do "índio", mas todo o complexo antropológico-cultural a ele inerente, passa a ser valorizado, pela inserção seletiva no folguedo de reconstruções ressemantizadas de seus ritos, mitos e indumentárias.

Se por um lado, a figura do "índio" pretende simbolizar a ancestralidade, por outro, a representação prototípica do "caboclo" evoca a miscigenação étnica da Amazônia. A relação entre quem formula um discurso arquitetado dessa maneira e quem o consome, tece uma relação dinâmica entre a *"invenção"*, a *"necessidade sentida"*, e a *"geração espontânea"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012).

Hobsbawm (2012), argumenta que as *"tradições inventadas"* têm funções políticas e sociais importantes, porém não poderiam ter nascido, nem se firmado caso não pudessem ser adquiridas. Ao estabelecer a análise da dinâmica operada entre a *"tradição inventada"* e a *"geração espontânea"*, Hobsbawm pergunta-se *(...) até que ponto elas serão manipuláveis?"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012) .

De acordo com o ponto de vista levantado por Hobsbawm, a invenção de uma tradição, geralmente, tem como propósito a manipulação da massa por uma suposta classe dominante. No entanto, é perceptível que os mais bem sucedidos exemplos de tal processo exploram com eficácia práticas derivadas de *"uma necessidade sentida"*, a qual nem sempre seria *"necessariamente compreendida"* pelos que a adotam

(HOBSBAWM, RANGER, 2012:384-385) .[224] Além disso, não se deve ver nesta relação algum tipo de imposição, pura e simples, por parte de uma classe dominante.

A relação que se vislumbra no processo parintinense, denota uma *trama*, uma negociação entre os vários atores envolvidos. Evidencia-se uma relação dinâmica entre a *"necessidade sentida"* e a sua satisfação, implícita na formulação do discurso artístico do evento.[225]

No caso do FFP, é patente a eficácia com que a *"necessidade sentida"* tem sido satisfeita pela *"invenção"*, embora vozes críticas se elevem contra o que chegam a classificar de *"embuste"* (MONTEIRO, 2004). A principal voz destoante talvez fosse a de Mário Ypiranga Monteiro, cujas considerações históricas sobre o boi-bumbá no Amazonas se contrapõem às teorias acerca das ancestralidades do folguedo formuladas por Parintins. Para ilustrar a posição crítica do estudioso amazonense em relação à predominância exercida pelo boi-bumbá de Parintins, transcrevemos aqui algumas de suas opiniões.

A posição defendida por Ypiranga Monteiro, quanto à ancestralidade do boi-bumbá no Amazonas, protagoniza a vertente suplantada pela corrente que aqui designamos como "Parintinismo", na formulação do discurso do FFP no presente.

Ypiranga Monteiro – que se aposentou como professor universitário -, dono de um robusto prestígio intelectual amparado por amplas pesquisas e pela autoria de inúmeras obras sobre cultura amazonense, com um cabedal intelectual lastreado em mais de duzentos títulos publicados, nunca capitulou perante a corrente protagonizada no FFP, a qual vincula o folguedo amazonense ao nordeste brasileiro.

---

[224] "É evidente a intenção de usá-las *(as tradições)*, aliás, frequentemente, de inventá-las para manipulação; ambos os tipos de tradição inventada aparecem na política, o primeiro principalmente (nas sociedades capitalistas) nos negócios. Neste sentido, os teóricos da conspiração, que se opõem a essa manipulação, têm a seu favor não só a plausibilidade quanto os indícios. Contudo, também parece claro que os exemplos mais bem sucedidos de manipulação são aqueles que exploram práticas claramente oriundas de uma necessidade sentida – não necessariamente compreendida de todo – por determinados grupos." HOBSBAWM, RANGER, 2012: 384-385.

[225] "(...) é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um *"toma y daca",* como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente." MALINOWSKI, Bronislaw. *"Introduccion" (in) Contrapunteo Cubano del tabaco y del azucar.* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991. p.171 *apud* VIANNA*, op. cit.*

Até 2004, ano de seu falecimento, Monteiro continuou defendendo uma origem do boi-bumbá amazonense que se distanciava da influência nordestina.

Pertencente à elite intelectual do Amazonas, Monteiro não poderia – por esse mesmo motivo - ser aqui arrolado como representante da contra-hegemonia que se ausculta no seio da disputa pela legitimidade discursiva no boi-bumbá contemporâneo. No entanto, as suas declarações sintonizam-se com as dos mestres de boi manauaras aqui citados, os quais, realmente, poderiam ser configurados como pertencendo à corrente contra hegemônica, por sua posição crítica em relação à estética parintinense, por sua condição social e por sua posição favorável à defesa da suposta "tradição" que advogam. Ao abordarem a questão da estética parintinense, embora, de forma velada, expressassem discordância para com o formato cênico do FFP, não possuem a envergadura intelectual de Monteiro para tentarem articular um esboço, sequer, de debate, sobre legitimidade, hegemonia e transformações ocorridas no folguedo. Na simplicidade de suas vidas, acabaram por tacitamente, aquiescer, aos novos tempos, vendo bumbás por eles fundados em Manaus, tornarem-se meros epígonos dos congêneres maiores de Parintins.[226]

Denotando uma posição antagônica contra a hegemonia estética do bumbá parintinense, ora em vigor, Monteiro declara-se frontalmente em desacordo, na sua obra, aqui citada. No capítulo 3 do livro, *Impostura , a moeda circulante*, ele insurge-se, de forma virulenta, contra os rumos tomados pelo boi-bumbá no FFP:

> "(...) eu não sou, em absoluto, contra a festança promovida para o povo e/ou pelo povo, em qualquer circunstância (...). Sou contra, e me custa dizê-lo, é contra o embuste, a hipóstase que quer fazer acreditar na tradição amazonense de dois bois, cuja história primitiva bem conheço, pois fui o pesquisador que primeiro falou de um deles na colaboração prestada à monumental Carta Folclórica do Amazonas, para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, em 1955-56, subsídios que deveriam ser publicados separadamente e só apareceram nos volumes dedicados aos municípios brasileiros." [227]

[226] Os bumbás de Manaus - a cujas apresentações pude assistir durante o Festival Folclórico do Amazonas no Centro Cultural dos Povos da Amazônia, na capital do estado -, pareceram-me uma pálida imitação dos de Parintins e em nada deixam transparecer o que o boi-bumbá manauara terá, eventualmente, sido no passado, se nos ativermos a relatos como os dos Mestres Xerxes e Zé Preto.
[227] MONTEIRO, 2004: 80.

Em outro trecho, Monteiro critica a falta de embasamento histórico e, decorrentemente, questiona a legitimidade folclórica do FFP, bem como sua contextualização atual no plano político-econômico.

> "Assim, o ritual desce do seu progno religioso litúrgico para a avacalhação de certos festivais que estão muito aquém de merecer a consideração do título universal de uma ciência como o Folclore, e que, em sã consciência, nada têm a apresentar além da monumentalidade numérica, vazia de sentido, e o aspecto suntuoso, a que falta uma origem sustentada pela História e um conteúdo favorecido pela Antropologia Cultural. Apenas, em grande escala, exploração político-econômica." [228]

E o seu tom crítico eleva-se ainda mais, em outra passagem, quando, além de denunciar o suposto conluio da imprensa no processo de propaganda institucional dos eventos folclóricos, critica a subvenção oficial outorgada aos mesmos, através da distribuição de verbas às agremiações, o que, com o tempo, acabou efetivamente por se tornar um aspecto fundamental a pautar a dinâmica das relações entre o FFP e o poder público.

> "Depois que se começou a distribuir dinheiro a roldo para os grupos folclóricos, a título de ajuda, eu vi uma senhora useira e vezeira em fabricar folclore, construir sua casa de tijolos à custa dessas ajudas. Um outro cidadão montou um comércio de venda de cachaça. Antes dos festivais de junho, os brincantes só recebiam impropérios da canalha gozadora que não via nos bumbás e noutras alegorias senão cachaça e putaria *(sic)*. Hoje, essa mesma canalha gozadora faz de conta que é culta e entende do assunto, que para os cientistas sociais é problema de difícil compreensão. E só é possível chegar ao conhecimento de suas raízes remotas, à custa de muita leitura e muita pesquisa, muita perda de sono e de tempo. É o que mais se vê na imprensa baratizada pelo comércio de reportagens feitas de encomenda, e não por obrigação dos jornais, de divulgar o que é construtivo. O aspecto de seriedade que só existe no cientificismo, não agrada a repórteres mambembes, que se iludem com os visuais, apenas. O sensacionalismo dessas reportagens só convence ao leigo." [229]

Identifica-se no autor manauara uma posição diametralmente oposta ao discurso hegemônico do FFP, o que aqui designo como "Parintinismo".

A circularidade que se evidencia na relação entre o poder público e a *intelligentsia* formuladora do discurso artístico do FFP, está expressa, analogamente, na

[228] MONTEIRO, 2004: 49.
[229] MONTEIRO, 2004: 38.

simetria operada entre o regulamento - o qual reza que um dos objetivos do certame é "*promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense"* -, e a corrente hegemônica aqui designada como "Parintinismo".

Ao analisarmos o regulamento do FFP, constata-se que existe uma sinergia com a narrativa. Da mesma forma, ao nos determos sobre os (poucos) textos dos principais ideólogos do boi-bumbá atual, deparamo-nos com a essência do "Parintinismo", - a ideologia do FFP, na qual todos os responsáveis pela formulação do discurso artístico desenvolvido para o evento parecem se irmanar.

Simão Assayag (1995),[230] revela a essência dessa irmanação de propósitos em seu livro. Diz ele:

> " Afinal somos *(os dois bumbás)* ´contrários´ apenas, e não inimigos. Somos irmãos. Somos pólos da mesma energia; somos um só. Sem dúvida, a luz azul e a vermelha se completam. Quando se juntam, formam o branco, e quando se filtram, desaparecem." (ASSAYAG, 1995: 95).

Mas o "Parintinismo", não se articula apenas na superficialidade da descrição metafórica de Assayag. Na verdade, ele embute um discurso mais profundo, o da supressão das diferenças sociais, mediatizada pelo boi-bumbá, o que, aliás, está também patenteado num depoimento de Fred Góes – transcrito a seguir -, que atribui tal fato à *"emoção"*, um dos signos temáticos recorrentes no boi vermelho. Esse é um aspecto marcante da ideologia do boi.

Durante a festa, pretensamente, todos se irmanam e gozam de um *status* igualitário, posto que todos se reconhecem e identificam com o protótipo do "caboclo" cuja identidade celebram. Esse é um papel primordial operado a partir da construção de sentido de uma identidade coletiva, mediada pelo boi-bumbá, irmanada em um único objetivo. O projeto renovador do boi-bumbá necessitava de uma orientação hegemônica definida. E ela está consubstanciada na consecução do evento, ao explicitar os valores que subjazem à construção do sentido identitário regional, valores, supostamente,

[230] Simão Assayag, compositor, engenheiro, folclorista, pintor, escultor, é o autor de *Boi-Bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças* (Rio de Janeiro: Funarte, 1995). Quase um manifesto, é uma obra fundamental para a compreensão dos pressupostos estéticos e da construção do sentido do FFP.

amazonenses, mediados e legitimados por legados ancestrais, seletivamente pinçados, recontextualizados, definindo o significado do ser coletivo. Essa interação entre os formuladores de um discurso, o qual faz uso de elementos reconhecidos pelas classes subalternas – e não apenas por estas, há que sublinhar -, como expressão de sua memória histórica, engendra um processo ideológico, através do qual todos se reconhecem como iguais. A festa pretende transmitir um sentimento de igualdade que se sobrepõe a diferenças de classe ou condição sócio-econômica.

Desta forma, todos se nivelam perante o boi-bumbá pela "emoção" que ele gera e infunde nos que dele participam e comungam. É o processo ideológico que se descortina na declaração de Fred Góes, a qual passamos a transcrever:

> "O boi é uma brincadeira, o boi é uma coisa, é a coisa mais divina pro *(sic)* parintinense, por isso é que as pessoas se encantam, porque é uma coisa que aconteceu lá quando a gente era criança, mas continua agora. (...) eu sempre digo: o boi tem a capacidade de transformar o seu Baranda, que é um grande empresário em Parintins, em um carregador de saco na hora que é preciso, porque ele tem que pegar no saco mesmo, pôr nas costas e levar. Então, o boi nivela mesmo, ele nivela porque é só emoção, não tem jeito." [231]

Um outro elemento do discurso artístico formulado pelo "Parintinismo" está, por sua vez, ligado ao *"indianismo"*. Esse aspecto foi introduzido recentemente no boi-bumbá, à medida que a valorização do índio se tornou mais presente na narrativa mestra, o que, aliás, já se encontra ressaltado por Silva.

> "A representação do índio já estava presente no antigo auto do boi. Porém, a imagem desse personagem impôs-se no festival a partir da definição de um outro modelo para a festa, no qual a representação da Amazônia se apresenta como um ideal de identidade." (SILVA, 2006: 79)

No depoimento que transcrevemos a seguir, ficam patentes duas questões que ajudam a colocar em perspectiva o evento, e evidenciam tanto o *"indianismo"*, quanto a *"invenção da tradição"* dele decorrente. O depoimento de Mêncius Melo, ao mesmo tempo em que patenteia o que Maria Laura Cavalcanti designa como o *"indianismo*

[231] *in* Somanlu, p. 193.

revisitado"[232] - isto é, a adoção de símbolos criteriosamente selecionados que evocam o universo indígena -, explicita também, em plano contíguo, a *"invenção das tradições"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012) .

Se por um lado, no depoimento a seguir, fica explícito como elementos do aludido *"indianismo"* passaram a ser inseridos na narrativa do boi-bumbá, reconfigurando o sentido do discurso estético operado no FFP, por outro, também fica muito claro que os brincantes têm plena consciência das transformações em curso, o que corrobora a sua adesão – e implícita aprovação tácita - a um mesmo projeto.

É na relação circular entre a *"invenção de uma tradição"*, e a *"necessidade sentida"*, que se opera a plena satisfação dos brincantes, a qual se completa pela afirmação de uma auto imagem identitária, implícita na construção do sentido oferecida pelos formuladores do discurso. E os brincantes, por sua vez, não apenas usufruindo, mas – igualmente - legitimando o sentido do discurso, ao aceitá-lo e dele participarem, acabam por consumar essa circularidade ao satisfazer a sua *"necessidade sentida"*, na medida em que vivenciam *´o narcisismo das pequenas diferenças´*. [233] É, justamente, na consumação desta circularidade que reside a eficácia de sua consecução.

Fica muito claro, no depoimento que transcrevemos em seguida, como tal processo se conjugou no discurso artístico do FFP, através da seleção e inserção de elementos indígenas que contribuíram para ressemantizar a figura do "índio" conferindo-lhe o papel de matriz ancestral da identidade amazonense contemporânea.

Por outro lado, há que salientar que um seriado americano de cultura de massa, veiculado pela televisão, que mal acabava de chegar a uma ilha no meio do Rio Amazonas, exerceu papel decisivo na estética de um evento folclórico local e de como

---

[232] CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa. in* SOMANLU, 2002. Neste estudo a autora propõe a interpretação do boi-bumbá de Parintins como um novo *"indianismo",* destacando na festa a valorização do *"indígena"* e do regional como uma estratégia de *marketing* bem sucedida, a partir da adesão popular a uma auto imagem regional mediatizada pela elaboração ritual dos signos *"índio"* e *"caboclo"*. Nos níveis estético e ideológico do *"indianismo"*, há ainda quem ausculte no bumbá de Parintins *"um desdobramento histórico dos ideais de autonomia artístico-cultural do modernismo. Ver a propósito:* PAES LOUREIRO, *O Boi de Parintins. Uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do imaginário. Cultura Amazônica - uma poética do imaginário.* Belém: CEJUP, 1995: 346-79.

[233] FREUD, Sigmund. *Das tabu der Virginität* (1918) *Complete Psychological Works*, ed. James Strachey, XI (London, 1957) *apud* BURKE:2008:104.

essa informação foi imediatamente assimilada e ressemantizada em prol de um discurso gerador de sentido de identidade. [234]

Com a palavra Mêncius Melo:

> "A mídia ultimamente vende o Festival Folclórico de Parintins, e isso é bom para quem faz Ciências Sociais, até para entender essa realidade do Festival como um produto turístico, como uma das possíveis redenções da economia desse estado. E a mídia faz questão de apresentar esse produto como um resgate e como uma identificação, tornando o índio o fator principal da festa, ou seja, como o Carnaval exalta o negro, como outros movimentos culturais nesse país exaltam as miscigenações, o Festival Folclórico de Parintins exalta o índio. E não é assim, gente. A produção, em Parintins, foi baseada nessa observação. Primeiro que o índio surgiu, na época do boi, baseado num seriado da TV chamado Zorro. E o ajudante do Zorro era o Tonto. Recentemente Odinéia (Andrade) [235] fez um resgate colocando os índios, como eu saí quando era curumim, vestido de Tonto, com uma pena na cabeça, pena de índio Apache Americano, uma calça de tergal com uma listra aqui na lateral. Então, assim surgiu o índio no Festival, no que diz respeito à questão da tribo. Não que o índio não existisse, existia o linguajar, existia toda uma propriedade de contexto cultural. Da língua, dos costumes, do piracuí do bodó. Mas isso não era entendido enquanto um discurso, como hoje a mídia tenta vender. A própria criação do Festival se deu muito mais por uma questão de apascentar um povo do que propriamente transformar aquilo num produto turístico. A brincadeira do boi foi organizada para evitar brigas. Hoje a mídia dá ênfase à questão do índio como produto embutido no boi, como uma coisa altamente direcionada, criada em função desse fator de venda; e não é bem isso. A questão do ritual surgiu de uma forma também altamente empírica, apenas para complementar uma cenografia. O Caprichoso já havia feito alguma coisa em relação à tucandeira nos idos dos anos 80, e o Garantido veio e fez uma coisa mais grandiosa no Bumbódromo, em 1988. Aí começou a surgir essa idéia de grandiosidade e o complemento do espetáculo." [236]

Jair Mendes - um dos mais, senão o mais importante artesão da história do boi-

[234] De acordo com a pesquisa de Carvalho (1999), as fantasias teriam sido introduzidas aos poucos e de forma seletiva nos bumbás. "Para dançar, as pessoas não usavam fantasias, como lembra Monteverde, filho do criador do boi Garantido, no relato destinado ao documentário experimental "Parintins além da festa": ' as pessoas que queriam brincar, vestiam só uma camisa de cor e uma calça comprida branca, e essa era a fantasia. Depois os homens queriam colocar chapéu, assim como o amo do boi. Foi muito depois que todo mundo só dançava se fosse de fantasia." MONTEVERDE, *apud* CARVALHO, 1999: 35.

[235] Odinéia Andrade, do boi azul, é, ao lado de Simão Assayag, uma das principais responsáveis pela reconfiguração estética e ideológica do boi-bumbá.

[236] MELO, Mêncius. Músico e secretário do Movimento Amigos do Garantido *in* SOMANLU, 2002.

bumbá -, responsável pela reformulação visual do evento, ao desenhar novas indumentárias e criar adereços e alegorias, confessa em seu depoimento a Gil Braga que embora a figura do índio seja fundamental, *"tem que dar uma fantasia nele, (...) porque eu até acho ridículo como eles se trajam."* [237]

Silva (2006) também aponta em sua pesquisa o processo de construção da figura do índio no evento, denominado *"estilização"*.

> "Estilização é o termo nativo para explicar o processo criativo. A "estilização" procura dotar a imagem do índio de contornos "autênticos". Se o índio encontrado nas visitas já não usa o mesmo vestuário que o caracterizava no passado, a estilização cumpre o papel de voltar no tempo para exibi-lo de acordo com a representação considerada "original". A frase do componente da comissão de arte do boi Garantido não deixa dúvida: "Você não pode ter um índio (...) da bacia amazônica que ele quase não tem arte plumária e algumas pinturas". O índio "real" não serve ("não reflete tanto"). É preciso, então, construir, imaginar, criar esse índio almejado." (SILVA, 2006: 157)

A figura prototípica do *"índio"* foi, portanto, inventada, construída, para se tornar um símbolo de uma ancestralidade, a qual, a partir de determinado momento, o boi-bumbá passará a valorizar. O FFP deu um passo além: credita a essa ancestralidade a própria origem de sua identidade ao construí-la, simbolicamente, no presente. O que, de certa forma, pode afigurar-se como paradoxal, é que a ideia de passar a incorporar inúmeras representações do indígena ao espetáculo do boi-bumbá parintinense, de acordo com o depoimento acima de Mêncius Melo, fosse, em grande parte, inspirada na figura do personagem Tonto, o índio americano do seriado de TV Zorro.

É sabido que a figura do "índio" já estava presente no auto-do-boi, na figura do Pajé, do Tuxaua e dos guerreiros, como pudemos verificar na descrição de Avé-Lallemant, ocorrida em 1859, em Manaus (AVE-LALLEMANT, 1961). Mas a profusão de "tribos" em desfile a cada ano no FFP, a monumentalidade de sua participação, as respectivas "lendas" e indumentárias que passaram a ser protagonizadas no boi-bumbá - a partir da inspiradora figura do personagem televisivo Tonto (!), do seriado americano Zorro -, contribuíram decisivamente para a reconfiguração visual do espetáculo. E,

[237] Depoimento de Jair Mendes *in* GIL BRAGA, 2002:44.

principalmente, o papel que passa a ser atribuído à cultura indígena como matriz de uma suposta identidade, cuja ancestralidade remeteria para o ameríndio da bacia amazônica.

Na realidade, existe uma apropriação de elementos da cultura de massa (o índio Tonto da série televisiva, por exemplo) os quais serão adaptados e associados à figura prototípica do "indígena" local, a quem se passa a outorgar a ancestralidade comum do amazônida contemporâneo. Configura-se pois, a flagrante intenção de gerar um sentido de identidade na contemporaneidade, cuja origem, supostamente, residiria, *ab origine*, no "indígena". Daí, a prolífica apresentação das " *tribos indígenas*" durante a encenação do espetáculo.[238]

A representação de um acervo selecionado, como referência da herança cultural legada pela ancestralidade, bem como os modos de vida conjugados com a adaptação à natureza seriam padrões definidores de cultura para Darcy Ribeiro (1978) e o FFP parece encontrar eco em tais pressupostos. Aliás, Fred Góes também nos declarou encontrar em Darcy Ribeiro um dos seus referenciais teóricos para a formulação da estética inerente ao folguedo na atualidade.

A transcrição, a seguir, do texto de Darcy Ribeiro, está, portanto, em plena sinergia com os pressupostos estéticos hoje consubstanciados no discurso formulador de sentido identitário auscultado no FFP.

> "Cultura é a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo co-participado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento da subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saber, de valores e de crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação. Assim concebida, a cultura é uma ordem particular de fenômenos que tem de característico sua natureza de réplica conceitual da realidade, transmissível simbolicamente de geração a geração, na forma de uma tradição que prove modos de existência, formas de organização e meios de expressão a uma comunidade humana." [239]

Efetivamente, estão explícitos no discurso do FFP, de forma re-contextualizada e subjacentes ao crivo seletivo das Comissões de Artes, os supostos acervos legados pela

[238] "As coreografias dos brincantes das "tribos" têm um certo padrão, cuja finalidade é tipificar danças "indígenas". (SILVA, 2006: 95)
[239] RIBEIRO, Darcy. *op.cit.* p. 127.

suposta herança ancestral aos modos de adaptabilidade sócio-econômica, seja na representação das alegorias, seja na encenação das cenas do cotidiano, ou ainda nos quadros das figuras prototípicas. Também se fazem presentes os corpos de saber aludidos por Ribeiro (1978), através da *intelligentsia* dos bumbás, e das instituições reguladoras, isto é, no plano jurídico, o poder público. Esses elementos se conjugam para a invenção de uma *"réplica conceitual da realidade, transmissível simbolicamente de geração a geração, na forma de uma tradição que prove modos de existência, formas de organização e meios de expressão a uma comunidade humana"* (RIBEIRO, 1978), através da encenação de um tempo que se pretende reconstituir, o qual - ainda que tenha existido de alguma forma no passado e cujos traços difusamente permaneçam na memória coletiva -, esvaiu-se na recomposição econômica e social ditada pela contemporaneidade.

A partir de determinado momento, afigurou-se propício aos formuladores do discurso artístico do FFP, utilizar o quase inesgotável manancial antropológico-cultural da Amazônia para selecionar formas de ilustrar e reconfigurar a semântica – agora hipertextualizada - dos bumbás, em prol da construção de sentido de uma identidade amazônida no presente. Na declaração de Melo, fica patente o percurso do boi a partir do momento em que o FFP se organiza, como forma de institucionalizar o boi de rua, pacificá-lo, oferecer-lhe um tom mais "civilizado", transformá-lo num produto de *marketing* cultural inserido na indústria do turismo e no mercado de bens simbólicos, atribuindo-lhe, por fim, um papel fundamental na construção de uma identidade amazônida contemporânea, ao redimensionar o sentido do seu discurso.

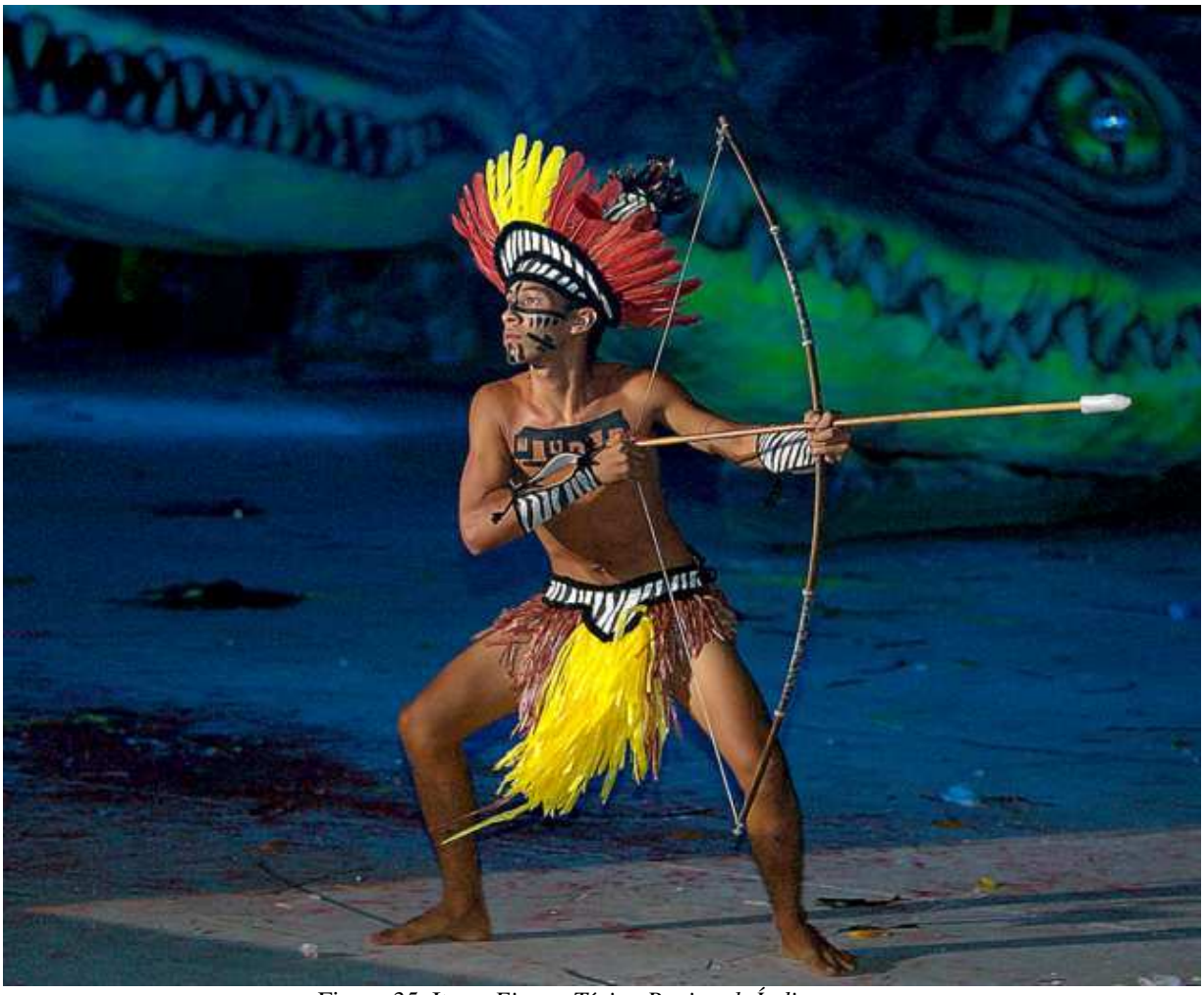


Figura 35 Item *Figura Típica Regional*: *Índio*

O "Parintinismo", a estética agora dominante, parece se afirmar de maneiras diversas dentro de uma tipologia das formações culturais articuladas em vários estratos, de maneira análoga a um modelo de análise proposto por Raymond Williams (1979). Essa análise, de cunho metodológico, engloba o dominante, o arcaico, o residual e o emergente. Por um lado, o arcaico é *"aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser revivido de maneira consciente de uma forma deliberadamente especializante."*

(WILLIAMS, 1979: 124) . Seria, portanto, o que sobrevive do passado mas enquanto passado, objeto unicamente de estudo ou de rememoração. É o caso das lendas indígenas, ressemantizadas e agora incorporadas ao discurso artístico.

Já o *residual*, terá sido *" formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente."* (WILLIAMS, 1979:124). Esse elemento residual é, seletivamente, incorporado pelo discurso parintinense como forma de estabelecer uma dinâmica de nexo simbólico que ratifique o presente. Esse, por não ser uniforme, seria o espaço onde se articularia o diálogo entre os elementos já plenamente incorporados ao Parintinismo, ou por ele recuperados, isto é ressemantizados, e os que representam alternativas, os quais podem se tornar uma reserva de oposição, a eventual "*impugnação aos dominantes"*. Nesse caso poderíamos incluir o quadro da "Figura Típica Regional", um dos itens sob julgamento, ou a utilização das palminhas no instrumental.

Por fim, a camada formada pelo emergente, o novo, refere-se ao *" processo de inovação nas práticas e nos significados"* (WILLIAMS, 1979). Aqui poderíamos incluir múltiplos aspectos subjacentes à hipertextualidade do espetáculo, desde as influências televisivas identificadas na dança, até elementos de música popular e jazz, presentes nos arranjos das toadas.

A negociação entre os atores participantes da elaboração do discurso dominante observado no FFP, evidencia, portanto, um processo que engendra a trama operada entre o arcaico, o emergente e o residual (WILLIAMS, 1979). [240]

Não obstante o papel primordial que agora passa a ser atribuído à ancestralidade indígena, essa relação, entre a construção do presente e o suposto passado é ambígua. Citado em Gil Braga (2000), Ribamar Bessa Freire observa que a população de Manaus *"reage indignada, quase com espírito corporativista, quando os seus visitantes*

[240] Martin-Barbero também colocou essa questão em evidência ao se referir aos conceitos cunhados por Williams. "A diferença entre arcaico e residual representa a possibilidade de superar o historicismo sem anular a história, e uma dialética do passado-presente sem escapismo nem nostalgias. O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente, nos proporciona a imagem metodológica mais aberta e precisa que temos até hoje. E um programa que não é só de investigação, mas de política cultural." MARTIN-BARBERO, 2009:118.

manifestam-se agradavelmente surpresos por se encontrarem, apesar de tudo, diante de uma cidade marcadamente indígena, do ponto de vista histórico, social e ecológico." Isto ocorre, segundo Freire, porque *"ninguém quer se identificar hoje com os vencidos de ontem."*[241] A comparação com o "índio" tende a soar a preconceito, para com a população local, se expressa por alguém de fora, que não pertença ao "nós".

Há que reconhecer, no entanto, o papel eficaz que o boi-bumbá parintinense vem desempenhando na afirmação positiva da auto imagem do amazonense de uma forma geral, ainda que gerada pelo orgulho de uma ancestralidade inventada, o prototípico indígena. Se no passado essa ancestralidade remetia para uma percepção negativa de suas origens, no presente ela passa a ser enaltecida e celebrada.

Eventos como o Boi Manaus - promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da capital, para celebrar o aniversário da cidade -, bem como o Carna-Boi, realizado durante o Carnaval, contam com enorme afluência popular e atestam o reconhecimento e prestígio de que o boi-bumbá - em sua versão espetacularizada tendo como modelo o FFP -, é objeto junto à população do Amazonas.

Exemplo da satisfação da *"necessidade sentida"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012), o boi-bumbá celebra o orgulho da ancestralidade "indígena", e o protótipo perante o qual todos se igualam e em cuja figura se irmanam: o "caboclo". O discurso propugnado pelo FFP instiga a que tais heranças devam ser assumidas como patrimônio ancestral intangível da cultura amazonense contemporânea. Fica claro para todos que, embora a ancestralidade étnica seja patente e visível nos traços fenotípicos de grande parte da população, o "índio", é passado. Um passado que, quando idealizado, como no caso do boi-bumbá de Parintins, pretende transmitir ideais de "pureza", de "simplicidade", as supostas "raízes" da coletividade, constituintes de sua essência, calcada na ancestralidade. Assim, a memória opera com *"o fechamento da narrativa"* (RICOEUR, 2007). [242]

Se por um lado, a seletividade inerente ao processo elege as temáticas que

[241] FREIRE, Ribamar Bessa. *apud* GIL BRAGA, 2000: 314.

[242] "O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade." RICOEUR, 2007: 9.

corroboram a formação de sentido identitário do seu discurso, por outro, ela vota ao esquecimento o que não se coaduna com a construção do protótipo coletivo idealizado. Apenas em momentos específicos da festa, a referência ao indígena se torna mais preponderante.[243] Nesses quadros, evocam-se signos como o poder (*Tuxaua*, chefe indígena), a memória coletiva ancestral (*Lenda Amazônica*) e o sentido de comunhão na performance do quadro denominado *Ritual*, - se considerarmos este último quadro como um sistema culturalmente construído de *comunicação simbólica* (TAMBIAH,1985) -, todas elas alterações somente introduzidas recentemente na narrativa mestra do evento.

O FFP não pretende manifestar qualquer tipo de epifania de cunho cosmogônico na construção da narrativa mestra, na qual o quadro designado como *Ritual* se insere. Não obstante, não deixa de ser notável observar que os mesmos tipos descritos por Tambiah (1985:131), na abordagem do ritual em antropologia, também encontrem analogias no quadro encenado no FFP. Analogias plenas de nexo simbólico, pois, embora não evoquem o plano cosmogônico, evidenciam uma retórica ideológica na vitória do "bem" sobre o "mal", operada pelo pajé, ação alusiva a uma suposta ancestralidade comum (TAMBIAH, 1985:131).

As referências éticas identificadas na construção do sentido identitário que se pretende formatar no boi-bumbá parintinense, norteiam-se, todavia, pelo legado do Ocidente - aqui entendido como a civilização dominante -,[244] e todos os que da festa participam parecem ter consciência desse fato.

Assim, ninguém se considera, ou parece gostar, de ser comparado ao "índio antropófago". A antropofagia pode, eventualmente, ser citada no folguedo, mas não celebrada como traço distintivo, na mesma proporção que a suposta "pureza" herdada do "índio", por exemplo. A comparação ao "índio" será aceita se feita pelo próprio

[243] "Embora a temática indígena apareça dispersa, há momentos específicos em que a referencialidade indígena é dominante – é quando são apresentados os quesitos "tuxauas", "lenda" e "ritual"." SILVA, 2006: 113.

[244] "O mundo é, em certo sentido, duplo, mas a distinção fundamental se dá entre o Ocidente, como a civilização até aqui dominante, e todas as demais, as quais, entretanto, têm pouco ou nada em comum entre si. Em suma, o mundo está dividido entre um ocidental e muitos não-ocidentais." HUNTINGTON, 1996: 39.

sujeito, ou por alguém que pertença ao "nós" e enxergue o "indígena" sob uma ótica comum, conforme as metáforas dos ideais de "pureza", "força", "bravura", traços de um caráter éticamente passível de ser classificado como positivo. Supostamente herdados do "indígena", tais ideais são sempre salientados nas temáticas propostas pelo boi-bumbá parintinense.[245] É possível conjeturar, portanto, que o FFP na atualidade, com sua ação afirmativa de construção de um sentido de identidade regional, tenha contribuído para a superação do complexo, ciatado atrás, ao qual Ribamar Bessa Freire se referia, na medida em que instigou na população local um sentido de orgulho de sua ancestralidade - expresso pela figura do "índio" - e de um modo de sentir coletivo, inventado - protagonizado pela figura do "caboclo".

As afirmações identitárias expressam-se também através do uso de idioletos comunitários, os quais fortalecem esse vínculo, de maneira a evidenciar um senso de identidade regional, bem como o sentimento de pertencimento a uma determinada comunidade (BARTHES, 1964) .[246] Por exemplo, quando na arena do bumbódromo o levantador do Garantido, exclama:

"Eu sou perreché e tenho orgulho de ser perreché!"

[245] "Na festa do boi-bumbá, a noção de raça está intimamente ligada à idéia de "puro sangue" e de índio "autêntico" – incluindo aí um ethos particular de guerreiro combatente, sujeito destemido. Não podendo ser "autêntico" e "real", é metaforizado como tal. Apresentados na figura de "líderes", estes configuram uma coletividade que seria uma raça." SILVA, 2006: 161.
A exaltação do líder regional está presente na figura do Ajuricaba, apresentado como mártir que combateu a ocupação colonial e cuja história não se conhece muito bem, até por falta de documentos. A figura do mártir herói da luta contra a dominação européia, é por vezes apresentado como alguém que teria preferido o suicídio, jogando-se nas águas do Rio Amazonas após ser preso, a deixar-se escravizar pelos europeus. O signo da rebeldia indígena, é, amiúde, exaltado no imaginário coletivo.

[246] A noção de "idioleto comunitário", é aqui entendida como expressão singular de domínio exclusivo de uma determinada comunidade lingüística conforme proposto por Roland Barthes. "O idioleto é *'a linguagem enquanto falada por um só indivíduo'* (Martinet), ou ainda, '*o jogo inteiro dos hábitos de um só indivíduo num determinado momento.'* Jakobson contestou o interesse desta noção: a linguagem é sempre socializada, mesmo no nível individual, pois, quando se fala a alguém, tenta-se sempre mais ou menos falar a sua linguagem, principalmente seu vocabulário *(a propriedade privada, no domínio da linguagem, não existe)*: o idioleto seria então uma noção bastante ilusória. (...) Podemos, enfim, francamente alargar a noção e definir o idioleto como a linguagem de uma comunidade linguística, isto é, de um grupo de pessoas que interpretam da mesma maneira todos os enunciados lingüísticos." BARTHES, 1964: 23-24. (Sublinhado pelo pesquisador).

Será necessário conhecer o universo lingüístico da comunidade local para entender o significado de "perreché" [247] e sua conotação intrínseca, ao ser pronunciado pelo apresentador do Garantido - auto-denominado como *"o boi do povão"* -, quando este se dirige ao estrato social que, supostamente, é majoritário na sua "galera", (o *"povão"*) para delírio da torcida, consumando a circularidade do discurso.

Um outro aspecto importante a considerar na formação da cultura amazônida, é a multitemporalidade, posto que alguns dos aspectos a ela inerentes, estão presentes no discurso do FFP. O processo de ocidentalização da região desenrolou-se aos poucos e de forma assimétrica, não linear (WAGLEY, 1988) .[248]

Após a chegada dos europeus, o nativo estava fadado a se defrontar, por um lado, com os que lhe pretendiam "salvar a alma" - os catequizadores inacianos -, e por outro, com os que lhe queriam arrebatar a liberdade. Amiúde, os próprios jesuítas exploravam a mão de obra indígena, reificando-a como força de trabalho, num sistema de produção desconhecido do ameríndio, o que lhe era imposto com extrema crueldade, e que se intensificou no decorrer dos séculos. [249]

---

[247] Perreché: qualidade de uma pessoa que não é recomendável; pessoa inconveniente. Na gíria: "Caboclo do pé rachado". www.boibumba.com/dictionary_pt.htm acessado em 06/02/2013. Note-se que o verbete, por se tratar de um idioleto no sentido proposto por Barthes (1964), apenas foi encontrado em um dicionário específico de termos usados no boi-bumbá.

[248] "Hoje em dia alguns grupos de tribos indígenas vivem ainda nas localidades afastadas do Vale Amazônico, principalmente nas cabeceiras dos afluentes não navegáveis. (...) Algumas tribos (...) somente agora sentem a influência da sociedade luso-brasileira. O processo de desintegração da tribo e de sua incorporação à sociedade regional amazônica, o qual teve início no princípio do século XVII, prossegue ainda hoje. A história do Amazonas, em muitos aspectos, não é uma questão de seqüência de tempo absoluta, mas uma questão de espaço. Processos que se completaram há longo tempo nas principais artérias do sistema do rio Amazonas ocorrem agora, em suas linhas gerais, no Vale." WAGLEY, 1988: 56. Este texto foi publicado originalmente em inglês em 1953 com o título *Amazon Town, a study of Man in the tropics. apud* WAGLEY, 1988:13.

[249] "O testemunho documental existente aponta para uma chacina em larga escala perpetrada nos primórdios da colonização. Com efeito, um dos primeiros documentos sobre a questão demográfica é-nos apresentado pelo cônego Manoel Teixeira, vigário de Belém, irmão de Pedro Teixeira, comandante colonial. Em 5 de Janeiro de 1654, no seu leito de morte confessava: "No espaço de 32 anos que há, que se começou a conquistar este Estado (do Maranhão e do Grão-Pará) são extintos a trabalho e a ferro, segundo a conta dos que o ouviram, mais de dois milhões de índios de mais de quatrocentas aldeias, ou, para melhor dizer, cidades muito populosas". FREIRE, José Ribamar (*org.*) e outros. *A Amazônia Colonial (1616-1798).* 4ª ed., Manaus: Metro Cúbico, 1991.p. 16. Posteriormente, na época do *"boom"* da borracha, que produziu o fausto da Belle Époque Amazônica, ficou exposta uma das facetas mais sombrias da desumanidade do pretenso "civilizador ocidental". Jackson relata que "Os índios huitoto, bora, andoque e ocaina, eram açoitados até os ossos ficarem expostos", caso não atingissem as metas de produção impostas pelo coronel do seringal. "Não recebiam tratamento médico e eram deixados para morrer, e depois eram

Uma larga parcela da população indígena, acabaria assim por perder o seu corpo - ao ser escravizado -, e também a sua "alma" - ao ver sua religião, valores e modos de vida societários serem substituídos pelos valores impostos pelo invasor. É nesse momento que surge a figura do tapuia. Não – numa de suas possíveis acepções - como designação de grupo étnico, mas como um tipo de indivíduo deculturado, cujos referenciais culturais, de forma trágica, foram obliterados pela invasão europeia.

Desde os primórdios da colonização que *"o quadro social da Amazônia revela a face de uma população historicamente excluída"* (PONTES FILHO, 2000:203). Este processo de deculturação, associado ao processo de exclusão social e econômica, será um dos vetores considerados na construção do sentido do boi-bumbá no alvorecer do século XXI, na medida em que pretende reconstruir uma alma perdida, uma cultura dilacerada, quiçá, redimir – mesmo que reinventando -, o passado da controversa história da Amazônia, e a todos igualar no presente, através da idealização da figura do "caboclo", em sua evocativa suposta simplicidade, ancorada no, não menos idealizado, legado "indígena".

Não obstante o genocídio perpetrado após a chegada dos europeus, uma cultura regional foi se gestando ao longo dos séculos, eivada de peculiaridades nas quais o sincretismo preponderava.[250] O significado desse processo de interlocução cultural, é o que o boi-bumbá pretende mediatizar reconstruindo-o, segundo o viés dos que detêm o poder de regulamentá-lo e configurar o sentido do seu discurso, legitimado pela adesão da massa de brincantes. É nesse nível que se opera a trama entre o "arcaico", o "residual" e o "emergente" (WILLIAMS, 1979) na atualidade.

---

comidos pelos cachorros da empresa. Eles eram castrados, e também torturados com fogo e água, amarrados de cabeça para baixo e crucificados. Suas orelhas, seus dedos, braços e pernas, eram decepados com facões. Os administradores os usavam como alvos para prática de tiro, e colocavam fogo neles com querosene no sábado antes da Páscoa, para serem fogueiras humanas no sábado de Aleluia. Grupos tribais inteiros eram exterminados se não produzissem borracha suficiente." JACKSON, 2011: 290.

[250] "(...) quando o Brasil conquistou sua independência de Portugal, a população do Vale Amazônico era principalmente constituída por mestiços e o modo de vida da maioria de seus habitantes era essencialmente português, apesar da fortemente influenciado pelo ambiente peculiar da Amazônia e pelas culturas aborígenes que lá se encontravam. Formara-se uma cultura regional, fundamentalmente européia em suas principais instituições, mas profundamente influenciada pelo ambiente típico da Amazônia e pelas culturas nativas da região." WAGLEY, 1988: 60. Ainda que o texto de Wagley tenha sido publicado no Brasil em 1988, o seu trabalho de pesquisa de campo foi realizado em 1948 na comunidade de Itá, no Amazonas.

Por esse motivo, pode-se identificar no FFP a apropriação seletiva de elementos de um Amazonas "caboclo", "indígena", "ribeirinho", que tende cada vez mais a desaparecer no século XXI. [251]

O legado antropológico cultural indígena é inegável e está transfundido na cultura amazônida, não menos no português falado na região, o qual incorpora inúmeros vocábulos etimologicamente oriundos do tupi. Acreditam alguns estudiosos (VILLALTA, 1997, BATES, 1930) que em meados do século XIX, fosse provável que se falasse mais no Amazonas o nheengatu, a "língua boa", ou "língua geral", [252] do que o português.

Bates relata que *"ao longo do braço principal do Amazonas, em uma área de quatro mil quilômetros fala-se o tupi quase sem nenhuma corrupção"*.[253] Alfred Russel Wallace, em viagem pelo Amazonas no século XIX, revela que em uma pequena colônia perto de Manaus, só um indígena sabia falar português, todos os outros falavam ou a língua indígena, ou a língua geral, o nheeengatu. Diz ainda Wallace que nas cidades e vilas mais importantes a língua geral era *"empregada tanto quanto o português"*, e que no Baixo Amazonas a maioria dos habitantes falava as duas línguas, mas que acima de Santarém, era o tupi a única língua conhecida. O nheengatu - a língua geral - funcionava

[251] "Desde o século XIX o caboclo da Amazônia vem cada vez mais se aproximando da vida regional e nacional. É hoje cidadão de um Estado nacional e seu modo de vida nada mais é do que uma variedade regional de uma cultura nacional. (...) Hoje em dia ainda, nos bairros rurais e até mesmo nos distritos da classe mais baixa das cidades do Amazonas, os pajés curam pelos velhos métodos dos índios nativos. Um grande número de termos do tupi foi integrado na língua portuguesa falada pelo brasileiro da Amazônia. As técnicas e as artes da caça e da pesca e as crenças populares que giram em torno dessas atividades são de origem indígena. Nessas e noutras esferas da vida amazônica contemporânea, percebem-se as tradições indígenas." WAGLEY, 1988: 61.

[252] "A partir de fins do século XVII, inacianos e frades de outras ordens difundiram o tupinambá entre nativos e não-tupi da Amazônia, dando à luz o nheengatu. Na segunda metade do século XVIII, sob Pombal, a Coroa começou a desenvolver uma política de língua, impondo o uso do português e priorizando o ensino da gramática portuguesa. No Grão-Pará e Maranhão, área em que esta política foi mais incisiva, procurou-se difundir o português para legitimar a posse da terra e, inversamente, coibir o uso do nheengatu. (...) O ensino do português nas escolas locais não levou ao abandono do nheengatu, em virtude da força deste na cultura oral, no privado e no público. Já nos seminários, nos quais, as crianças ficavam segregadas dos pais, obteve-se sucesso; eles, todavia, atendiam, sobretudo aos brancos e índios principais da terra. Com isso, o português, no Grão-Pará, tornou-se apanágio das elites, e o nheengatu avançou pelo século XIX, sobrevivendo em alguns locais até hoje". VILLALTA, Luiz Carlos. *O que se fala e o que se lê: Língua, Instrução e Leitura. in História da Vida Privada No Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. org.* SOUZA, Laura de Melo *et all*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997: pp. 336 e sgs.

[253] BATES, *op. cit. apud* WAGLEY, 1988.

como língua franca e era também empregada por diferentes grupos étnicos, os quais, embora conservassem o seu próprio idioma, usavam a língua geral como meio de comunicação com os comerciantes e outros grupos de línguas nativas diferentes (WAGLEY, 1988: 62).

Os traços acima descritos perduraram e acabaram permeando e se enraizando na estratificação social e cultural do Amazonas.

Apesar de suas veleidades de cosmopolitismo, patentes em estratos sociais mais elevados da Manaus contemporânea, é possível observar – até hoje – no cotidiano manauara, traços profundamente arraigados em diversos aspectos da cultura regional. O mesmo se verificava na época áurea da exploração da borracha, quando Manaus experimentava um surto de prosperidade econômica, altura em que diversas matrizes culturais e gostos variados dialogavam e se mesclavam na capital amazonense (DAOU, 2000). [254]

Em sua análise de uma pequena comunidade no Vale Amazônico, Wagley fornece um retrato da estratificação social vigente na região em meados do século XX.

> 1- Gente de Primeira, ou os "brancos", que formam a classe local mais alta;
> 2 – Gente de Segunda, ou os moradores urbanos da classe mais baixa;
> 3 – Gente de Sítio, ou os que vivem nas propriedades agrícolas de terra firme; e
> 4 – Caboclos da Beira, ou os que vivem em cabanas construídas sobre estacas, nos pântanos das baixadas e nas ilhas alagadiças, e que ganham a vida nas indústrias puramente extrativistas. (WAGLEY, 1988: p. 120)

Todos os acima citados, – exceção feita, talvez, aos aqui designados como "gente de segunda" -, estão hoje retratados, simbolicamente representados e juridicamente regulamentados, pelos termos de realização do FFP, no discurso estético reformulado do

[254] "À cerveja e às novidades e hábitos que a vida da cidade "moderna" propunha – "bebidas de todas as qualidades, chopes de frigorífico, alemão e paraense, charutos e cigarros", como anunciavam, em Manaus, as paredes do bar High Life – mesclavam-se sabores de tradição econômica, como as farinhas d'água, seca e de tapioca, os ovos de tartaruga e o açaí. (...) A cerveja, (...) está ligada aos prazeres, às necessidades e à tolerância da burguesia citadina, não chegando aos seringais nas mesmas proporções; o álcool consumido pelos trabalhadores da borracha advinha de bebidas mais fortes e adocicadas. Entre as bebidas listadas num registro de 1902 sobre a origem e os produtos vendidos nos barracões de seringais, predominavam as de origem nacional – a cachaça (em grande quantidade, contabilizada em barris e garrafões), os licores de frutas (abacaxi, jenipapo, caju), o conhaque, o vermute e a genebra (vindos de Pernambuco) seguindo-se outras bebidas, produtos em grande maioria franceses." DAOU, 2000: 59-60.

boi-bumbá contemporâneo.

A "gente de primeira", nas figuras do "branco", o Amo do Boi - dono do boi e das terras -, e de sua filha, a Sinhazinha da Fazenda. A "gente do sítio", os "caboclos", representados, simbolicamente, em suas atividades do cotidiano. Os "caboclos da beira", também simbolicamente representados pelos quadros do cotidiano, os quais pretendem retratar os ribeirinhos e os pescadores.

Talvez seja esse o tempo que o regulamento do FFP pretenda "congelar" - para de novo citar a expressão *(tempo congelado),* cunhada por Debord (1997) -, ao se propor a "preservar" e "valorizar" a cultura regional. Como vimos acima, Wagley considera que, à época da Independência,[255] não obstante a proeminência de mestiços na sociedade gestada em menos de três séculos no Vale Amazônico, o modo de vida da maioria de seus habitantes *"era essencialmente português, apesar da fortemente influenciado pelo ambiente peculiar da Amazônia e pelas culturas aborígenes"*.

Ao que parece, o processo conhecido como lusitanisação da Amazônia, acabou por desempenhar um papel fundamental no universo antropológico-cultural da região, como postula Márcio Souza:

> "A colonização portuguesa, embora agisse com aparente imediatismo, cuidava para que essa experiência fosse profunda, certeira e irreversível. E é por isso que o grande trabalho de transculturação da Amazônia pela colonização portuguesa é ainda hoje o fenômeno mais expressivo e duradouro. (...) os portugueses jogaram na ocupação do grande Vale Amazônico uma das cartadas decisivas para a manutenção de sua identidade regional." (SOUZA, 1994: 51 -54). [256]

[255] O Amazonas, então denominado Rio Negro e ainda admnistrativamente ligado ao Pará, só vai aderir à Independência do Brasil em 22/11/1823. Fonte: BRAGA, Robério. Biblioteca virtual da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. www.culturamazonas.am.gov.br http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/26_nome.php. Acessado em 18/05/2010.

[256] "A colonização portuguesa, que politicamente vai de 1600 a 1823, pode ser assim dividida: 1600 a 1700, expulsão dos outros europeus e ocupação colonial; de 1700 a 1755, estabelecimento do sistema de missões religiosas e organização política da colônia; de 1757 a 1798, criação do sistema de Diretorias de índios e esforço para alcançar o avanço do capitalismo internacional; de 1800 a 1823, crise e estagnação do sistema colonial. Até 1757, o território português na Amazônia era chamado de Estado do Maranhão e Grão-Pará composto por sete capitanias: quatro pertencentes a donatários – Caetê, Cametá, Joanes (Marajó) e Cumã; e três diretamente pertencentes ao Rei – Pará, Maranhão e Piauí." SOUZA, 1994:52.

É pertinente sublinhar que - embora seja a figura prototípica eleita como a detentora da ancestralidade exaltada no FFP -, é quase nula e insignificante a efetiva participação de indígenas no folguedo do boi-bumbá de Parintins. Todavia – e esse parece ser um dos fatores que mais contribuem para a aceitação legitimadora do evento - , é por demais evidente que a enorme maioria da população amazonense carrega um visível legado indígena e nordestino, além do português e do africano (este em menor proporção), processo operado ao longo de vários séculos -, os quais miscigenados geram a figura prototípica enaltecida pelo evento: o "caboclo".

Talvez pretenda o FFP, implicitamente, construir um discurso artístico que contribua para dirimir a ambigüidade de sentimentos em relação às diversas matrizes ancestrais e à controversa relação entre colonizados e colonizadores. De qualquer forma, fica patente no boi-bumbá, e expresso no seu regulamento, o ideal de valorizar a cultura regional, o que, é evidente, promove a auto-estima e a afirmação positiva de uma pretensa identidade cabocla.

Em suma, para estabelecer um discurso esteticamente coadunado com a perspectiva autóctone, protagonizada pelos protótipos identitários aludidos pelos *itens* do FFP, foi necessário redesenhar o folguedo do boi-bumbá, adaptando-o ao formato do espetáculo no qual ele se insere hoje.

Através da fusão de elementos, anteriormente presentes no auto-do-boi, com aspectos de um idealizado cotidiano amazônico, reelaborando significados, através da reorganização simbólica de ancestralidades antropológicas - selecionadas e, para tal efeito, reconstruídas, ou até mesmo inventadas -, gerando um sentido identitário regional implícito ao discurso do espetáculo como um todo, gestou-se uma narrativa mestra. Assim, cenas como a *"celebração folclórica"*, o *"ritual"*, ou quadros do *"cotidiano caboclo"*, introduzidos recentemente na narrativa do FFP, contribuíram para redesenhar a estética do boi-bumbá em Parintins, reconfigurando o folguedo que um dia se pautou pela encenação do auto-do-boi.

O FFP, ao ser institucionalizado no calendário de eventos oficiais do Estado do Amazonas, assumiu um grau de significação peculiar no que tange ao seu papel no redimensionamento da construção de uma identidade a qual – sendo exaltada - pretende

legitimar e afirmar os valores da cultura regional, guindando-os a um patamar primordial. Se por um lado, a elaboração de um regulamento do FFP, *"se deu muito mais por uma questão de apascentar um povo do que propriamente transformar aquilo num produto turístico,"* [257] por outro, os ditames ideológicos nele consignados estão em plena consonância com uma construção simbólica de identidade no presente.

Identidade, simbolicamente edificada, calcada sobre duas matrizes prototípicas: O "Índio" e o "Caboclo". É sobre estes dois personagens do folguedo que nos deteremos em seguida.

[257] "A brincadeira do boi foi organizada para evitar brigas". MELO, Mêncius. Músico e secretário do Movimento Amigos do Garantido *in* SOMANLU, 2002. p. 203.

5.3
As matrizes prototípicas:
O Caboclo e o Índio

5.3.1
O Caboclo

As figuras do "índio" e do "caboclo" assumem papel central na formulação do discurso parintinense. Tanto um como outro, remetem para uma idéia de ancestralidade presente não apenas na Amazônia, mas também no imaginário nacional. Vamos começar por analisar a construção do significado de "caboclo".

Segundo Cascudo, o termo "caboclo" seria originário do tupi. Assim, a origem etimológica derivaria de caboco,[258] o qual, a seu turno, adviria do tupi *caá*, (cujo significado remete para mato, monte, selva) e *boc*, que significa retirado, saído, provindo, oriundo.[259] O termo teria sido usado pelos índios tupis da costa para designar os seus inimigos, os que moravam no mato. Repare-se, que já na raiz etimológica, a designação carrega um sentido identitário, de diferença para com o outro.[260]

De acordo com Cascudo, a primeira menção ao termo, de que há notícia registrada, refere que El Rei D. José, de Portugal, pelo alvará de 4 de Abril de 1755, portanto em pleno período pombalino na Amazônia, mandava expulsar das vilas os que chamassem aos filhos indígenas de caboclos, devido à forte carga negativa que se associava ao vocábulo.[261] Posteriormente, viriam a ser encontrados na literatura brasileira alusões ao termo, como em *Esaú e Jacó*, obra de Machado de Assis, publicada em 1904, embora nesse caso, adquirisse uma conotação religiosa. Na verdade, o campo semântico evocado pelo vocábulo caboclo, abrange uma gama muito plural de práticas

[258] Curiosamente, o termo caboco – e não caboclo -, é usado, preponderantemente, no interior do Amazonas.
[259] CASCUDO, *op. cit*.p. 193.
[260] GRENAND, Pierre e François, 1990:27. *apud* BOYER, 1999.
[261] CASCUDO, 1972: 192; *apud* BOYER, 1998

sociais e religiosas.[262]

Figura 36 O *caboclo*, *item Figura Típica Regional*. Ao seu lado, o boi Garantido. Mais atrás, a torre da igreja, aludindo à religiosidade do "caboclo" .

> "Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, (...) a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. [263]

Assim abre Gilberto Freire o quarto capítulo de *Casa Grande e Senzala*. Para ele, no entanto, o protótipo do caboclo, enquanto símbolo de força física e beleza, seria uma observação superficial da realidade:

> "A exaltação lírica que se faz entre nós do caboclo, isto é, do indígena tanto quanto do índio civilizado ou do mestiço de índio com branco, no qual alguns querem enxergar o

[262] Não vamos aqui abordar as implicações semânticas do termo caboclo em práticas religiosas, posto que transitaríamos para um universo que nos distanciaria sobremaneira do escopo central desta tese.
[263] FREIRE. *op. cit.* p.283.

> expoente mais puro da capacidade física, da beleza e até da resistência moral da sub-raça brasileira, não corresponde senão superficialmente à realidade." [264]

Ainda segundo Freire, o termo podia assumir outras conotações e desde cedo passou a figurar entre as classes dominantes autóctones como símbolo do orgulho de pertencer à terra.

> "Chamar-se alguém de "caboclo" no Brasil quase que é sempre elogio de seu caráter ou da sua capacidade de resistência moral e física. Em contraste com "mulato", "negro", "muleque", "crioulo", "pardo", "pardavasco", "sarará", que em geral envolvem inquietação depreciativa da moral, da cultura ou da situação social do indivíduo. Muito mulato brasileiro de elevada posição social ou política faz questão de dizer-se caboclo: "nós caboclos", "não fosse eu caboclo", etc. E Júlio Belo, refere que o velho Sebastião do Rosário, conhecido senhor de engenho pernambucano do século XIX, Wanderley puro, dos bons, dos de Serinhaém, - gente quase toda com a pele avermelhada de europeu, os olhos azuis, o cabelo ruivo, - quando exaltava-se, contente nos seus grandes jantares, era para gabar-se, falsamente, de ser "caboclo". Mulato ou tocado de sangue negro é que ninguém quer ser quando nas alturas. Raríssimas as exceções." [265]

Como se pode verificar pelo acima exposto, o termo caboclo desde há muito possui um significado singularizante sobre a identidade no Brasil. É possível verificar inúmeras referências a caboclo na literatura e até no cotidiano da vida brasileira, transformando o personagem em signo identificado com a incipiente ideia de nacionalidade.[266]

Aliado a símbolos positivos, contrapondo-se a uma imagem derrisória, a construção do "caboclo", enquanto protótipo portador de uma identidade regional, vai ressurgir no Pará na década de 1920, dentro de um projeto idealizado pelas elites locais, na sequência da falência econômica observada no norte, posterior ao declínio da economia da borracha.

Após a derrocada da idade de ouro da economia gomífera do Pará e do Amazonas, verificada na década de 1910, a Amazônia estava alijada de concorrer de igual para igual como o sudeste e o sul do Brasil. De um período áureo, a região voltava a apresentar "

---

[264] FREIRE. *op. cit.* p.44.
[265] FREIRE. *op. cit.* Nota de roda-pé 155 capítulo I. p. 84.
[266] Signos caboclos, como o chapéu de palha, seriam usados pelos adeptos do movimento pró-independência, já no século XVIII. HOLANDA, Sérgio Buarque. *et al. História Geral da Civilização Brasileira. Tomo II.O Brasil Monárquico. 2º Volume. Dispersão e Unidade.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.Ver todo o capítulo dedicado ao movimento pela independência no norte do Brasil.

(...) uma multidão anônima, sem identidade aparente e a quem ninguém presta atenção; índios bravos, obstáculo ao progresso." [267]

No entanto, será necessário considerar que essa multidão anônima, devido aos imensos contigentes migratórios para a região, passou a contar com a participação de uma enorme massa de europeus e nordestinos, entre muitos outros, que logo se amalgamaram com os locais por laços consaguíneos e de compadrio. É nesse contexto que surge, ainda na década de 1920, o debate entre as elites intelectuais nortistas a respeito do "caboclo".

> "Esses colonos, o termo sendo usado para diferenciá-los de grupos com ocupação mais remota, integraram-se progressivamente à população local, e receberam o título de 'caboclos'. (...) Com efeito, por trás das disputas afiadas, escondiam-se as esperanças de um dia a Amazônia voltar a conhecer o esplendor perdido. Ora, as possibilidades de realização de tal projeto estavam intimamente ligadas, na mente desses intelectuais, às aptidões das populações que ocupavam o espaço regional." (BOYER, 1998:39).

Seria, portanto, necessário erigir um personagem que exibisse as virtudes do caráter regional, associando-o às supostas imanências do bom homem do interior, de ascendência indígena, afirmativas das qualidades da "raça". Seria então, graças a essas qualidades intrínsecas alardeadas, que o homem amazônida retomaria o caminho rumo à civilização (BOYER,1998).

O "caboclo" passa, então, a assumir destaque na construção de uma identidade regional amazônida, o mesmo papel outrora consignado ao "índio" na edificação de uma identidade nacional brasileira.

Elaborar a figura de um "caboclo" reto de caráter, respeitável e dotado de traços éticos positivos, fornecia às elites locais uma auto imagem de cunho ideológico, gratificante, que enaltecia o orgulho regional, capaz de se ombrear com os centros do poder político no sudeste do país (BOYER, 1998:41).

Após o estabelecimento da ZFM,[268] na segunda metade da década de 1960, esse projeto ressurgirá no Amazonas. A partir desse momento, a massa de migrantes e seus

[267] GRENAND e GRENAND, 1990:19 *apud* BOYER, 1998:39.
[268] ZFM, Zona Franca de Manaus

descendentes, advindos do interior e locados na capital do estado, Manaus, começam a elaborar a figura do "caboclo" a partir de uma visão urbana em relação ao interiorano.[269]

Embora o termo possa adquirir variantes regionais, o "caboclo" personifica a síntese étnica brasileira. Não é europeu, não é índio, nem negro ou mulato, mas é ao mesmo tempo o herdeiro de todas essas matrizes. Em suma, um protótipo – uma criação simbólica -, do "brasileiro".

Na Amazônia e, particularmente, em Parintins, ele vai ganhar uma definição específica de acordo com a narrativa mestra do festival.[270]

Silva (2006) observa em sua pesquisa que *"raça"* é uma expressão constantemente utilizada e enfatizada no certame parintinense, pretendendo designar as categorias consideradas "autenticamente" amazônidas – o "índio" e o "caboclo". É sobre essas duas construções simbólicas que recai, com maior peso, a elaboração da idéia racial da identidade regional. No entanto, Silva (2006) desvela para além desses elementos, um jogo de alteridades identitárias, no qual a idéia de "raça" possui mais de uma conotação no FFP. Uma de cunho regional, outra de cunho nacional. A de cunho regional exalta em primeira instância o" índio" e o "caboclo", outorgando ao "negro" uma evidência menor. Já quando se trata de aludir à identidade nacional, a narrativa recorre à "mítica das três raças" [271] (SCHWARCZ, 1995, da MATTA, 1984).

---

[269] " (...) a elaboração do caboclo enquanto tipo de população deu-se de forma complexa através do olhar dos citadinos, buscando nos rurais elementos para a construção de sua própria identidade. Apesar de representar uma figura do campo, a representação do homem caboclo é um produto urbano..." BOYER,1998: 48.

[270] No certame de 1999 do FFP, o caboclo era didaticamente apresentado pelo Garantido da seguinte maneira: "Da mestiçagem do branco com o índio, originou-se o curiboca, às vezes denominado erroneamente de tapuio. Depois, do curiboca com o branco surgiu o mameluco. Na linguagem popular, o curiboca e o mameluco são englobados na denominação geral de caboclo ou ribeirinho..." SILVA, 2006: 120.

[271] A propósito da temática "Brasil 500 anos", apresentada em um das edições do FFP, Silva revela o seguinte: "Os versos celebraram a nação fazendo referência ao ideário "racial" brasileiro, com a junção das três etnias fundadoras e a ênfase na mestiçagem. Vale lembrar que o país é sempre objeto de homenagem nas toadas e nas apresentações no festival. (...) Uma observação das letras das toadas e das apresentações dos bumbás permite sugerir que a idéia de "raça" tem dois componentes no festival: um regional e outro nacional. O caboclo, considerado uma categoria racial resultante do índio e do branco, foi a primeira categoria evocada, seguido do índio e da personagem Sinhazinha, os quais são elementos constantes nas apresentações do espetáculo. Esses são, portanto, os elementos formadores da identidade regional proposto pelos bois no festival. O negro, por outro lado, não faz parte da proposta de identidade

É sobre a figura do ´índio", e o papel desempenhado por sua construção simbólica no FFP que nos debruçamos em seguida.

regional apresentada pelos bumbás, já que não é representado no evento da mesma forma que as outras categorias. É significativo que os personagens negros do antigo auto do boi – Pai Francisco e Mãe Catirina – tenham sido definidos como elementos secundários no espetáculo e não contam pontos na competição. Por outro lado, o negro é citado nas toadas e no espetáculo, em geral, quando se trata de tema nacional – cenas que abordam o país e o mito das três raças como uma ideologia englobante (da MATTA, 1984). Em 1998, por exemplo, quando o boi Garantido antecipou a sua homenagem ao descobrimento, com o *slogan* "500 anos do passado para construir o futuro", a capa do disco foi constituída por três crianças representando as "raças" fundadoras da nação. Deste modo podemos sintetizar os dois níveis de identidade, observando que, quando a ênfase é regional, o caboclo surge como uma mistura do branco e do índio; quando é nacional, usa-se o "mito das três raças" – branco, índio e negro." SILVA, 2006: 132.

5.3.2

O Índio

Ao nos referirmos ao "índio" neste capítulo, estamos aludindo à criação metafórica elaborada no FFP do "indígena", embora, em certos momentos do discurso – particularmente no Garantido -, a metonímia ocupe o espaço da metáfora.

A participação efetiva de indígenas no FFP é, praticamente, nula. A inserção de elementos pinçados do universo indígena dá-se por conta de um movimento que objetivava valorizar a ancestralidade amazônida no processo de construção simbólica da identidade regional, já que o "índio" era imaginado como se fora sinônimo de pré-civilização. Efetivamente, segundo os valores culturais legados pela ancestralidade européia, a imagem do nativo remetia para uma idéia de atraso cultural.

Embora, a partir de certa altura, o nativo fosse percebido como portador de uma cultura, distanciando-se do olhar etnocêntrico dos primeiros contatos entre europeus e ameríndios, a ideia geral que continuava imperando sobre o autóctone, até ao século XX, era a de um ser indolente e preguiçoso (GONDIM, 1994:57). Além do mais, o contato do europeu com o indígena infundia, por vezes, pavor no visitante. [272] A partir de algum momento, essa singularidade étnica precisava ser afirmada para apagar nos brasileiros natos

[272] "Eram índios nus, que apresentavam cabeças monstruosas, hediondas. Essas máscaras eram feitas de cestos de farinha, revestidos de pedaços de turiri (...) Nem boca grande nem dentes faltavam nessas caras, cujo fundo era branco. Outro apareceu inteiramente envolvido num saco de turiri pintado de modo mais extravagante; trazia máscara, que representava uma cabeça de anta, andava de quatro pés e com o focinho imitava a mímica da anta quando pasta. (...) Oferecia esta dança toda a plástica selvagem e feroz do corpo maciço dos indígenas americanos. Que atroz imagem de barbaridade representava esse rápido evoluir ameaçador dos guerreiros nus, cuja musculatura, untada com óleo, brilhava metálica, as horrendas caretas dos rostos tatuados, avermelhados de urucu, os gritos repentinos ao lançar o dardo e ao choque e a zombaria pérfida, quando o adversário se esconde atrás do escudo." SPIX, Johan Baptist Von & MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von.*Viagem pelo Brasil.*1817-1820. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: USP, 1981. *apud* GONDIM *op. cit.* pp. 136-7.

o legado recebido dos europeus sobre o "índio", já que neste reconheciam uma parte substancial de sua ancestralidade.

Cavalcanti (2002) defende em seu estudo que o boi-bumbá de Parintins possa ser interpretado como um novo *Indianismo,* quando a figura do "indígena" passa a ser valorizada no processo de construção de uma identidade nacional no século XIX, destacando na festa a valorização do "índio", como uma estratégia de *marketing* bem sucedida, a partir da adesão popular a uma auto-imagem regional mediatizada pela elaboração ritual dos signos "índio"e "caboclo".

O discurso do FFP propõe-se a celebrar o direito à singularidade amazônida, demolindo o determinismo geográfico que em outras épocas pretendia justificar a dominação européia sobre as suas colônias: a incapacidade do nativo de se inserir nos modos de produção de culturas economicamente complexas e a decorrente necessidade da tutela européia para se desenvolverem.

No FFP, a valorização do "indígena" é absolutamente consciente por parte dos organizadores e participantes do festival. É, digamos, uma estratégia de marketing nativo muito bem-sucedida, que se inicia em 1980. Foi a partir dessa década que a *intelligentsia* local se deu conta do imenso manancial que representava a cultura indígena para ser incorporada ao universo em construção da identidade regional. Como declara Odinéia Andrade, ela mesmo uma das principais figuras presentes na reformulação do evento, a mudança ocorreu com a introdução de temas extraídos da cultura amazônica*, "(...) uma cultura pautada na história do índio, na história do caboclo. E foi um Deus nos acuda, porque nínguem queria ser índio. Olha, as tribos dos bois, a gente pedia, implorava, mas ninguém queria."* [273]

Há que notar, no entanto, que a figura do índio no boi-bumbá já fora observada em folguedo encenado na capital do Amazonas no século XIX, conforme o relato atrás apresentado de Avé Lallemant, em 1859 (LALLEMANT, 1961).

Monteiro (2004), como também já vimos, defende que ainda anteriormente à massiva migração nordestina para a Amazônia, o boi-bumbá já se consolidara como

[273] ODINÉIA ANDRADE, *in* Vídeo: *Parintins,* GNT, de BETH RITO. *apud* CAVALCANTI, *op. cit.* p. 129.

expressão folclórica regionalizada no Amazonas, incorporando elementos indígenas.

Cavalcanti (2002) e Silva (2006), ressaltam que o elemento "indígena" no boi-bumbá seja uma estilização e, de certo modo, uma paródia. Para Cavalcanti, o bumbá se reveste de um caráter mítico na medida em que ela o perspectiva como um rito, a teatralização de um mito de origem. Pressupostos da fundação simbólica de uma identidade regional. É como se o bumbá amazonense demarcasse os limites entre a multiplicidade de legados presentes nos espaços urbanos do Amazonas contemporâneo (CAVALCANTI, 2002). [274]

Os elementos selecionados do legado indígena, ressemantizados, ocuparão um espaço fundamental no nexo simbólico que a narrativa mestra do FFP construirá entre a pretensa ancestralidade "indígena" comum e a construção simbólica do "caboclo" na contemporaneidade.

É sobre a construção desse sentido, o qual incorpora elementos que pretendem legitimar a sua hegemonia, que nos deteremos em seguida.

[274] "(...) o 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, 2002:133.

5.4

O processo de construção da representação

O período subsequente à instalação da ZFM [275] - em finais da década de 60, época em que o Governo do Estado do Amazonas assume o patrocínio do FFP -, terá sido crucial para o trajeto do boi-bumbá, na medida em que se relaciona, diretamente, com o que nos parece configurar um movimento afirmativo da identidade regional, ao qual o folguedo parintinense pretende conferir legitimidade, através de uma representação dramática e musical de cunho popular, ambientada em cenário singular, no meio da floresta amazônica. Daí o epíteto de *"ópera popular ao ar livre"*, designação já usada na propaganda oficial do evento, ou em obras que mais propugnam pela exaltação do que pela análise epistemológica.[276]

Configurava-se, assim, no FFP, uma sinergia afirmativa da construção de uma identidade regional, de cuja consecução participaram o poder político, os dirigentes e comissões de arte dos bumbás – estes agora transformados em pessoas jurídicas desvinculadas dos seus antigos donos -, e a massa de brincantes, a qual, tacitamente, legitima o evento, posto que confere à festa o caráter folclórico consubstanciado na adesão popular ao espetáculo.

---

[275] Em 28 de fevereiro de 1967, o presidente Castelo Branco reformula o projeto da Zona Franca de Manaus (ZFM), uma área de livre comércio de importação e exportação e de incentivos fiscais especiais, com a finalidade de criar um centro industrial, comercial e agropecuário, dotado de concessões econômicas que permitissem o desenvolvimento do Amazonas.
Fonte: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/municipios/manaus.php. Acessado em 15 de agosto de 2008.

[276] "O povo de uma ilha no coração da Amazônia exibe sua cultura numa exuberante ópera ao ar livre. É o Festival Folclórico de Parintins, onde a histórica rivalidade dos bois Caprichoso e Garantido transforma-se todos os anos numa disputa estética e apaixonada que hoje atrai a atenção de turistas e estudiosos de todo o mundo. Este livro apresenta os bastidores da festa que vem revelando uma nova face da cultura amazônica: a sensualidade cabocla, a criatividade que produz belíssimas alegorias, um ritmo contagiante e um povo alegre e orgulhoso de sua origem indígena." VALENTIN, A. e CUNHA, P.J. *Caprichoso: A Terra é Azul*. Manaus: A.Valentim, 1998. *apud* FARIAS, 2001: 476.

Após a instalação da ZFM, a capital do Amazonas passará a dialogar com uma composição de infinitos códigos sociais, devido à maciça migração de mão de obra que aí afluirá para trabalhar no recém instalado polo industrial, quer viesse ela do interior do próprio estado do Amazonas, de outras regiões do país, ou até do exterior.

Ao mesmo tempo em que este diálogo cultural se enceta, de sua rica interlocução nascem questionamentos sobre a identidade coletiva de uma região apartada durante décadas dos processos de profunda transformação operados na sociedade brasileira. Desde a Belle Époque da Amazônia (DAOU, 2000) - quando o período áureo da borracha propiciava fortunas que atraíam à região negociantes das metrópoles mais avançadas do capitalismo, bem como uma massa de migrantes fugidos da seca e da miséria no nordeste -, que tal confronto não se operava de forma tão incisiva. Ou seja, desde a década de 1910, quando as exportações da produção local de borracha despencaram vertiginosamente reduzindo a economia da região à penúria, à época em que os ingleses começaram a inundar o mercado mundial com o mesmo produto, plantado em escala no sudeste asiático, a partir de sementes de seringueira contrabandeadas da Amazônia (JACKSON, 2011).

É perante um cenário de interlocução com outras culturas que surge a pergunta: quem somos? Como conseqüência, a construção simbólica de uma identidade regional amazonense é delineada e compelida a se manifestar. E tal manifestação afirmativa se consubstanciará através de um projeto que contará com a participação de múltiplos intervenientes, o qual elegerá o boi-bumbá de Parintins como a mais pujante forma de expressão dramática de sua auto-representação.

Na reconfiguração do folguedo parintinense, exercerão papel preponderante a intelectualidade local, parcela da *intelligentsia* amazonense que articulará a consecução do discurso em sinergia com os principais agentes e entidades envolvidos, sejam estes o poder público e os próprios bumbás e suas "galeras".[277]

A atual reconfiguração artística verificada no FFP é, de certa forma, um

[277] "A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica." ORTIZ, 1985:142.

desdobramento do que talvez pudéssemos designar como o âmago de todo o processo discursivo do boi-bumbá na atualidade: a afirmação identitária de cunho regionalista, subjacente ao sentido desse mesmo discurso. Ou seja, identificar o sujeito, o ser que emana do interior da linguagem, o qual se enuncia e lhe confere representação (FOUCAULT, 1981). [278]

Como atrás postulado, esse sujeito múltiplo congrega atores fundamentais à consecução do enunciado do espetáculo. Por um lado, uma *intelligentsia*, com funções artísticas e administrativas. Ela está representada no processo pelas diretorias das agremiações, responsáveis por mediar a relação com o poder público e as diversas instâncias institucionais com as quais o boi-bumbá se relaciona.

Por outro lado, essa mesma *intelligentsia* está presente nas Comissões de Arte dos bumbás. Cabe a estas selecionar e elaborar a temática, bem como criar o discurso artístico do espetáculo como um todo. Neste, está implícito o vetor ideológico que traduz a afirmação identitária expressa na ressemantização do auto-do-boi-bumbá, o qual transitou para a esfera da indústria cultural, ao se tornar um evento turístico e um espetáculo de massa.

Assim, apresentado de forma recontextualizada, obliterando por completo qualquer sentido mítico relacionado com o arquétipo de morte e renascimento, o boi-bumbá de Parintins ressemantiza-se. O boi mitológico cede lugar às, não menos mitológicas, figuras do "índio" - a suposta matriz ancestral -, e do "caboclo" - o protótipo que, através dessa construção, pretende consubstanciar a mediação entre o etéreo legado ancestral e o presente -, cuja alma, simbolicamente, representaria o sentir comum a todos os que comungam desse rito dessacralizado. Em vez disso, uma narrativa elaborada pelos reformuladores do evento - a *"celebração folclórica"* – assume papel preponderante, ao reunir, num único momento na arena, o que Góes, em seu depoimento, me designou como sendo todo o *"séquito do boi"* ,[279] tendo como pano de

[278] "O objeto das ciências humanas não é (...) a linguagem (falada, contudo, apenas pelos homens), mas, sim, esse ser que, do interior da linguagem pela qual está cercado, se representa, ao falar, o sentido das palavras ou das proposições que enuncia e se dá, finalmente, a representação da própria linguagem." FOUCAULT, 1981: 370.

[279] Segundo depoimento de Góes ao pesquisador, anteriormente citado no texto.

fundo um discurso hipertextualizado, indubitavelmente ambientado na Amazônia, no qual, explicitamente, se exaltam os legados tidos como primordiais da suposta essência identitária amazonense, nas figuras prototípicas do "caboclo" e do "índio".

Por outro lado, há que destacar o papel desempenhado pela massa popular de brincantes, a qual aceita, adere e – principalmente - empresta legitimidade à reconfiguração dos signos incorporados ao folguedo. A participação dos brincantes anônimos, os quais consignam ao processo sua *"identidade primária",* (CONNOR *apud* NICOLAU NETTO, 2009:34) objetiva, no plano social, coadunar-se com o discurso identitário para satisfação da *"necessidade sentida"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012).

Considerar que essa massa exerce um papel meramente subalterno no processo, seria subestimar seu poder intrínseco de articulação e negociação. Além do mais, *"(...) não há hegemonia - nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo."* (MARTIN-BARBERO, 2009:148) Existe, efetivamente, uma negociação implícita na trama articulada pelos diferentes atores e instâncias, presentes na construção simbólica representada no folguedo.

Assim, será necessário destacar o papel dos brincantes - cuja adesão confere aval popular ao evento -, isto é, na medida em que a sua participação configura o trânsito operado pelo boi-bumbá entre a cultura popular e a cultura de massa.

É no âmago desse processo, negociado entre os diversos atores formuladores do discurso artístico, que se encerra o significado da relação entre a "tradição" e a "renovação". Em última análise, será esse o vetor determinante da configuração estética atual do bumbá, logo, um aspecto fundamental a ser considerado na trama da construção identitária simbólica, ou seja no jogo de alteridades operado no seio do evento. Como observa Silva *" identidades não se constróem de forma isolada, mas articuladas entre si"* (SILVA, 2006: 165).

Só seria possível operar mudanças no boi, desde que essas fossem legitimadas e consagradas pela adesão das classes subalternas. Deste modo, o "tradicional", o qual se traduzia numa formulação estética adstrita à cultura popular, transita para a espetacularização renovadora do evento.

Nesse processo, a cultura popular é integrada e ressemantizada pela cultura de massa, conciliando antagonismos e, eventualmente, buscando até redimir a própria história da Amazônia, a todos irmanando no presente sob o espectro de uma identidade comum protagonizada pela figura prototípica do "caboclo" e ressemantizada com base num imaginário, cujos fiapos ainda flutuam, distorcidos, na memória coletiva.

A implantação da ZFM teve um impacto decisivo na transformação social de populações que em grandes contingentes se mudaram para a capital do Amazonas, abandonando seus modos de vida rurais e se constituindo, repentinamente, em membros de uma classe cuja dinâmica social e econômica era agora balizada por novas regras. Essa recontextualização imposta pelas súbitas mudanças no modo de vida, irá alterar, por completo, suas maneiras de sentir e de estar na vida. A mem´ria de um passado, que ficava para trás no tempo, estava eivada de nexos simbólicos. E, ciclicamente, esse imaginário será agora reconstituído pelo FFP, porém, sob signos ressemantizados. Nessa medida, o FFP, cujo discurso é também indutor da, já mencionada, *"necessidade sentida"*, propicia em seu discurso a satisfação da massa de brincantes.

Finalmente, deve-se sublinhar o papel do poder público, a quem cabe regulamentar, estruturar, divulgar e obter patrocínios para a consecução do evento. O poder público exerce o papel de coordenador entre todos os sujeitos dos quais emana o enunciado do FFP, institucionalizando o evento e consagrando nos seus princípios de formulação de políticas públicas um sentido de sinergia entre as diversas instâncias articuladas na consecução do discurso. Sem o aval, o patrocínio, a logística e os recursos do governo do estado, o evento não poderia adquirir a dimensão que adquiriu.

Assim, a elaboração deste processo permite-nos responder à questão formulada por Foucault, (2002:57) citada no início deste texto:

Afinal, quem é o sujeito desse discurso? Quem afinal tem boas razões para assumir essa espécie de linguagem e dela ser titular, a quem esta se destina, quem a reconhece, quem dela se beneficia, quem a regulamenta - tradicional e / ou juridicamente -, e quem está disposto a aceitar e participar do evento, conferindo legitimidade popular à sua consecução ? Caberia ainda indagar: porquê e com que finalidade?

Afigura-se-me que a elaboração de qualquer sentido de identidade não é outra

coisa senão um processo que constrói uma representação simbólica do mundo e os signos daí derivados, claramente *"(...) têm em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exibe."* (CHARTIER, 1990: 21).

Portanto, infere-se, as práticas discursivas são, em sua essência, indutoras de ordenamento. Logo, elas estão ao serviço de uma ordem, a qual, para existir, tem que ser pactuada entre os diversos atores envolvidos na sua consecução. Desta forma, torna-se possível situar o FFP no campo da política cultural, à qual estão inerentes especificidades auscultadas no seio das relações de poder e legitimidade, nas diferentes esferas em que estas se manifestam e articulam, sejam elas regionais, nacionais, ou internacionais. [280]

Políticas culturais propugnam, amiúde, pela afirmação identitária, traduzida nas singularidades que as diferenciam e legitimam suas aspirações. Tais políticas, tendem a traçar diferenças e identificar distinções que singularizem a expressão hegemônica que encerram em seus discursos, em prol de benefícios próprios, sejam eles fundos de financiamento, reconhecimento institucional, ou de qualquer outro tipo que possa contribuir para melhorar a sua participação na esfera pública.[281] Daí, que estejam tão presentes no bumbá contemporâneo temas como sustentabilidade e defesa do meio ambiente. A Amazônia *"pulmão do mundo"*, poderá, eventualmente, auferir lucros com a venda de créditos de carbono. Daí, também, o interesse de grupos políticos em participar do evento. Como anteriormente assinalado por Carvalho (1999) não se pode considerar

" (...) um fenômeno isolado a evolução de uma festa tradicional para um evento que

[280] " The world system perspective grew from several different sources. Wallerstein and others argued that no understanding of the history of the West could be attained without understanding the relation between regions. FRIEDMAN, 2000: 636.

[281] "Cultural politics in general is a politics of difference. A transformation of difference into claims in the public sphere, for recognition, for funds, for land. But the differences are themselves differentiated in important and interesting ways, not least in relation to structures of identification. Both regional and indigenous identities in nation states make claims based on aboriginality.These are claims on territory as such, based on the reversal of a former homogenizing situation that is re-defined as conquest. Roots here are localized in a particular landscape. There are important ambivalences here; all nationals can also be regionals and many nationals can identify as indigenes." FRIEDMAN, 2000: 650.

> atrai forças de grupos seletivos, num momento em que se interessam por elas, em divulgá-las as empresas privadas, empresas de comunicação (rádio e televisão) empresas de bebida e de comida, além de setores e grupos políticos, com o objetivo de alargar seu campo de ação junto à comunidade que os elege." (CARVALHO, 1999:100).

Entre os finais do século XX e a primeira década do século XXI, entrou em cena um mercado voltado para a criação de projetos de redução da emissão de gases nocivos ao meio ambiente, os quais, supostamente, aceleram o processo de aquecimento do planeta, provocando o chamado *"efeito estufa"*. É o mercado de créditos de carbono, que surgiu a partir do Protocolo de Quioto, acordo internacional que estabeleceu que os países desenvolvidos deveriam reduzir, entre 2008 e 2012, suas emissões de Gases de Efeito Estufa (GEE) 5,2% em média, em relação aos níveis medidos em 1990.[282]

O tratado previa a redução certificada das emissões de gases poluentes. Obtida essa certificação, os países que conseguissem diminuir a emissão desses gases, passariam a ter direito a créditos de carbono, podendo vendê-los aos países que não alcançassem essas metas. As nações que não conseguissem reduzir suas emissões, poderiam comprar os créditos de carbono de países em desenvolvimento e usá-los para quitar suas obrigações.

A Amazônia – e o Amazonas em particular – são potenciais fornecedores de créditos de carbono. Efetivamente, ao contrário de outros estados da Amazônia, o Amazonas é o que concentra a maior porcentagem de floresta original conservada e as discussões na esfera federal sobre a questão ambiental na região, evidenciam a preocupação com a degradação do meio ambiente, que poderá transformar o bioma amazônico em caatinga num espaço de tempo relativamente curto. A preservação ambiental torna-se, portanto, uma questão de sobrevivência para a própria região, além de poder gerar lucros, se adotados os devidos padrões de sustentabilidade. [283]

É claro que tal tipo de problemática, só poderia ser equacionada pela elite política e intelectual do Amazonas.

A elite intelectual amazonense está representada na elaboração do enunciado do

[282] http://www.brasil.gov.br/sobre/meio-ambiente/climas/credito-carbono. Acessado em 06/04/2013.
[283]http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/1752/politica_conservacao_amazonia_integracao.pdf?sequence=1 Acessado em 06/04/2013.

discurso artístico do FFP como um todo. Exemplo disso será a participação de Márcio Souza - escritor nascido em Manaus -, na elaboração dos textos do programa do boi-bumbá Caprichoso, exaltando a singularidade regional do evento. Simão Assayag, de tradicional família parintinense, também empresta seu capital intelectual à elaboração de sentido do discurso artístico. Fred Góes, do boi Garantido, jornalista e músico, é outro dos artífices do boi-bumbá moderno. Como já citamos, foi ele que, quando ainda residia em São Paulo, articulou a gravação da primeira toada de boi-bumbá registrada em áudio para a Crazy Records, de acordo com seu depoimento. Todos os citados se constituem em exemplos de participação da *intelligentsia* local, embora não sejam os únicos. Na minha pesquisa identifiquei personagens do primeiro e segundo escalões políticos, participando diretamente da articulação da festa.

Finalmente, o poder público municipal organizou em conjunto com a já aludida *intelligentsia* a redação do texto do regulamento, necessário a partir do momento em que o FFP se tornou um evento competitivo, constante do calendário oficial de eventos do Amazonas, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado, a qual tem desígnios especificamente explicitados publicamente:

> "A SEC – Secretaria de Estado da Cultura – é o órgão do Governo do Amazonas responsável pelo planejamento, elaboração, execução e acompanhamento das políticas culturais e artísticas do Estado na capital e no interior, assim como pelas ações de defesa e preservação do patrimônio cultural do Amazonas. Cabe à SEC, através da execução da política cultural definida para o Estado, popularizar e interiorizar as ações em parceria com organizações públicas e privadas, visando a satisfação dos anseios da população. Como missão, a Secretaria deve valorizar, formatar e difundir as manifestações culturais e artísticas do Estado, oferecendo mecanismos e meios para os agentes, produtores e artistas de modo geral." [284]

No texto acima, verifica-se a alusão às *"ações de defesa e preservação do patrimônio cultural do Amazonas"* o que está em sintonia plena com o regulamento do FFP, o qual, como já atrás analisado, ordena textualmente o seguinte:

[284] http://www.amazonas.am.gov.br/entidade/sec/ acessado em 7 de março de 2013.

I - Preservar o folclore do Boi-bumbá de Parintins;

II - Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense.

Mais adiante, o texto da SEC evidencia o papel exercido pelo estado, o qual teria como missão *"popularizar e interiorizar as ações em parceria com organizações públicas e privadas (...)"*, sendo seu objetivo específico *"a satisfação dos anseios da população"*.

Desta maneira, fica clara a circularidade que configura a relação entre o uso no FFP da *"tradição inventada"* – através da apropriação de signos pinçados do folclore e do imaginário regionais amazônidas no discurso do evento - e a *"necessidade sentida"*, que legitima a *"geração espontânea"* da adesão popular a uma suposta tradição, com o beneplácito do poder público estadual, o qual tem como missão explícita *"a satisfação dos anseios da população"*.

Ao inventar valores ancestrais, os quais, supostamente, lastreiam essa tradição, os que detêm a posição hegemônica de formuladores do discurso tecem um processo de troca com a massa de brincantes, a qual expressa com sua adesão a satisfação de uma *"necessidade sentida, ainda que nem sempre de todo compreendida"* (HOBSBAWM, RANGER, 2012: 384-385).

Cabe lembrar que o FFP envolve milhões de reais em investimentos gerando vultosos negócios, o que foi assinalado por Roberto Duailibi.[285] Ora, tal projeto, requerendo investimentos de monta e uma estrutura organizacional sintonizada com a modernidade, transmitida para o mundo através de sofisticados meios de comunicação de massa, não poderia ficar a cargo de ingênuos brincantes liderados por famílias donas dos bumbás, como ocorria no passado. Hoje, os bois de Parintins são pessoas jurídicas constituídas, cujas ações são balizadas pelo ordenamento intrínseco às suas atividades. Aliás, esse processo também impactou a estrutura do FFP, conforme assinala Carvalho:

[285] DUAILIBI, Roberto. *Amazonas em Tempo*. Manaus, edição do dia 29 de junho de 2000.

> "As regras do regulamento já incorporaram características que não havia no festival antes dos bois (Caprichoso e Garantido) se organizarem como Associações Folclóricas (em 1982), possuindo cada uma a sua divisão e hierarquia composta de diretorias de arte, administrativa, tesouraria, etc. e ratificando o caráter competitivo do espetáculo." (CARVALHO, 1999:72).

O reconhecimento mútuo de interesses entre os diversos atores, configura um processo abstrato de análise, estruturalmente análogo, de elaboração hegemônica, o qual, foi, sucintamente, teorizado por Martin-Barbero (2009), aludindo a estratégias de sobrevivência e negociação entre os diversos atores inseridos na elaboração da mesma trama.[286]

A memória histórica, reconstruída com base nos fragmentos dispersos do legado cultural ancestral, passa a oferecer a temática sobre a qual o FFP se ampara. É na articulação entre os fragmentos dispersos, herdados pelas classes subalternas, e a reformulação do discurso artístico, operada pelos mediadores culturais a elite intelectual do Amazonas -, que a suposta "tradição" pretende se renovar. Tais pressupostos, são defendidos pelos organizadores do boi-bumbá, na atualidade, apresentados como os pilares sobre cuja interlocução assenta a força criativa do FFP. Sob essa perspectiva, é possível analisar a afirmação de Simão Assayag, o qual postula:

> "O nosso folclore tem os pés fincados na tradição, mas tem também as mãos livres para criar e inventar. Respeita os mitos, mas sai em busca de novas aventuras; pesquisa lendas, mas encontra técnicas e estilos diferentes. É um navegador em busca de outras dimensões. Não é um toco morto, fincado até o meio, como querem alguns puristas. É como a matéria em sua ínfima constituição. É o átomo com seu núcleo segurando a estrutura de linhagem, enquanto as partículas são soltas em busca de formas e combinações diferentes. É como o ser humano que traz em si próprio o código genético, mas sai pelo mundo, moldando a sua personalidade na forja da vida." (ASSAYAG,

[286] "(...) frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sócio-cultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica." MARTIN-BARBERO, 2009:113.

1995:28).

Há que destacar, que Assayag tipifica o agente representante da *intelligentsia* regional, o mediador cultural. Seu abastado capital intelectual permitiu-lhe ganhar ascendência como integrante da Comissão de Artes do Caprichoso, influindo diretamente na elaboração do sentido identitário do discurso proposto pelo boi-bumbá reconfigurado. Devido ao seu cabedal cultural, Assayag pôde contribuir para promover o espetáculo a um patamar ulterior aquele vislumbrado na mera afirmação folclórica de cunho regional e proporções modestas.

Transformado em evento inserido no mercado de bens simbólicos, o FFP passa a contar com a participação espontânea de milhares de brincantes ao oferecer-lhes um sentido de "eu" (*self*) coletivo, pela invenção modernizadora de uma suposta tradição ancestral, que se pretende amparada pela mediação legada pelos protótipos do "caboclo" e do "indígena".

Para tanto, coube à *intelligentsia* elaborar uma dramaturgia temática hipertextualizada, numa cuidadosa seleção de elementos dispersamente presentes no imaginário da população amazônida. Ao tecer tais enredos, cria-se uma narrativa mestra que perpassa as diferentes situações ilustrativas do *"cotidiano caboclo"*, num tempo pretensamente congelado, o qual, no entanto, pretende dialogar e conviver com a contemporaneidade sem perder a sua suposta essência. Com esse fim, são empregadas técnicas - que vão da computação gráfica e efeitos sonoros digitais, a coreografias baseadas em passos de dança selecionados ou adaptados de culturas amazônidas -, bem como ressemantizações de narrativas de mitos indígenas e situações da vida "cabocla". Será esse o *pastiche* que, sob certo sentido, traduzirá a dimensão pós-moderna do FFP, aliás, um traço da América Latina, que, como já aqui assinalado, *" (...) por ser a pátria do pastiche e do bricolage, onde se encontram e fundem múltiplas épocas e estéticas, seria pós-moderna há séculos e de um modo singular* " (CANCLINI, 2008: 24).

As sementes do que se chama hoje pós-modernidade fazem parte do processo histórico das Américas e o FFP está inserido nessa mesma dinâmica. Encontro prefigurado numa estética na qual prepondera o *pastiche* dos elementos empregados no

boi-bumbá contemporâneo.[287]

Um dos aspectos inerentes ao boi-bumbá parintinense na atualidade, decorrente desse processo, é a espetacularização do evento, de forma a que este se coadune com as exigências e demandas do mercado de bens simbólicos mundializado. Existe, no entanto, uma preocupação permanente em utilizar os elementos renovadores, não como antagônicos da "tradição", mas – ao incorporá-los - como perpetuação de um legado que contribui para fortalecer a essência de um suposto passado ancestral reelaborado para ser transmitido às gerações futuras.[288] Como assinala Williams, *"(...) num nível mais profundo, o sentido hegemônico na tradição é sempre o mais ativo: um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea."* (WILLIAMS, 1979: 119).

O que se vislumbra no sentido atual do espetáculo, é deixar, todavia, implícita no discurso do boi-bumbá – não importa o quão reconfigurado ele esteja no presente - uma continuidade que consagre a singularidade identitária afirmada, digerindo, se necessário, os elementos propostos pela modernidade importada.

O sujeito coletivo desempenha sempre o papel de principal protagonista. De acordo com esse modelo, o legado ancestral herdado pela massa anônima de brincantes *(o "povo")* seria então como que uma *"reserva irredutível"* das particularidades que traçam as fronteiras do "eu" para com o "outro" (RUBEN, 2001). [289]

A forma como isso se traduz no espetáculo está inscrito nas próprias transformações por ele sofridas. Ao abolir o aspecto mais ontológico do boi (o aspecto

---

[287] Cabe aqui ressaltar um ponto levantado na análise de Silva (2006) que identifica diferenças substanciais no discurso operado pelos dois bumbás. Ele consigna ao Caprichoso uma abordagem algo "distanciada" na invenção do espetáculo, que ele designa como metafórica, enquanto o Garantido almeja retratar uma suposta essencialidade "real", e que, portanto, Silva denomina como metonímica. "Vemos que as duas posições confluem na idéia de definir o festival como folclore, mas são divergentes na questão da fidelidade às fontes de inspiração. Embora a criatividade própria dos rituais elabore seus símbolos a partir de elementos regionais, a grande diferença é que o Caprichoso sabe que o folclore não é a realidade, enquanto o Garantido almeja retratar um índio verdadeiro. Tudo indica, portanto, uma concepção mais metafórica do Caprichoso em contraste com o espírito metonímico do Garantido." SILVA, 2006: 153.

[288] "Sem temer a dissolução identitária, ao incorporar novidades, o Bumbá alçou com ousadia vôo, para conquistar o Brasil inteiro, até o Nordeste, de onde saiu, e disputar o campeonato para sagrar-se o "maior festival folclórico do mundo", erguendo sempre a bandeira da Amazônia." FARIAS, 2001: 422.

[289] RUBEN, Guillermo Raul. *Teoria da Identidade: Uma crítica. Anuário Antropológico.* Brasília: Ed. UNB, 1988 *apud* FARIAS, 2001: .413.

sacrificial da morte e renascimento do animal), o boi-bumbá passa a reunir em um só momento todos os personagens do *"séquito do boi"* na *"celebração folclórica"*. Ou seja, recontextualiza a dramaturgia – agora hipertextualizada - e muda-lhe o sentido, substituindo o aspecto onto-mitológico pela afirmação identitária. De certa forma, substitui um mito por outro. Sai de cena o arquétipo de morte e renascimento do animal, sendo substituído pelo mito do "caboclo", uma construção de sentido atual, perante o qual todos se irmanam. [290]

O que se presencia agora no FFP é a mitificação de um personagem sem que a epifania necessite se manifestar, posto que a dimensão sacra foi suprimida. Tornar-se um homem, na acepção contemporânea de nosso objeto de análise, não pressupõe mais o aspecto religioso. Contudo, o mito ora exaltado, expressa noções de ser, significação e verdade - tal qual outrora o mito religioso -, postulados hegemonicamente. E, sob esse aspecto, uma nova mítica se ergue, transcendendo a história, posto que, cabe salientar, *"o mito constrói-se em primeiro lugar sobre a idéia de que é definitivo: não histórico"* (CALVET, 1973). [291] Nessa dimensão, um novo mito, o protótipo idealizado do caboclo, é exaltado em Parintins. Aqui, ele constrói-se pela justaposição de imagens apresentadas e interpretadas. Afinal, contar é, sempre, reinventar.

Em seu depoimento, Fred Góes deixou explícita a necessária reconfiguração do discurso estético, dada a espetacularização para a qual havia transitado o evento.

Segundo Góes, a matança do boi, a alusão a uma morte encenada, *"quebrava o ritmo do espetáculo" (sic)*. Em definitivo, a *"celebração folclórica"* do FFP, passará a inserir o boi-bumbá em outra esfera de orientação estética, que não apenas a do mero folguedo folclórico. Milhões de reais estão em jogo. E mais: o evento ganha foros representativos da "identidade" amazonense contemporânea, protagonizando por vezes - até - a interferência de figuras públicas nos aspectos ideológicos expressos nas letras das

[290] Há que sublinhar que quando me refiro, aqui, a mito, não o faço na mesma acepção usada por Eliade. Segundo ele, " (...) para o historiador das religiões, *toda* manifestação do sagrado é importante; todo rito, mito, crença ou figura divina reflete a experiência do sagrado e, por conseguinte, implica as noções de *ser* de *significação* e de *verdade.* (...) Em suma, o sagrado é um elemento na estrutura da consciência, e não uma fase na história dessa consciência. Nos mais arcaicos níveis de cultura, *viver como ser humano* é em si um *ato religioso*, pois a alimentação, a vida sexual e o trabalho têm um valor sacramental. Em outras palavras, ser – ou, antes, tornar-se – *um homem* significa ser "religioso". ELIADE, 2010: 13.
[291] CALVET, *op. cit.* p. 57.

toadas - como atrás exposto em outro capítulo -, e inserindo-se no enunciado do poder público, enquanto fator de expressão cultural institucionalizada.

Em suma, estes elementos permeiam as diretrizes estéticas e organizacionais do evento, as quais estabelecem o diálogo entre um suposto legado tradicional e a reconfiguração estética do evento, expressão da construção de sentido nele auscultado. Uma construção de sentido afirmativa de uma identidade simbolicamente elaborada.

Cabe aqui observar que o uso do termo identidade em antropologia contém uma dose de ambigüidade. Por um lado, ele se refere às singularidades inerentes à individualidade. Por outro, ele se relaciona com a noção de compartilhamento de valores entre indivíduos associados em grupos distintamente identificados pelo mútuo reconhecimento comum de algum traço, como por exemplo, a identidade étnica (BYRON, 1996). Por esse motivo, frequentemente, o termo identidade é aplicado a comunidades, classes, nações, para, de alguma forma, tentar ao menos tipificá-las.[292] O que se procura salientar no FFP é uma ancestralidade arquetípica "indígena", cujos valores teriam se transmutado na cultura "cabocla" contemporânea. Sob essa ótica, caberia ao festival zelar por essa suposta "tradição", renovando-a e até fortalecendo-a, posto que assim, supostamente, asseguraria a sua continuidade, através da reconfiguração estética do folguedo traduzida pela "ousadia".

A interação entre a "tradição" e a "renovação", como fator dinamizador de um processo de afirmação identitária, pode ser relacionada numa dinâmica inerente à pós-modernidade. Nas concepções de identidade apresentadas por Stuart Hall (2003), o sujeito pós-moderno obedece a uma categorização que o distingue dos outros dois tipos de sujeitos descritos pelo autor, a saber, o sujeito do Iluminismo e o sujeito sociológico. Para Hall o sujeito do Iluminismo era dotado de capacidades de razão, consciência e ação, que se manifestavam ao nascer e nele permaneciam pela vida de maneira idêntica.

[292] "The term may also be applied to groups, categories, segments and institutions of all kinds, as well as to individual persons; thus families, communities, classes and nations are frequently said to have identities." BYRON, 1996: 292.

Já o sujeito sociológico espelhava a complexidade das relações sociais inerentes à modernidade, o que refletia as relações por ele tecidas com outras pessoas importantes para ele. Ainda que detentor de um núcleo, por assim dizer um "eu real", o sujeito sociológico se modificava constantemente através de seu continuo diálogo com os mundos culturais exteriores e as identidades aí presentes. Sob essa ótica, a identidade residiria na relação entre o mundo pessoal e o mundo público. Já o sujeito da pós-modernidade, está relacionado com um processo de identificação, *"através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais"*, tornando-se mais "*provisório, variável, móvel"* (HALL, 2003). Assim, *"a identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam*" (HALL, 2003). Dessa forma, a fluidez intrínseca às relações sócio-culturais da pós-modernidade implica em que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente, seja uma fantasia (HALL, 2003).

O discurso ressemantizado do FFP passa a operar em conjunto um processo de mediação entre as multi-temporalidades auscultadas e, de certa maneira, vivenciadas pelo amazônida, propondo-se a construir um sentido de identidade, ancorado em legados nos quais todos se reconhecem, e dos quais se propõem a comungar, erigindo mitos perante os quais todos se irmanam: a ancestralidade "indígena" e a cultura "cabocla". Porém, é necessário salientar que tais ancestralidades matriciais apenas existem no imaginário, nas *"comunidades imaginadas"*, para usar uma expressão de Hall (2003). Como destaca Williams, *"(...) dizer matriz não é evocar o arcaico, e sim explicar o que carrega hoje, o residual"* (WILLIAMS, 1979).

Se, por um lado, o boi-bumbá se renova adaptando características do mundo globalizado, ao pretender zelar pela "tradição", por outro, ele parece se contrapor a essa mesma globalização, afirmando suas singularidades.[293]

[293] Esse aparente paradoxo é definido por Burke (2008), como *"diglossia cultural"* num processo intercultural operado entre a cultura local e a cultura global. Burke apropria-se aqui de um termo da antropologia cultural, na qual diglossia pode ser definida como "The presence of two ways of speaking, often one "high" and the other "low", in the same language. Each is appropriate to a different set of social conditions." BARNARD, A e SPENCER, J. 1996: 602.

Ainda que tal processo explicite um possível movimento de resistência cultural, a sua dinâmica intrínseca assimila diversas influências exógenas, construindo um diálogo que acabará por delinear os contornos discursivos identificados em sua estética. Assim, o aparente paradoxo configurado pelo diálogo entre "tradição" e "renovação", revela um sistema articulado de relações de diversas ordens, as quais, conjugadas, consubstanciam o discurso implícito no FFP, o "*surgimento de novas sínteses*" (BURKE,2008). [294]

A noção de "tradição" visa singularizar fenômenos sucessivos idênticos ou, pelo menos análogos, o que permite repensar a história dispersa, na forma do conjunto (FOUCAULT, 2002: 23). Dessa maneira, a atribuição indefinida da origem, permanece como um começo de certa forma atemporal, porém, pretensamente, perene. Destarte, as novidades inseridas no discurso artístico passam a ser atribuídas à originalidade do artista local. Tal criatividade seria assegurada pela pretensa permanência tradicional do gênio, prefigurado na herança etérea dos legados ancestrais, supostamente cinzelados na alma coletiva.

É na reconfiguração proposta pela estética do FFP que se consubstancia o processo de singularização identitária propugnado pelo sentido de discurso implícito à performance parintinense. Nesse espaço discursivo articulam-se diversos sistemas de narrativas, nos quais é possível identificar relações primárias ou reais (por exemplo, a temática) bem como relações secundárias ou reflexivas (o impacto no público gerado pelo sentido da toada ilustrativa da temática). No enunciado estético final do espetáculo encenado no FFP, identificam-se as relações que podem ser propriamente chamadas de discursivas, as quais decorrem da conjugação entre as aludidas relações primárias e secundárias.[295] Articuladas, tais práticas discursivas expressam uma representação simbólica de Amazônia, *locus* cujo significado desempenha – entre outros - o papel de

[294] "(...) sobram quatro possibilidades principais, ou cenários, para o futuro das culturas de nosso planeta. Em primeiro lugar, a resistência cultural ou a ´contraglobalização´. Em segundo lugar, o que poderia ser chamado de ´diglossia cultural´, uma combinação de cultura global com culturas locais. Em terceiro lugar, a homogeneização, a fusão de diferentes culturas, a conseqüência da globalização, que muitos hoje tanto prevêem como temem. Em quarto lugar, o surgimento de novas sínteses." BURKE, 2008:102-103.

[295] "Assim se abre todo um espaço articulado de descrições possíveis: sistema das *relações primárias* ou *reais*, sistema das *relações secundárias* ou *reflexivas*, e sistema das *relações* que podem ser chamadas propriamente de *discursivas.*" FOUCAULT, 2002: 52.

potencial fator de construção identitária.[296]

Através da adaptação de elementos do imaginário folclórico local e da ressemantização dos múltiplos legados antropológicos e sócio-culturais da sociedade em transformação, personagens são ressignificadas e recontextualizadas. Na narrativa mestra, a "tradição", é operada num espaço imaginário - a "floresta" -, o *locus* onde tem lugar a representação e da qual são extraídos – e semanticamente reconfigurados - os elementos discursivos do espetáculo.[297]

A essência adstrita à construção simbólica, a da ancestralidade exaltada, pretende manter o fio condutor que perpassa o tempo e o espaço. Para tanto, é celebrada a figura mítica na qual todos se reconhecem e irmanam: o "caboclo". Protótipo que pretende sintetizar a etnicidade, a figura do caboclo exalta a mestiçagem, resultado do entrelaçamento antropológico operado por séculos na região. Nesse processo se afirma o orgulho de pertencer a um grupo dotado de uma cultura peculiar, cuja exaltação assume papel primordial no evento. [298]

Outros personagens também são destacados nessa exaltação dos valores regionais, inseridos no discurso artístico: o "ribeirinho", o "indígena", os "povos da floresta", a par de outros *itens* em julgamento no folguedo, introduzidos mais recentemente na festa, os quais aludem diretamente ao universo regional, do qual são extraídos e aos quais conferem, reciprocamente, ressignificações, sejam estas em forma de mitos, lendas, referências de uma representada vida cotidiana, ou mesmo personagens como, por exemplo, a Cunhã-Poranga, apresentada no programa como *"a mais bela*

---

[296] Como assinalado por Silva (2006), "No conjunto das apresentações do festival expressa-se uma concepção de Amazônia, na combinação da dualidade natureza e cultura, que por sua vez é estabelecida pela junção de três esferas: o meio ambiente, o índio e o caboclo. (...) Para o antropólogo, é um truismo dizer que a natureza não é um dado em si, e sim um construto cultural. Mas ela tem sido objeto de formulação de identidades em diversos lugares". SILVA, 2006: 154.

[297] "A imagem característica do meio geográfico difundida pelo boi-bumbá recebe a denominação de *floresta*, vista como um lugar inóspito coberto pela mata densa, complementado pelo grande rio Amazonas e seus afluentes. A floresta é apresentada também como um *locus* ambivalente: é um ambiente perigoso, mas que as populações locais dominam. Dela extraem a riqueza propiciada pela composição da fauna e da flora, ao mesmo tempo em que constroem um universo mítico habitado por seres sobrenaturais." SILVA, 2006: 154.

[298] "A consciência étnica está eternamente latente por toda a parte". WALLERSTEIN, Immanuel.*"Culture as the ideological battleground of the modern world system" in Mike Featherstone (org), Global culture; nationalism, globalization and modernity.* London: Sage,1990. *apud* Farias, *op. cit.*

guerreira da tribo".

Enquanto a figura proto-típica do indígena remete na narrativa para quadros como "ritual" e "lenda amazônica' - memórias ressemantizadas de um passado imemorial -, o "caboclo" é apresentado como "figura típica regional", protagonizando uma idéia de "realidade" – metonímica - extraída do dia-a-dia do Amazonas contemporâneo.

A já aludida *celebração folclórica* presente no boi-bumbá, na forma como ela é hoje apresentada no FFP, configura uma mediação entre estes dois pólos. As transformações operadas são designadas como "ousadia". A manutenção de elementos folclóricos, como "tradição". Veja-se trecho do programa do Garantido em 2010, a propósito da elaboração do item Coreografia (as palavras em destaque foram grifadas por mim) :

> "Ora primitiva, ora folclórica, é a dança no espetáculo de arena. A coreografia ajuda na ***manutenção*** da tradição da brincadeira de boi, sem, entretanto, deixar de ***ousar.*** Mas ***ousadia*** com fundamento, para ***conservar a principal característica*** do boi de Parintins que é a dança folclórica." [299]

Talvez seja, justamente, esta a estratégia encontrada pelo boi-bumbá parintinense para incorporar o espetáculo ao mercado de bens simbólicos: oferecer uma aparência exótica - através da indumentária dos personagens agora transformados em *itens* -, das alegorias, das temáticas e até do componente fortemente percussivo das baterias dos bumbás, e reinventar a "tradição". Esse processo é operado pela incorporação ao discurso de elementos autóctones residuais - como as temáticas legadas pelo imaginário histórico amazônida -, com elementos selecionados do mundo contemporâneo.

De certa maneira, costura-se uma colcha de retalhos, uma bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 1976) de elementos, os quais, justapostos em sequência, tecem a narrativa.[300] A idéia de bricolagem, na construção da narrativa mestra do FFP, é proposta

[299] *in* brochura do programa do Garantido 2010, distribuída durante o Festival Folclórico de Parintins, na descrição de *item.*

[300] "Uma reação comum a um encontro com outra cultura, ou itens de outra cultura, é a adaptação ou empréstimo no varejo para incorporar as partes em uma estrutura tradicional. É o que o antropólogo

por Silva (2006), que identifica elementos ressemantizados a partir do folclore, aliados a construções do que se apresenta como uma idéia de sociedade tribal indígena.[301]

No processo de interlocução cultural entre as estratificações sociais que participam da formulação da narrativa do FFP, ausculta-se um processo de trocas e negociações que acabam por dar forma ao resultado final do evento.

O folguedo do boi-bumbá passa, desta forma, a atuar como mediador na relação entre a cultura popular e o mercado de bens simbólicos, mesmo porque, os atuais formuladores de sua estética adotam esta mesma visão renovadora, a qual permeia toda a narrativa do evento.

Se por um lado, *"o nosso folclore tem os pés fincados na tradição"*, como pretende Assayag, por outro, é lícito perguntar-se: de onde viria essa "tradição" na qual o folclore assenta seus pés? O mesmo Simão Assayag oferece uma resposta cabal, entretecendo a relação entre o bumbá amazonense e o bumba-meu-boi nordestino, enfatizando as transformações operadas e a singularidade almejada pelo discurso reconfigurado. Diz Assayag:

> "O auto do bumba-meu-boi é referência, é memória, é relíquia. Nosso apelo vem da floresta, das estórias do interior e da dança indígena que faz o bailado contagiante da festa. Nada se faz nos engenhos do litoral nem nas fazendas dos secos sertões nordestinos. Faz-se nas várzeas, nas canoas, nas praias de tartarugas, e nas águas-grandes do peixe-boi em extinção. Quem canta não é mais o negro, mas sim o caboclo que cobra cidadania e o índio que quer preservar sua terra e sua cultura. (...) O bumbá anexou o estandarte da dança dos caboclinhos do Nordeste. Nosso amo virou o repentista tirador de versos, romântico, cordial, mas de desafios também, se preciso for. O ritual indígena é o ponto máximo da festa, com pajé, índios e fogueiras. Do bailado da marujada, o boi Caprichoso fez sua batucada cadenciada; de Olinda, trouxe os bonecos gigantes. Incorporou danças excêntricas (...). Finalmente, o canto se firma com características tipicamente parintinenses. Nosso cantar é índio; é caboclo que vem do índio, num ritmo contagiante

---

francês Lévi-Strauss chamava de ´bricolagem´ e afirmava ser uma característica de *La pensée sauvage*. (...) A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente. O processo de ´tropicalização´ tantas vezes discutido e advogado por Freyre em tantos domínios (...) é um bom exemplo." BURKE, 2008: 91.

[301] (...) a idéia de "folclore na floresta" deriva do ideal da mistura de representações e valores da "brincadeira" do passado do boi-bumbá com aqueles extraídos do contexto das sociedades indígenas, sob a alcunha de "tribal". A "brincadeira" foi identificada com o caboclo, de modo que mais adiante representavam-se as duas categorias – caboclo e índio. Portanto, "folclore" e "tribal" estão imbricados nos quesitos, revelando uma verdadeira bricolagem. SILVA, 2006: 141.

que eletriza as pessoas. Aqui ninguém consegue ficar parado, seja da terra ou visitante. É quase mágico..." [302]

E a opinião do romancista manauara Márcio Souza, em plena sinergia com o texto acima, corrobora as palavras de Simão Assayag:

"(...) é uma manifestação popular autêntica, pois busca a forma clássica, faz a releitura de uma das mais enraizadas formas de dança dramática popular que é o boi-bumbá, cujas raízes se perdem na aurora da civilização latina. É, também, um grande espetáculo de massas, que não recua diante da tecnologia ou daqueles que dizem que entre o povo nada pode mudar. O melhor é que o Festival Folclórico de Parintins faz anualmente a revisão orgulhosa do imaginário amazônico (...)" [303]

Os textos acima são suficientemente ricos para que deles extraiamos os signos que ora confrontaremos com o discurso artístico presente no espetáculo e ao qual conferem sua feição, deixando denotar a complementação operada entre a "tradição" e a "ousadia".

Comecemos pela primeira citação anotada que nos diz: *"Ora primitiva, ora folclórica, é a dança no espetáculo de arena."* Primitiva – diferenciada aqui de folclórica - deixa desde logo em aberto um suposto trânsito entre o legado indígena (tido como "primitivo") e sua consubstanciação em folclórico, a partir do momento em que a mestiçagem antropológica e cultural passa a se operar após a chegada do europeu à região, configurando a relação entre os dois estratos. Isto fica patente no espetáculo. A dança dita "primitiva" está representada pela encenação de passos coreografados atribuídos a personagens e representações de tribos indígenas, em execuções, tanto coletivas, como em performances individuais. Neste último plano, pudemos verificar a coreografia do Xamã, da Cunhã-Poranga, do Pajé. Já no coletivo, a representação do "primitivo" cabe às tribos indígenas representadas. Lembremos que tanto o quesito tribos indígenas, quanto coreografia são *itens* de avaliação.

[302] ASSAYAG *op.cit.* pp 34-35.
[303] *in* brochura do Caprichoso 2010, distribuída durante o Festival Folclórico de Parintins.

Figura 37 Item *Tribo Indígena*, na arena do bumbódromo.

A alusão à "dança folclórica" – entendida aqui como ação conjunta coreografada - está presente tanto na ala da vaqueirada, quanto no bailado corrido, representativo dos pescadores. [304] Prefiguram-se de um lado os aspectos ditos "primitivos", enfatizados pela presença das figuras indígenas – logo, anteriores à chegada ou à miscigenação com o europeu -, e, de outro, o folclórico, aqui representado pelos personagens subseqüentes ao entrelaçamento antropológico em curso no Brasil desde o Quinhentos, personificado pelo "caboclo", o mediador, por excelência, entre o mundo indígena e a civlização aportada com o europeu ao continente.

[304] O *"bailado corrido"* representa a dança dos pescadores da ilha.

Figura 38 Item *Lenda Amazônica*.

Há que destacar ainda, no texto de Márcio Souza, a alusão à mudança inserida pelo uso de modernas tecnologias, contrapondo-se aos que defendem que numa festa folclórica nada deva mudar. Uma apologia da "ousadia". Da mesma forma, e também de acordo com Souza, o processo também opera a *"revisão orgulhosa do imaginário amazônico"*. E essa *"revisão orgulhosa"* deixa explícita o quão arraigado está no FFP o enaltecimento dos valores autóctones.

Efetivamente, os mitos encenados são selecionados e identificados pelas comissões de arte de cada bumbá, as quais são responsáveis pela formulação estética do FFP.[305] A mitologia selecionada é interpretada de forma a permitir uma livre adaptação estética ao contexto do espetáculo. Não se trata de um estudo antropológico do mito,

[305] O programa do Caprichoso de 2010 fornece, ao final, extensa bibliografia usada na elaboração do espetáculo. São listadas, no total, vinte e oito obras, entre livros e artigos, todas elas relacionadas com a Amazônia.

nem de mitologia comparativa. Trata-se de um processo de seleção temática que se coadune com o discurso da narrativa. A representação do mito no FFP está totalmente descontextualizada do papel sagrado que eventualmente terá desempenhado em algum momento do passado em alguma cultura. A sua inserção na narrativa, tem por única finalidade construir uma situação cenográfica, sujeita a um propósito ideológico, estabelecido *a priori*, qual seja, o de dotar o espetáculo com um aspecto supostamente "tradicional" herdado do legado "indígena".

Foi o que pude constatar no festival em 2010, quando foram encenados por ambas as agremiações - em adaptações livres - diversos mitos e lendas do imaginário amazônico, os quais, fincados na suposta "tradição" - com toda a carga ideológica contida nessa palavra - são desenvolvidos pelos artistas locais.

Segundo Simão Assayag (1995), o artista parintinense *"(...) tem as mãos livres para criar."* Tal discurso revela a dinâmica mediadora operada pela narrativa mestra do evento na atualidade. As *"técnicas e estilos diferentes"*, às quais Simão Assayag se refere, estão presentes na encenação dos mitos selecionados entre os quais pudemos distinguir "O Encanto do Boto", "o ritual de iniciação masculina indígena Sateré–Mawé da Formiga Tucandeira", "a lenda da Wamkõ Fiandeira", entre outros temas extraídos do imaginário regional.

Técnica, pode ser aqui entendida como o desenvolvimento das incrementadas indumentárias apresentadas pelos personagens, ou ainda pelos artefatos usados na arena, que impressionam pelo superlativo: estruturas gigantescas operadas por complexos mecanismos.

A palavra estilo, neste contexto, está relacionada, principalmente, com recorrências usadas tanto nas coreografias quanto no discurso musical, conferindo ao evento uma coerência estética que o singulariza e tipifica. Implícito estará sempre presente o vetor ideológico, qual seja, o de afirmar a construção de sentido de uma identidade regional. Contudo, freqüentemente, algumas inovações levam ao emprego de cenas totalmente inusitadas, como o homem voador, idéia importada da Disney, de acordo com o depoimento do membro da *intelligentsia* do Garantido que me revelou ser

o responsável por propor tal cena.[306]

Figura 39 Homem voador apresentando-se no FFP.

O Caprichoso apresentou como tema em 2010 "O Canto da Floresta". O espetáculo é descrito como *"um ousado musical, inspirado na poesia que nasce da alma do caboclo caprichoso"*. Atentemos para os signos explicitados: o "ousado" (transformação), e a "alma do caboclo" (tradição, manutenção), o intangível "sentir caboclo" (figuração poética), como depositário (na alma, herança etérea da ancestralidade) de um legado tradicional do qual brotaria a inspiração consubstanciada no ato criativo (o espetáculo levado à arena do bumbódromo).

[306] Depoimento de Álvaro Vale ao pesquisador em 2009.

Dentre as toadas apresentadas pelo Caprichoso em 2010, selecionamos a letra de O Canto da Floresta [307], a qual faz alusão ao universo amazônico citando elementos regionais identificados com a "Mãe Natureza". Destacamos em negrito os signos aludidos.

> **"Mãe Natureza**
> Inefável flor eterna vem despertar
> Que se abram os olhos da vida
> A **voz** que canta é a **da floresta**"
>
> "(...) No grasnar do **gavião** (o gavião da Amazônia)
> No rebojo da **sucuriju (...) "**(a Cobra Grande do lendário indígena)

Além da ambientação na natureza amazônica, a letra faz alusão direta a um suposto componente antropológico-cultural da "floresta":

> "(...) Os cantos tribais, as **vozes da taba**
> Ao som dos **tambores e flautas taquaras (...) "**
> Explodem as águas em **pororocas** *(fenômeno natural do Rio Amazonas)*
> Em acordes, **sinfonias naturais** *(os sons da natureza metamorfoseados)*
> Corta **o rio a grande canoa**
> Dos versos do **caboclo** caprichoso
> Em cada **tambor**, em cada **toada**
> Em versos de amor, vem cantar
> **Somos todos caboclos,**
> **Somos entes da selva**
> Nosso canto é de amor, vem cantar...

Os elementos decantados - *Mãe Natureza, voz da floresta, gavião, sucuriju, vozes da taba, tambores, flautas taquaras, pororocas, sinfonias naturais, o rio, a grande canoa, o caboclo, a toada, a selva* – são todos de cunho regional, compondo um quadro que contribui, sobremaneira, para a construção de sentido implícita na afirmação identitária amazonense. Ao final, a letra proclama a figura que a todos sintetiza *("somos todos caboclos")* - com quem todos se identificam e no qual todos se igualam – e *"como"* se deve ser *"aqui"* - *"(...) é **aqui**! É **assim**!"*- para afirmar o pertencimento à

[307] Toada (letra e música) item 11 em julgamento. *O Canto da Floresta;* Compositores: Adriano Aguiar e Geovane Bastos.

comunidade regional sintetizada na identidade construída:

> **"(...) Somos todos caboclos,**
> Somos entes da selva
> Nosso canto é de amor, vem cantar...
> **É aqui! É assim!**
> Que se canta o amor pela vida!"

Das vinte e uma toadas escritas para a apresentação do boi Caprichoso em 2010 apenas uma não tinha letra. *"Instrumental da Floresta"*, da autoria de Paulinho Du Sagrado, nem por isso deixa de fazer menção ao universo onde quer pertencer. É descrita no programa da seguinte forma: *"Esta obra simboliza um conjunto de instrumentos harmônicos, que sustentam os encantos dos povos da floresta."* A harmonia, elemento estruturante da linguagem musical desenvolvida na cultura ocidental apresentada aqui por instrumentos eletrificados (elemento componente da "ousadia") fornece a sustentação para *os encantos dos povos da floresta*, em alusão à ancestralidade de onde provém a suposta "tradição".

A maioria das toadas do Caprichoso em 2010, canta a natureza ou declara seu amor ao boi azul. Além de Canto da Floresta, outras seis aludem ao universo antropológico regional. São elas *Tribálica, Aymá Sunhé, Wankõ-Fiandeira, Xamanismo Kaxinauá, Nirvana Xamânico* e *Canto Nativo*.[308]

Tribálica, remete para a ancestralidade herdada dos antepassados:

> "Esse canto, essa prece, esse brado é meu,
> É a **herança dos meus ancestrais** (...)"

[308] Toadas e respectivos autores:
- *Tribálica*: Geovane Bastos, Adriano Aguiar e Michel Trindade.
- *Aymá Sunhé*: Hugo Levy, Neil Armstrong, e Silvio Camaleão.
- *Wankõ-Fiandeira*: Guto Kawakami,Adriano Aguiar e Geovane Bastos.
- *Xamanismo Kaxinauá*: Guto Kawakami,Adriano Aguiar e Geovane Bastos.
- *Nirvana Xamânico*: Adriano Aguiar e Geovane Bastos.
- *Canto Nativo:* Salomão Rossy.

"(...) Na maloca dos cantos
Na morada das almas
Dos bravos tuxauas e chefes

Dos penachos errantes
Das pinturas no rosto
Cantai, velhos pajés."

Já *Aymá Sunhé*, alude ao lendário indígena:

"Sararumá, Aymá Sunhé
Espírito do mal, sararumá
Traz a fome, a sede e o horror
A inveja, a morte e a dor"

A próxima toada, também ilustra um quadro mítico regional, o aracnídeo *Wankõ-Fiandeira*.

Xamanismo Kaxinawa, congrega elementos regionais mencionando outro universo sígnico, que não o indígena, o que denota fusão e multiplicidade de referências na construção do discurso artístico. A alusão aos *"Sete Sepulcros"*, nos versos a seguir, quase se assemelha a uma mensagem iniciática criptografada.

"O guerreiro huni-kuim
Ao entrar na floresta mal assombrada
As árvores falam:
Se quiseres passar por aqui
Lutarás **nos sete sepulcros**
da selva fantasmagórica."

A toada *Nirvana Xamânico*, [309] enfatiza a figura do Pajé e seus poderes de cura. Se confrontarmos estas letras com as das toadas de Lindolfo Monte Verde, por exemplo, podemos constatar de como a afirmação da regionalidade, através da alusão a signos

[309] Não deixa de ser curiosa a adoção de um termo religioso, advindo do hinduísmo, numa toada de boi-bumbá, a qual exalta os poderes do xamã tribal indígena. O termo *nirvana* designa o ponto de maior elevação espiritual que o ser pode atingir, quebrando o ciclo infinito do renascimento através da transmigração da alma. Duma certa forma, é um exemplo do pastiche pós-moderno na composição das toadas. Não deixa de ser curioso, também, que se faça alusão ao quebrar do ciclo de morte e renascimento num espetáculo que obliterou por completo esse arquétipo ontologicamente essencial em sua gênese. Ou estaria essa mensagem subliminarmente criptografada no título?

locais, tornou-se o mote que o discurso do FFP sublinha continuamente.

Já *Canto Nativo*, vencedora do Concurso de Toadas da Prefeitura de Parintins, revela o desejo de *"acertar as contas"* com a história, repondo a *"verdade"*, numa explícita afirmação ideológica, como podemos verificar nos versos a seguir:

" (...) Meus versos **índios**
Rompem mordaças
Quebrando o silêncio da **história**
Enchendo meu canto de **verdade**
Ritmado ao toque do **tambor**
Em sonatas de **lua**
Sobre o véu da **cachoeira**."
(...)
Eu sou brasileiro do norte
Sou cantador do lugar
Sou índio, sou negro
Sou caboclo altaneiro
Eu sou brasileiro do norte
Sou cantador do lugar
Sou boi caprichoso
Expressão da minha terra."

"Sou índio, sou negro/ Sou caboclo altaneiro". Nenhuma menção ao *"branco"*, o secular dominador. O protagonismo principal da festa é conferido ao *índio*, ao *negro* e ao *caboclo*, transformados em ícones centrais da afirmação identitária.

Vejamos agora como o discurso sígnico também se articula na programação do Garantido. Este, que em 2009 havia eleito como temática a *Emoção*, veio para a arena do Bumbódromo em 2010 tendo como mote a *Paixão*.

Compreende-se, analisando as toadas, que ambas as temáticas contêm um elo sequencial que se molda ao discurso da "tradição", o que, em si, revela a reafirmação de valores supostamente presentes num legado temporal. A toada *"Paixão de Coração"* [310] tece este caminho explicitamente. A *Paixão* é relacionada com o órgão símbolo da *Emoção*, o coração. De novo, destacamos em negrito os aspectos sígnicos ressaltados. A letra afirma em certo trecho:

[310] *Paixão de Coração*. Autores: Demétrius Haidos / Genadro Pantoja.

"(...) Meu **boi Garantido**
Tem a **alma do povão**
Eu sou paixão, sou emoção
Sou alegria, eu sou, eu sou...
Eu sou campeão
Sou tradição e sou paixão de coração (...)"

O elo seqüencial coloca em cadeia os valores que o boi vermelho exalta:

" Boi Garantido, alma do povão, paixão, emoção, tradição."

De maneira geral - e até por força do regulamento - as toadas do Garantido aludem à geografia humana (Item *Figura Típica Regional: Cabocla tecelã*) exaltam o próprio boi vermelho, a sua "galera" e citam a mitologia e o lendário amazônicos (Yawira das Águas, Turé, Unhamangará, O Enigma dos Mapinguari, Ritual Yaminawá), todos eles inseridos no "item" *Lenda Amazônica*. Uma destas toadas, em particular, contém uma mensagem de cunho soteriológico aludindo ao Guajupiá - o mítico Céu dos tupinambá - conclamando à *"união dos filhos da Amazônia."* Diz a letra da toada [311]:

"(...) **Os filhos da Amazônia**
Unidos em dança
Na vida cada passo
É um caminho
Rumo ao Guajupiá
Por isso danço
Com os pés no chão
É assim que caminho [312]
sobre as estrelas a dançar
Maracanandé, Maracanandé "

O Guajupiá, pinçado da cultura tupinambá, é aqui selecionado como metáfora duma redenção amazônica, ressignificado, recontextualizado, algo a ser alcançado pelos *"filhos da Amazônia unidos em dança"*.

[311] *Maracanandé o coração da Terra.* Autores: Enéas Dias / Marcos Boi

[312] Dançar com os pés assentados no chão, caracteriza uma diferença essencial da dança folclórica em relação ao bailado clássico, este feito nas pontas dos pés. É, mais uma vez, a afirmação do regional através de uma atitude estética, o dançar do índio:" *É assim que caminho"*.

Em outra toada, ressurge o tema da *"defesa da Amazônia",* da preservação da Mãe Natureza, motes atualmente recorrentes no FFP, afinados com o discurso oficial da sustentabilidade e preservação da natureza. A toada *"Amazônia em prece"* [313] conclama:

"Amazônia
Amazônia te venero
Amazônia eu te quero
Pra viver até morrer
Amazônia minha vida,
Minha casa e guarida
Precisa sobreviver
Pra preservação das raças
Da destruição das matas
Precisamos defender (...) "

E como se dará esta redenção? A toada aponta a solução, extraída da mitologia indígena. Esta sim, conteria a resposta redentora das atribulações da natureza e da Amazônia, para a *"preservação das raças."* A toada prossegue, aludindo aos recados que a natureza nos manda e às aflições a que ficaremos sujeitos se nada fizermos para defendê-la, e termina conclamando a todos *("o povo da selva")* a pedir a proteção do redentor, Tupã, o deus supremo da criação da mitologia Guarani:

" (...) O **povo da selva** reúne a grande nação
E **pede** ao **deus da floresta**
A **sua proteção**
Tupã aparece no ar
Ordena tambores a rufar
E pede pra nação vermelha cantar e dançar
Os bichos da mata aparecem
Ruídos em forma de prece
Aos deuses do amor pela mata
Que **na Amazônia** ainda floresce."

Nos exemplos acima, configura-se o forte componente seletivo do imaginário indígena para elaborar o discurso implícito nas toadas. No entanto, cabe lembrar de

[313] *Amazônia em prece*. Autor: Emerson Maia.

novo, a efetiva participação indígena no evento é praticamente nula. Contudo, o enaltecimento da matriz ameríndia revela o desejo da narrativa de manter um elo imaginário com as supostas raízes profundas e o que elas carregariam de mais "autêntico" na sua essencialidade, as quais, todavia, pretendem conferir sentido político e cultural à manifestação popular (MARTIN-BARBERO, 2009:263). [314]

Porém, *"(...) nem as culturas indígenas podem existir com a autonomia pretendida por alguns antropólogos e folcloristas, nem tampouco serão meros apêndices na dinâmica cultural contemporânea"*.[315]

Se, ao selecionar aspectos das culturas indígenas e inseri-las no seu discurso, o FFP pretende evocar as supostas raízes imemoriais de sua ancestralidade, ao ressemantizá-las, confere-lhes o toque pós-moderno que as transformam nos signos inerentes ao processo de construção simbólica de sentido da sua identidade no presente.

[314] "Pensar o indígena na América Latina não é propor somente a questão dos 26 milhões de índios agrupados em cerca de 400 etnias; é propor também a questão dos "povos profundos", que atravessa e complexifica, mesmo nos países que não têm populações "indígenas", o sentido político e cultural do popular. Por um longo tempo a questão indígena se manteve presa de um pensamento populista e romântico, que identificou o índio com *o mesmo*, e este, por sua vez, com *o primitivo.* E convertido em pedra de toque de identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta da autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais." MARTIN-BARBERO, 2009:263.
[315] CANCLINI, Garcia. *Las culturas populares en el capitalismo. apud* MARTIN-BARBERO, 2009:264.

Capítulo 6

Considerações Finais

Ao concluirmos este trabalho, voltamos à questão colocada no início, ao nos indagarmos sobre os hipotéticos pressupostos que embasam a formulação de sentido auscultada no discurso do boi-bumbá parintinense no presente:

> "Quem no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? " (FOUCAULT, 2002:57).

Afigurava-se-me como plausível conjecturar que a atual organização do FFP refletisse a resposta criativa – de cunho ideologizado -, às mudanças pelas quais a sociedade amazonense se confrontou no período subseqüente à instalação da Zona Franca de Manaus – e do Polo Industrial de Manaus -, entre meados e finais da década de 1960.[316] Foi nessa mesma época que o FFP se institucionalizou e passou a figurar na programação oficial de eventos do Estado do Amazonas. [317]

É possível pensar que o FFP tenha sido uma reação imediata da *"ideologia do cotidiano"* (BAKHTIN, 2002), articulada por diversos atores sociais e políticos,

[316] Foi nesse período que uma massa de migrantes vindos do interior do estado fixou residência na capital. Cabe lembrar que Manaus concentra praticamente metade da população do Amazonas, um dos estados brasileiros com menor taxa de densidade populacional.

[317] Tal assertiva pretendia sintonizar-se com os níveis superiores do que Bakhtin designa como *"ideologia do cotidiano",* os quais estão em contato direto com os sistemas ideológicos. Por serem mais móveis e sensíveis que as ideologias constituídas, tais sistemas repercutem de imediato as mudanças de infra-estrutura sócio-econômica, onde se acumulam as energias criadoras. "Os níveis superiores da ideologia do cotidiano que estão em contato direto com os sistemas ideológicos, são substanciais e têm um caráter de responsabilidade e de criatividade. São mais móveis e sensíveis que as ideologias constituídas. São capazes de repercutir as mudanças de infra-estrutura sócio-econômica mais rápida e mais distintamente. Aí, justamente, é que se acumulam as energias criadoras com cujo auxílio se efetuam as revisões parciais ou totais dos sistemas ideológicos." BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem.* S.Paulo: Annablume / Editora Hucitec, 2002: p.120.

presentes no Amazonas contemporâneo, em resposta às modificações que se faziam sentir na infra-estrutura da sociedade amazonense, decorrentes da implantação da Zona Franca de Manaus - ZFM - na década de 1960.

Sob essa perspectiva, a participação de tais atores nos sinalizam uma resposta sobre a pergunta formulada atrás, ao citarmos Foucault, sobre quem tem boas razões para adquirir esta linguagem, se arrogar sua titularidade e legitimidade, e qual o *status* dos que detêm o poder de regulamentar, tradicional e juridicamente, este evento, espontaneamente aceito.

A abstração teórica que alude aos *"níveis superiores da ideologia do cotidiano",* formulada por Bakhtin (2002), parecia nos oferecer – pelo menos no campo teórico -, uma resposta plausível para a indagação. Faltava, entretanto, desvendar como tais questões se articulavam no discurso das toadas, ou seja , no campo etnomusicológico.

Era necessário entender, antes de mais nada, o campo sócio-cultural em que o objeto de análise estava inserido, seguindo as premissas apontadas por Blacking para a realização de uma pesquisa etnomusicológica. E pelo fato deste objeto pertencer ao campo da música popular, associamos aos pressupostos teóricos de Blacking, uma metodologia de pesquisa que nos possibilitava situar a análise do discurso musical em plano análogo às questões formuladas por Foucault, de forma a *"contribuir para a compreensão de por que e como, quem comunica algo a alguém e com qual efeito."* (TAGG,1982).

A resposta que esta tese pretende apresentar, é a de que através de uma ação concatenada entre a *intelligentsia* local – a qual, ao assumir o comando dos bois-bumbás, adquiriu o papel de mediador cultural, reformulando esteticamente o discurso do folguedo -, o poder público, tanto o municipal quanto o estadual – aos quais cabe regulamentar, bem como articular patrocínios para o evento -, e a massa de brincantes, - os quais com sua participação conferem legitimidade popular ao folguedo -, o auto do boi-bumbá foi ressemantizado, tranformando o FFP num produto inserido no mercado de bens simbólicos.[318] Nesse processo, a toada, também ela modificada, exerceu papel

[318] Silva (2006) já havia identificado um dos papéis desempenhados pelo poder público em associação com outros atores na reformulação do folguedo. "Por um lado, pode-se dizer que as próprias agremiações

fundamental.

Através da análise do transcurso de diversas toadas que marcaram história no percurso do boi-bumbá – antes mesmo de existir o FFP -, e num âmbito mais alargado, que não se circunscreve unicamente a Parintins, nem tampouco ao Amazonas, pudemos verificar de que forma a transformação foi operada e de que maneira a toada se adaptou e contribuiu para ressemantização de um evento, o qual assumiu a hegemonia na definição de boi-bumbá, a partir de determinado momento. Uma hegemonia fundamentada numa narrativa mestra, baseada na tensão criativa gerada pelo diálogo constante entre continuidade e renovação, ou entre a "tradição" e a "ousadia", para usarmos os termos de Assayag (1985), ele próprio um dos principais ideólogos do boi-bumbá ressemantizado. Hegemonia que se estende a outros planos adjudicados à estética, dentre os quais a construção simbólica de um sentido de identidade de cunho regional.

Assim, pudemos observar que ao selecionar temáticas que pretendem reconstituir uma suposta ancestralidade, forjam-se ícones que constroem um sentido de identidade na atualidade, lastreados por um legado prototípico – o "indígena" -, cuja suposta cultura arquetípica e imemorial seria parte da herança do personagem exaltado pela festa no presente: o "caboclo".

Desta forma, configura-se a hegemonia exercida nos planos estético e político, ambos em sinergia, conjugados em prol de um objetivo maior: afirmar a construção de um senso de identidade regional, através de um evento, anunciado como Festival Folclórico de Parintins.

Subjacente à temática adotada por ambos os bumbás que disputam a supremacia no FFP, está a afirmação de uma identidade que se quer regional, ao mesmo tempo em que se universaliza, na medida em que transita no sentido do mercado global, fundindo

---

introduziram modificações definindo um novo estilo de "brincar de boi" e, portanto, um outro modelo de festa. Por outro lado, ações governamentais e de empresas privadas foram direcionadas ao empreendimento turístico, com o objetivo de promover a visibilidade do festival junto ao público externo à região. Para tanto, houve a preocupação em dotá-lo de objetos e valores sintonizados com o mundo moderno (e a forma de grande espetáculo adquire esse sentido), mas, também, a busca de visibilidade passou a utilizar um discurso de caracterização do festival e da cidade como fenômenos exóticos." SILVA, 2006: 166.

elementos supostamente tradicionais – "arcaicos" e "residuais" (WILLIAMS, 1979) - com outros que vão do pop ao jazz, da cultura de massa ao folclore nordestino, chegando até a adotar quadros importados de espetáculos da Disney, e adquirindo uma estética que se coaduna com as transmissões televisivas que agora veiculam o evento em nível planetário.

Esse diálogo, um processo combinatório da cultura local com a cultura mundializada - identificado como *"diglossia cultural"* (BURKE, 2008) -, constitui-se num traço da globalização, configurando a trajetória no boi-bumbá entre o *"popular-restrito"* (NICOLAU NETTO, 2009) - pela caracterização étnica e territorial subjacente a seu discurso -, e o *"internacional-popular"* (NICOLAU NETTO, 2009) - pela incorporação de traços estéticos advindos da estética globalizada, e sua migração para o mercado mundializado da indústria cultural, a partir de certo momento (ORTIZ,2000).

Na síntese do espetáculo, afirma-se a exaltação da figura central: o "caboclo", ou "caboco" (no falar do interior do Amazonas), o protótipo inventado, o portador da suposta tradição renovada, o herdeiro, por aludida consanguinidade e herança cultural sincrética, das matrizes que compõem o mosaico étnico amazonense.

Dentre estas, a figura do "índio", exaltado como o ancestral primevo, anterior à chegada do europeu, depositário dos legados que "*se perdem nas brumas do tempo"* e se entrelaçam às matrizes que remontam *"à aurora da civilização latina",* para de novo citar o texto de Márcio Souza na brochura do programa do Caprichoso em 2010.

Figura 40 Brincante

Hoje, as toadas falam de índios, tribos, caboclos, lendas indígenas, paisagens amazônidas, preservação da natureza, sustentabilidade. Uns, elementos "arcaicos" e "residuais", fragmentos de um legado histórico presente no imaginário popular; outros, "emergentes", temas circunstanciais, ditados ao sabor das palavras de ordem do momento, que configuram a hegemonia predominante no discurso estético.

Longe vai a era em que a toada exaltava a *"morena bela"* e era cantada na

comunidade para o público circunscrito a um folguedo local. Adotaram-se outros signos constituintes do universo que se passou a construir sob a aura do exotismo, do mistério do seu *locus* por excelência - a floresta -, do turismo de aventura, embalados pelo *dois pra cá, dois pra lá* da toada, que entretanto ganhou laivos globalizados de música pop. Sustentabilidade, seria um vocábulo que dificilmente constaria do vernáculo cotidiano parintinense de outrora.

Identifica-se também um jogo de alteridades identitárias (Silva, 2006) dirigidas ao público interno e ao público externo, no qual o exotismo desempenha papel preponderante, em prol de um jogo de interesses mútuos entre os bumbás e o poder público, contribuindo para a fixação de um senso de identidade que pudesse – ela também -, agir como vetor de interesse turístico para o público externo.

Essa identidade, desenvolvida para o consumo do público externo, difere daquela outra, afirmativa do orgulho de ser amazonense e de pertencer a uma comunidade com valores e legados específicos, que não se enxerga a si própria como exótica, mas que, pelo contrário, se auto proclama como portadora de uma razão de ser no mundo, legitimada por sua ancestralidade "indígena" e "cabocla".

O exotismo, enquanto elemento discursivo do boi-bumbá, surge em sintonia com a reformulação estética do evento operada a partir da segunda metade da década de 1980.[319]

O boi-bumbá reconfigurou-se. Obliterou o arquétipo de morte e renascimento do auto-do-boi e erigiu novos mitos, ditando, hegemonicamente, um ordenamento estético que se quer peremptório sobre o sentido do ser "caboclo" no presente. Dessa maneira, o FFP, assumiu os contornos de um ritual contemporâneo. Um rito sem hierofanias, composto por símbolos que não guardam nenhuma relação com um sentido sacro do

[319] "Fato relevante nessa construção é que a marca do exotismo começou a ser elaborada no bojo da propaganda oficial e apresentada como valor instrumental para demarcar o espaço divulgado – a Amazônia – e as populações, com suas formas de vida e valores culturais. É nesse contexto que deve ser entendida uma nova configuração do espetáculo do boi-bumbá, a partir da segunda metade dos anos 80." SILVA, 2006:177.

tempo ou da existência.

O FFP adquiriu outra dimensão, transformando-se efetivamente num grandioso espetáculo que galvaniza as platéias que a ele assistem e, eventualmente, dele participam, dando-lhe cor, movimento, calor e legitimidade, emprestando ao evento sua *"identidade primária"* (CONNOR *apud* NICOLAU NETTO, 2009). Mas é, também, um forte vetor de construção de sentido ideológico sobre o significado implícito da construção simbólica da regionalidade, bem como da afirmação positiva dos valores de cunho êmico.

Herança de resquícios do que outrora terá sido um rito, transformado em folguedo, o boi-bumbá, hoje representado num espetáculo hipertextualizado, traduz imanências e representações identificadas num recorte singular do Brasil.

Desvinculando-se de suas origens, o boi-bumbá de Parintins, na atualidade, celebra e exalta, antes de tudo, uma construção de sentido identitária, afirmativa do Amazonas contemporâneo, a qual reflete as mudanças e diálogos culturais em processo na região.

E a toada, sua viva forma de expressão, sofrendo transformações substanciais no decorrer do tempo, inerentes à dinâmica do processo musical, continua sendo o seu canto.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Capistrano de. *"As atribulações de um donatário", in Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil.*
Processo 8821 do Arquivo da Torre do Tombo, Lisboa.

AGASSIZ, Louis Rudolf e Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil.*
São Paulo: Editora Itatiaia, 1975.

ALVES, Isidoro. *O carnaval devoto*: *um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém.*
Petrópolis: Vozes, 1980.

ASSAYAG, Simão. *Boi-bumbá: festas, andanças luz e pajelanças.*
Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo Norte do Brasil.*
Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. 1961.

BAKHTIN, Mikhail.
_____*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais.*
São Paulo: Annablume; Editora Hucitec, 2002.

_____*Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.*
São Paulo: Annablume; Editora Hucitec, 2002.

BARRETO, Mascarenhas. *Corrida. Breve História da Tauromaquia em Portugal.* Lisboa: Edição do Autor, 1970. Composto e impresso na Casa Portuguesa. Distribuido pela Agência Portuguesa de Revistas. N° de catálogo Biblioteca Nacional de Portugal: BA 4159.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da Viola.*
Rio de Janeiro: 1949.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia.*
São Paulo: Cultrix, 1964.

BATES, H.W. *The Naturalist in the River Amazon.*
Londres, 1930.

BERGSON, Henri. *A consciência e a vida.*
São Paulo: Abril Cultural, 1979; Coleção Os Pensadores.

BITTENCOURT, Antônio Clemente Ribeiro. *Memórias do Município de Parintins.* Manaus: Livraria Palays Royal, 1924

BLACKING, John.
_____ *Venda children´s songs: a study in ethnomusicological analysis.* Chicago:The University of Chicago Press. 1995.

_____ *How Musical is Man?*
Seattle: The University of Washington Press. 1977.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Memória e Temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson.*
in Margem/Faculdade de Ciências Sociais da Pontífice Universidade Católica de São Paulo. – N.1 (março 1992). São Paulo: EDUC, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *"Les Rites comme actes d'instituition."*
Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 43, junho de 1982.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *O Boi-bumbá de Parintins.*
Manaus: Ed Valer, 2002.

BRAGA, Teófilo. *As lendas cristãs.*
Porto, 1892.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore.*
1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BURKE, Peter.
_____ *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800.*
São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ *Hibridismo Cultural.*
São Leopoldo, RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. (2ª impressão), 2008.

BYRON, Reginald. *in Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Edited by BARNARD, Alan and SPENCER, Jonathan.*
London / New York: Routledge, 1996.

CALVET, Louis Jean. *Roland Barthes. Um olhar político sobre o signo.*
Lisboa: Editorial Vega, s/d. Paris: Payot, 1973.

CAMPBELL, Joseph.

_____ *As Máscaras de Deus. Volume I Mitologia Primitiva.*
São Paulo: Pallas Athena, 1992.

_____ *As Máscaras de Deus. Mitologia Ocidental* 2ª ed.
São Paulo: Pallas Athena, 2008.

CAMPELO, Samuel. *Fizeram os Negros Teatro no Brasil?* Trabalho apresentado ao I Congresso Afro-Brasileiro de Recife, 1934.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.* 4ª Ed. 4ª reimpr.
São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARNEIRO, Edson. *Negros bantus.*
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1927.

CARREIRA, Antônio. *A Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão (O Comércio monopolista Portugal-África-Brasil na segunda metade do século XVIII) vol.I.*
São Paulo: Companhia Editora Nacional; coleção Brasiliana, 1988.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*, 1928.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.*
Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações.*
Lisboa: DIFFEL, 1990.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque amazônica.*
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.*
Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELGADO, Eduard*. Cultura, território e globalización.*
in MARTIN-BARBERO, J.M. e LOPEZ, F. (Coord.) *Cultura y región*.
Bogotá: CES-Universidad Nacional, 2000.

DIEGUES, Antonio Carlos. *O Mito Moderno da Natureza Intocada*. 4ª Edição.
São Paulo: Hucitec/Anna Blume, 2002.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel*. Regiões Culturais do Brasil*.
Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais. INEP- Ministério da Educação e Cultura, 1960.

DUARTE, Abelardo. *Um folguedo do Povo: O Bumba-Meu-Boi (Ensaio de História e Folclore)*
Maceió: Edições Caeté. 1957.

ELIADE, Mircea.
_____ *Tratado de História das Religiões.*
Lisboa: Cosmos. Santos: Martins Fontes,1977.

_____ *Mito e Realidade.* 6ª edição, 1ª reimpressão.
São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____ *História das crenças e das ideias religiosas, vol. I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis.*
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

FABBRI, Franco. *"A Theory of Musical Genres: Two Applications"*.
in: *Popular Music Perspectives, Papers from the First International Conference on Popular Music Research*, Davidd Horn e Philip Tagg, eds., IAS PM, Göteborg & Exeter, 1982.

FIGUEIREDO, Fidelino. *Literatura Portuguesa.*
Lisboa: Liv. Acadêmica, 1955.

FOUCAULT, Michel.
_____ *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Michail; revisão Roberto Cortes de Lacerda. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____ *A arqueologia do saber.*
Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* 19ª edição.
Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

FREIRE, José Ribamar (org.) e outros. *A Amazônia Colonial (1616-1798).* 4ª ed., Manaus: Metro Cúbico, 1991.

FRIAES, Pinon. *Kararaô – Extermínios na Amazônia.*
Belém: Belgráfica, 1989.

FRIAS, D.O. Sanches. *Uma Viagem pelo Amazonas*. *Ilustrado.*
Lisboa: Tipografia de Mattos Moreira & Cardoso, 1883.

GEERTZ, Clifford.
_____ *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____ *Ideology as a Cultural System. in Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* – Edited by BARNARD, Alan and SPENCER, Jonathan.
London: Routledge. 1996.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.*
São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.*
Petrópolis: Vozes, 1985.

GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*.
São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.*
Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HARRISON, Frank. *American Musicology and The European Tradition, in Musicology.*
New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.*
São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *et al. História Geral da Civilização Brasileira. Tomo II.O Brasil Monárquico. 2º Volume. Dispersão e Unidade.*
São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Impérios.1875-1914*.
São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOBSBAWM, Eric e RANGER,Terence. (org.). *A invenção das tradições*.
São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial.*
Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

JACKSON, Joe. *O ladrão no fim do mundo: como um inglês roubou 70 mil sementes de seringueira e acabou com o monopólio do Brasil sobre a borracha.*
Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
KERMAN, Joseph. *Musicologia.*
São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOELLREURTER, Hans Joachim. *Harmonia Funcional. Introdução à teoria das funções harmônicas.*
São Paulo: Ricordi, 1992.

KREGLINGER, Richard. *L´évolution réligieuse de l´humanité*. Paris, 1926.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: Mito e Literatura.*
Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.

KUKLICK, Henrika. *Diffusionism. in Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology.* BARNARD, A. SPENCER, J. (Ed.).
London, New York: Routledge, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.*
Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem.*
São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O Boi de Parintins. Uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do imaginário. Cultura Amazônica - uma poética do imaginário.* Belém: CEJUP, 1995.

MALINOWSKI, Bronislaw. *"Introduccion" (in) Contrapunteo Cubano del tabaco y del azucar.*
La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

MARTIN-BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.*
Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal – Paradoxo do Iluminismo.*
São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MELO, António de Oliveira *et al. "Folguedos de Entrudo", in O Concelho de Alequer: Subsídios para um Roteiro de Arte e Etnografia, Vol. 2.*
Lisboa: 1985.

MELO, Guilherme T. Pereira de. *A Música no Brasil, Bahia, 1908.*

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*.
Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music.*
Philadelphia: Open University Press, 1990.
MONTEIRO, Mário Ypiranga.
_____ *Boi-Bumbá - História, análise fundamental e juízo crítico.*
Manaus: Edição do autor, 2004.

_____ *Roteiro do Folclore Amazônico: Crendices & Superstições*.
Manaus: SEC, 2006.

MONTEVERDE, João Batista; MONTEVERDE, Dé. *Boi Garantido de Lindolfo.*
Manaus: Edições: Governo do Estado do Amazonas; Secretaria de Estado da Cultura; Editora da Universidade Federal do Amazonas, Universidade do Estado do Amazonas, 2003.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*.
Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., Editores, 1946.

MOORE, Sally e MYERHOFF, Barbara. *Secular Ritual.*
Amsterdam: Van Gorcum, 1977.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro de bordo de naus portuguesas.*
Rio de Janeiro, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História Cultural da Música Popular.* 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização.*
São Paulo: Anablume; FAPESP, 2009.

NOGUEIRA, A. F. *A Raça Negra sob o ponto de vista da Civilização da África. Usos e Costumes de Alguns Povos Gentílicos do Interior de Mossâmedes e as Colônias Portuguesas.*
Lisboa, 1880.

ORTIZ, Renato.
_____ *Mundialização e Cultura*.
São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____ *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*.
São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *(org.)*
_____ *A sociologia de Pierre Bourdieu.* São Paulo: Olho D´água, 2003.

PELLINSKY, Ramón. *"La etnomusicología en España y en Europa: Métodos de trabajo y estudio". in Simposio Europeo sobre "La Promoción de los Patrimonios Musicales Populares y Tradicionales de Europa"*.
Simposio organizado por la Conferencia Europea de la Música, Toledo (Espanha) 28 e 29 de novembro de 1991.
PONTES FILHO, Raimundo Pereira. *Estudos de História do Amazonas*.
Manaus: Editora Valer, 2000.

POWERS, Harold S. *Perspectives of New Music 4*
New York:1966.

RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil. Demo psicologia e Psicanálise. 2ª Ed.ilustrada e revista.*
Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s.d. Prefácio de 1935.

REIKE,Th. *Der eigene und der fremde Gott.Zur Psychanalyse der religiönen Entwicklung, Imago-Bücher, n III.*

REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil. A história do levante dos malês em 1835.*
São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REINACH, V.S.: *"O riso ritual", in Cultes, mythes et religion.*
Paris, 1908.

RIBEIRO, Darcy. *Os Brasileiros. Livro I – Teoria do Brasil.*
Petrópolis: Vozes, 1978.

RIBEIRO JUNIOR, Ziomar da R. *Diagnóstico do Município de Parintins*.
Parintins: Prefeitura de Parintins, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.*
Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil.*
Rio de Janeiro, 1897.

ROURE, Lucien. *La Légende des Grands Initiés*,
Paris 1926.

RUBEN, Guillermo Raul. *Teoria da Identidade: Uma crítica. Anuário Antropológico.* Brasília: Ed. UNB, 1988. *apud* Farias, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.*
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ed. UFRJ, 2001.

SAUNIER, Tonzinho. *Parintins: Memória dos Acontecimentos históricos.*
Manaus, Editora Valer, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Essays on Performance Theory. 1970-1976.*
New York: Drama Book Specialists, 1977.

SEEGER, A. *Ethnography of Music in* MYERS, H. *(org.) Ethnomusicology. An introduction.*
London: The MacMillan Press, 1992.

SEEGER, Charles. *The Cultivation of Various European Traditions of Music in The New World. Report of the Eighth Congress of The International Musicological Society, New York, 1961.in Studies of Musicology, 1935-1975.*
Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1977.

SEINCMAN, Eduardo. *Estética da comunicação musical.*
São Paulo: Via Lettera, 2008.

SILVA, Alberto da Costa e

_____ *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses.*
Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____ *A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700.*
Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____ *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África.*
Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. da UFRJ, 2003.

SOUZA, Laura de Melo e (org.) *História Da Vida Privada no Brasil. Vol. I.*
São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, Márcio. *Breve História da Amazônia*.
São Paulo: Marco Zero, 1994.

SPIX, Johan Baptist Von & MARTIUS, Carl Friedrich Philip Von.
Viagem pelo Brasil. 1817-1820.

Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: USP, 1981.

TINHORÃO, José Ramos.
Os Sons dos Negros no Brasil.Cantos, danças, folguedos: origens.
São Paulo: Editora 34, 2008.

TURNER,Victor. *The Anthropology of Performance.*
New York: PAJ Publications, 1987.

VALENTIN, A. e CUNHA, P.J. *Caprichoso: A Terra é Azul*.
Manaus: A.Valentim, 1998.

VASCONCELOS, Leite de, *Religiões da Lusitânia. 3 vols.3ª edição.s.d.*
VEYNE, Paul. *Quando nosso mundo se tornou cristão: (312-394)*
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora da UFRJ, 3ª. ed. 1999.

VILLALTA, Luiz Carlos. *O que se fala e o que se lê: Língua, Instrução e Leitura. in História da Vida Privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. org.* SOUZA, Laura de Melo e.
São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VOLOSINOV,V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.*
São Paulo: Annablume; Editora Hucitec, 2002.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades.*
São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*.
Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

WALLERSTEIN, Immanuel.*"Culture as the ideological battleground of the modern world system" in Mike Featherstone (org), Global culture; nationalism, globalization and modernity.*
London: Sage, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*.
Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.*
São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____

Referências na internet

AULETE, Caldas
Dicionário on line http://aulete.uol.com.br/site.
php?mdl=aulete_coletivo&op=loadVerbete&palavra=toada Acessado em 10 de maio de 2012.

BOYER, Véronique. *O pajé e o caboclo: de homem a entidade.* 1999:Mana, 5 (1): 29-56.
http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n1/v5n1a02.pdf
acessado em 10/01/2014

BRAGA, Robério
http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/municipios/manaus.php
Acessado em 15 de agosto de 2008.

GUERREIRO, A. Machado. *O Cante a Despique.*
http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns02/rlns02_p61.pdf.
Acessado em 07 de fevereiro de 2013.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999. http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/5ritmos/auto.html.
Acessado em 27 de outubro de 2009.

NETTL, Bruno. http://www.sibetrans.com/trans/a296/the-seminal-eighties-a-north-american-perspective-of the beginnings-of-musicology-and-ethnomusicology#top.
Acessado em 21 de setembro de 2012.

MELO, António de Oliveira *et al.*: *"Folguedos de Entrudo", in O Concelho de Alenquer: Subsídios para um Roteiro de Arte e Etnografia*, Vol. 2 (1985); http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cegada.
Acessado em 18 de maio de 2010.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Sobre a busca da Verdade na Etnomusicologia. Um ponto de vista.*
http://www.usp.br/revistausp/77/02-kazadi.pdf.
Acessado em 4 de novembro de 2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. In Revista de Antropologia. Printed Version ISSN 0034-7701.Revista de Antropologia. Vol. 44. nº 1.* São Paulo 2001. Acessado em http:// www.scielo.br/ em 14 de maio de 2011.

SOARES, Maria Micaela: *"Cegadas", in A Mudança na Cultura Rural Portuguesa*

(1984),*"Diversões", in Saloios* (1990).
http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cegada.htm . Acessado em 18 de maio de 2010.
TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. *Em Pauta,* v.14, n.3, 2003, p. 5-42.
Tradução de ULHÔA, Martha Tupinambá de.
http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808
Acessado em 12 de outubro de 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A Análise da Música Brasileira Popular.*
Cadernos do Colóquio, v 1,n 1 p. 61-68, 1998.
Disponível em http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/10/3250
Acessado em 29 de outubro de 2014.

VILA, Pablo. TRANS 2 (1996)
http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones.
Acessado em 21 de setembro de 2012.

http://www.amazonas.am.gov.br/entidade/sec/ acessado em 7 de março de 2013.

http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/1752/politica_conservacao_amazonia_integracao.pdf?sequence=1 Acessado em 06 de abril de 2013.

http://www.boibumba.com/dictionary_pt.htm acessado em 06 de fevereiro de 2013.

http://www.boigarantido.com.br

http://www.boicaprichoso.br

http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/municipios/parintins.php Acessado em 20 de maio de 2009.

http://www.brasil.gov.br/sobre/meio-ambiente/climas/credito-carbono. Acessado em 06 de abril de 2013.

http://www.cdpara.pa.gov.br/boi.php . Acessado em 04 de maio de 2012.

http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cegada.htm
Acessado em 18 de maio de 2010.

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_amazonas.
pdf. Acessado em 22 de novembro de 2012.

http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=130260&search=amazonas|manaus.

Canto da Mata - http://search.4shared.com/q/CCAD/1/canto%20da%20mata. Acessado em 7 de abril de 2012.

Vermelho - www.youtube.com/watch?v=2ccuuPASJxU.Acessado em 5 de maio de 2012.

http://www.soldadodaborracha.com.br/
Acessado em 08 de junho de 2012.

_____

Artigos em Revistas, Boletins, Folhetos e Brochuras

ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. *Mito e Imaginário.*
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos.Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *O boi é bom para pensar: Estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins.*
Somanlu, v. 2, número especial. Manaus: Editora Valer, 2002

AZEVEDO, Luiza Elayne Correa. *Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural.*
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos.Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús Martin. *Desafios Políticos da Diversidade.*
Observatório Itaú Cultural/OIC – n.8 (abr./jul. 2009)
São Paulo, SP. Itaú Cultural, 2009.

BARROS, Luan. *São Gabriel da Cachoeira (AM) – As Margens do Alto Rio Negro.* Revista Observatório Itaú Cultural/OIC – n.8 (abr./jul. 2009) - São Paulo, SP. Itaú Cultural, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro.
_____ *O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa.*
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos.Publicação do Programa de Pós-

Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

_____ *Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*.
Revista Brasileira de Ciências Sociais- Vol 19 n 54.

COSTA, Pereira da. *Folclore Pernambucano, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,tomo LXX, parte II.*
COSTA, Selda Vale da. *Boi-Bumbá, memória de antigamente.*
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos.Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial.Manaus: Editora Valer, 2002.

DANTAS, Gerson Severo. *Temáticas do boi hoje.*
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos.Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial.Manaus: Editora Valer, 2002.

FRIEDMAN, Jonathan. *Globalization, Class and Culture in Global systems. Journal Of World Systems research, VI,3. Fall/Winter 2000, pp 636-656.*

GÓES, Fred.
in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

NOGUEIRA,Wilson. *Globalização e Turismo. in* SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial. Manaus: Editora Valer, 2002.

O canto da floresta - Programa do Boi Caprichoso, 2010.

Paixão - Programa do Boi Garantido, 2010.

Regulamento do Festival Folclórico de Parintins Concurso de Bumbás.
SEC – Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Manaus: SEC, 2010.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da Cultura Guarani.*
São Paulo: USP Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim n°188, 1954.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais) SP. ISSN 0102-6909. n° 29, ano 10, outubro de 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth.
_____ *John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada.* Cadernos de Campo, São Paulo, n 16, p 191-200. 2007.

_____ *Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras*. *Revista da ABEM*, número 12, pp.11-19, março, 2005.

VIEIRA FILHO, Raimundo Déjard. *A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural. in SOMANLU, Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas.Ano II.n° 2 Edição Especial.*

_____

Teses, Dissertações, Trabalhos de Conclusão de Curso e Monografias.

ALVES, Isidoro. *Promessa é dívida*: *valor, tempo e intercâmbio ritual em sistemas tradicionais na Amazônia.* Tese de Doutorado, Museu Nacional/UFRJ, 1993

AZEVEDO, Luiza Elayne Corrêa. *O boi-bumbá de Parintins: cenários na pósmodernidade e sua inserção no marketing cultural.*
Dissertação de mestrado em Marketing, UFPB, 2000.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A Festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-interpretativa.*
Tese de doutorado apresentada ao Departamente de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.São Paulo, 1989.

CARMO, Marcos dos Santos. *Boi-bumbá de Parintins: história e lenda*.
Monografia de conclusão de curso. Depto. de Comunicação Social. Universidade do Amazonas, Manaus: 1997.

CARVALHO, Jônia Quédma Figueira. *Da Amazônia para o mundo ver:*
Estudo semiótico do Festival Folclórico de Parintins no cenário da cultura pós-moderna.
Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica,
PUC, São Paulo: 1999.

FARIAS, Édson Silva. *Ócio e Negócio: Festas populares e entretenimento-turismo no Brasil.*
Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof.Dr. Renato José Pinto Ortiz. Campinas: 2001.

FERNANDES, Ana Rúbia Figueiredo. *Festival Folclórico de Parintins e desenvolvimento social.*
Monografia de conclusão de curso. Depto. de Ciências Sociais. Universidade do Amazonas, Manaus: 2001.

GONZAGA, Amarildo Menezes. *Geografias do boi*. Dissertação de mestrado em Natureza e Cultura na Amazônia. Universidade do Amazonas, Manaus: 2000.

LUNIERE, Suellen Amélia Sant'Ana. *Boi-bumbá, o folclore e o turismo: um estudo sobre as raízes do boi-bumbá de Parintins*.
Trabalho de conclusão do curso de Turismo. Faculdades Objetivo, Manaus: 1998.

MEDEIROS, Marta Elene Silva de. *O Festival Folclórico de Parintins.*
Monografia de conclusão do curso de Turismo. Centro Universitário Nilton Lins. Manaus: 1999.

MENDES, José Mayr R.
_____ *Festival Folclórico de Parintins: proposta de análise de um fenômeno musical do meio urbano amazônico*.
Pesquisa de Iniciação Científica. Depto. de Ciências Sociais. Universidade do Amazonas. Manaus: 1993.
_____*"Garantido" versus "Caprichoso": um estudo sobre relações de semelhança e oposição durante o Festival Folclórico de Parintins.*
Pesquisa de Iniciação Científica, Depto. de Ciências Sociais, UA. Manaus: 1994.

NASCIMENTO,Lanna Patrícia Marques do. *Vem ouvir o verso do teu cantador: Amos, cantadores e toadas no Boi-Bumbá Caprichoso – Belém.*
Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: 2012.

NOGUEIRA, Wilson de Souza. *Brincadeira e Empresa S/A: o boi-bumbá de Parintins e o mercado capitalista*.
Monografia de conclusão de curso, Depto. de Ciências Sociais. Universidade do Amazonas. Manaus: 1999.

PICANÇO, Márcia Costa. *A união dos "contrários": uma leitura antropológica do Festival Folclórico de Parintins*.
Monografia de conclusão de curso, Depto. de Antropologia. Universidade Federal do Pará. Santarém: 1997.

PIMENTEL, Ângelo César Brandão. *As toadas do Garantido*. Monografia de conclusão de curso, Depto. de Ciências Sociais. Universidade do Amazonas. Manaus: 1997.

PRADO, Regina de Paula Santos. *Todo ano tem: as festas na estrutura social*

camponesa.
Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro: 1977.

SANTANA, Maria de Jesus Barreto. *Parintins: vermelho e azul*. Monografia de conclusão do curso de Turismo.Faculdades Objetivo. Manaus: 1998.

SANTOS, Elizabeth da Conceição. *Educação ambiental e festas populares: um estudo de caso na Amazônia e o Festival Folclórico de Parintins (AM).*
Tese de doutorado em Educação e Meio Ambiente, UFMT, 2001.

SANTOS, Joelina Maria da Silva. *As toadas do Bumba-meu-boi: sobre enunciados e enunciações de um gênero discursivo.*
Tese de doutorado em Linguística e Língua Portuguesa.Uiversidade Estadual Paulista/Araraquara: 2011.

SILVA, José Maria. *O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins.*
Tese de doutorado em Antropologia Social, UnB, 2001.

SILVA, Maria Helena Rodrigues. *Boi-Bumba de Parintins : arte e significação.*
Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2005.

SILVA, Sandra Hillis Freitas da. *Festival Folclórico de Parintins: instrumento de resgate da identidade cultural parintinense*.
Monografia de conclusãode curso de Turismo. Centro Universitário Nilton Lins. Manaus: 1998.

SOUZA, Ana Paula Teixeira de. *Folclore – a descaracterização do folclore no boi-bumbá.* Monografia de conclusão do curso de Turismo. Faculdades Objetivo. Manaus: 1998.

SOUZA, Inea Simas de. *Festival Folclórico de Parintins: Um olhar sociocultural e Educacional.*
Mestrado em EducaçãoUniversidade Federal do Amazonas, Manaus: 2011.

SOUZA, José Camilo Ramos de. *Parintins: uma ilha urbanizada*.
Monografia de conclusão de curso, Depto. de Geografia. Universidade do Amazonas. Manaus: 1998.

TADROS, Kelly Roberta. *Da manifestação ao espetáculo: uma visão do Festival Folclórico de Parintins*.
Monografia de conclusão do curso de Turismo. Faculdades Objetivo. Manaus: 1998.

TEIXEIRA, Fernando Paes Coelho. *A festa e os Ritos do Touro Bravo: Contribuição para o seu estudo.*
Tese do Mestrado em sociologia aprofundada e realidade portuguesa.
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Orientador: prof. Dr. Moisés Espírito Santo. Lisboa, 1984.

YAMANÉ, Ramiro Thamay. *Análise política da hierarquia e poder dentro do boi-bumbá Garantido e a vinculação dessa agremiação com os partidos políticos.*
Monografia de conclusão de curso, Depto. de Antropologia.
Universidade Federal do Pará. Santarém: 1997

_____

Projetos de pesquisa

DANTAS, Gerson S. *Cultura popular e ecologia, um estudo de recepção das mensagens veiculadas por Garantido e Caprichoso no Festival Folclórico de Parintins.*
Projeto de dissertação do Mestrado Natureza e Cultura na Amazônia, UA, 2000.

NOGUEIRA, Wilson de Souza. *Estudos da articulação de manifestações culturais regionais com o mercado capitalista.*
Projeto de dissertação do Mestrado Natureza e Cultura na Amazônia, UA, 2000.

PINHEIRO, Roosivelt Max Sampaio. *Boi-bumbá de Parintins: uma simbologia necessária. Projeto de dissertação do Mestrado em Artes Visuais.*
Escola de Belas Artes, UFRJ, 2000.

VIEIRA, Raimundo Dejard. *Boi-bumbá de Parintins: tradição e mudança cultural.*
Projeto de dissertação do Mestrado Natureza e Cultura n Amazônia, UA, 2000.

_____

CDs e Discos

Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos irmãos Unidos, Mestre Caiçara. Copacabana.99580.

Caprichoso 2009. Amazonas. Onde o Verde encontra o Azul.

Eu vou para Maracangalha. Faixa 1. *Maracangalha*. Dorival Caymmi. Gravadora Odeon, 1957.

Festa-de-boi-bumbá - Carrapicho. BMG, 1996. r265081

Garantido 2009. Emoção.

Garantido 2004.Amazônia, Coração Brasileiro.

Música Popular do Norte, vol.4 (P76, Discos Marcus Pereira, ABW Gravações Musicais, SP)

*Toada de Roda Antológico.*Prefeitura Municipal de Parintins.

DVD

DVD do Festival Folclórico de Parintins, 2010.

_____

Depoimentos Orais

ARMSTRONG, Neil. Entrevistas concedidas ao pesquisador entre 2012 e 2014.

BEZERRA, Antônio. Depoimento gravado em áudio visual, prestado ao pesquisador em 22 de maio de 2009.

GÓES, Fred . Depoimento gravado em áudio visual, prestado ao pesquisador em 30 de abril de 2009 no "curral" do Boi Garantido (Cidade Garantido) em Parintins, AM.

MESTRE XERXES. Depoimento gravado em áudio visual, prestado ao pesquisador em 06 junho de 2009, em Manaus , AM.

MESTRE ZÉ PRETO. Depoimento gravado em áudio visual, prestado ao pesquisador em 12 de junho de 2009, em Manaus, AM.

REIS, Jonilson. Entrevistas concedidas ao pesquisador entre 2009 e 2012, em Manaus, AM

RIBEIRO, Knison. Entrevistas concedidas ao pesquisador entre 2009 e 2012, em Manaus, AM

VALE, Álvaro. Depoimento ao pesquisador em 22 de abril de 2009, em Manaus, AM.

_____

Matérias veiculadas em jornais

DUAILIBI, Roberto. *Amazonas em Tempo*. Manaus, edição do dia 29 de junho de 2000.

VENTILARI, Júlio. *A Crítica*. Manaus, edição do dia 29 de junho de 2009.

_____

Fotos

Boi-bumbá Garantido, coletadas entre 2012 e 2014
https://www.google.com.br/search?q=boi+garantido+fotos&biw=1440&bih=785&tbm=isch&imgil=my99U-zOddR-ZM%253A%253BwWnDaTJBFR8kXM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fpatrickokada.blogspot.com%25252F2012%25252F06%25252Fo-marketing-do-boi-garantido.html&source=iu&pf=m&fir=my99U-zOddR-ZM%253A%252CwWnDaTJBFR8kXM%252C_&usg=__aMq8Q-ZC46X8AQ2Qw1AMAVUpKiU%3D

Fotos Boi-bumbá Caprichoso,coletadas entre 2012 e 2014
http://www.boicaprichoso.com/index.asp

_____

Toadas citadas e respectivos autores

Acorda Morena Bela. Lindolfo Monte Verde

Amazônia em prece. Emerson Maia.

Amo do Boi. Autor desconhecido

Aymá Sunhé. Hugo Levy, Neil Armstrong, e Silvio Camaleão.

Boa Noite Povo Amazonense. Lindolfo Monte Verde

Catirina Barriguda. Autor desconhecido.

Canto da Mata. Maílzon Mendes, Alceo Ancelmo e Neil Armstrong

Canto Nativo. Salomão Rossy.

Goteira dos Andes. Celdo Braga (Instrumental)

Instrumental da Floresta. Paulinho Du Sagrado. (Instrumental)

Maracanandé o coração da Terra. Enéas Dias e Marcos Boi

Nirvana Xamânico. Adriano Aguiar e Geovane Bastos.

Paixão de Coração. Demétrius Haidos e G. Pantoja

Tic,Tic,Tac. Braulino Lima

Tribálica. Geovane Bastos, Adriano Aguiar e Michel Trindade.

Vermelho. Chico da Silva

Wankõ-Fiandeira. Guto Kawakami, Adriano Aguiar e Geovane Bastos.

Xamanismo Kaxinauá. Guto Kawakami, Adriano Aguiar e Geovane Bastos.