



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
Linha de Pesquisa: História e Teoria da Arte**

**ERICKY DA SILVA NAKANOME**

**A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO BOI BUMBÁ DE PARINTINS**

Salvador  
2017

**ERICKY DA SILVA NAKANOME**

**A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO BOI BUMBÁ DE PARINTINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba

Salvador  
2017

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente o incentivo e apoio de minha mãe, Regina Silva, e dos colegas de trabalho da Universidade Federal do Amazonas, em particular, a Cláudia Carnevskis e Juliane Bueno, que sempre me estimularam a sair da ilha de Parintins para ir à busca do conhecimento desejado.

Agradeço ao amparo e carinho recebido na Baía de Todos os Santos, em especial a Marivaldo Bentes, que me acompanhou desde o primeiro contato pessoal com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Também agradeço aos amigos do Largo Dois de Julho, que embalam a cena gay soteropolitana e pelos quais cultivo um fraterno carinho.

Aos amigos que me ajudaram na construção desta pesquisa, profunda gratidão Adriano Canto, Carlos Alexandre Ferreira, Katiuscia Ferreira, Neandro Marques, Sâmia Nunes, Paulo Victor, Alexandre Vieira e Elizandra Garcia.

Aos artistas de figurinos, alegorias e demais produtores dos bumbás de Parintins, estimo gratidão pela paciência e dedicação no auxílio dessa pesquisa. Ressalto também o apoio concedido pelo Governo do Estado por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas FAPEAM, cujo financiamento foi de fundamental importância para a execução desse trabalho.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta pesquisa a todos aqueles que, com suas mentes fantásticas, mãos habilidosas e corações fraternais, constroem coletiva e anonimamente o Festival Folclórico de Parintins, grande celebração do imaginário amazônico.

BRASIS AMERÍNDIA  
*Milka Maia*

América, América  
lbyrapytanga, Araboutan  
Brasis América

Eles já foram centenas de milhões  
No continente, aguerridos  
A lutar contra os grillhões  
Mas logo serão esquecidos  
Arcos e flechas não veremos mais  
Só tapiris queimando entre os vegetais  
Ferido em princípios tribais  
O valente cacique pede paz  
Esses Brasis Ameríndios á, á, á  
Filhos da América  
Civilizados ou não  
Pra que genocídio à prestação  
Se no contexto amazônico  
Nós somos todos irmãos  
Somos hermanos da América  
Hermanos da América  
Índio mutante  
Nômade errante  
Sem pátria, sem chão  
Hábeis navegadores  
Verdadeiros descobridores  
Donos deste torrão  
Quando te vejo à mercê da sorte  
Caminhando sem direção  
Altivos! Erguei vossas cabeças!  
Tupinambá! Forte e valente!

## RESUMO

O espetáculo apresentado pelos Bumbás Caprichoso e Garantido, em Parintins, fez a cidade ganhar notoriedade no cenário artístico/cultural brasileiro e tornou o Boi um produto no qual a comunidade teceu sua identidade regional. A figura do índio dentro da festa pode ser explicada como a reafirmação da condição da identidade amazônica deste na formação social e cultural cabocla. A introdução do indígena no enredo recharacterizou a brincadeira, ao abrir um universo que se revela partindo do papel do índio no auto do boi. As nomenclaturas “índio” e “caboco” recebem uma força que, ainda dotadas de estereótipos, passam a ser redefinidas não mais apenas como forma pejorativa, para designar estigmas de atraso, selvageria e ignorância, passando a adotar uma carga romântica de heroísmo. Ao mesmo tempo, instauram, nos mesmos, uma nova visão a respeito da percepção que estes têm de si. Em um processo que durou 50 anos, os Bumbás de Parintins migraram de folguedo à condição de espetáculo, aliados a recursos tecnológicos, como microfone e teclado, e outros ditos tradicionais, como cantigas e folganças. Rituais e lendas potencializados com recursos que variam da pirotecnia, a equipamentos de última geração são apresentados durante os dias de festival.

Palavras-chave: Festival Folclórico de Parintins, Índio, Identidade, Espetacularização.

## ABSTRACT

The presentation stated by Bumbás Caprichoso and Garantido, in the city of Parintins, has made the town earn notoriety in the cultural and artistic Brazilian scene and rendered the 'Bumbás' a product which the community created its own regional identity. The native's image within this festival can be explained such as the condition reassurance of his Amazonian id at the caboclo-sociocultural achievement. The native introduction to the story brought new features to the play by revealing a universe that gets show beginning from the native role at the Bumbá act. The nomenclatures "índio" and "caboclo" receive a force that, still gifted from stereotypes, become redefined not as a pejorative form anymore, to designate stigma of delay, wildness and ignorance, becoming a romantic burden of heroism, at the same time that set up a new vision about the perception that they have of themselves. A process that lasted 50 years, the Bumbás of Parintins migrated from "folgado" to the show allied to technological resources like microphones and the keyboards, related to tunes and "folganças". Rituals and tales potentialized with resources that vary from pyrotechnic to the latest generation equipment that are presented during the days of the festival.

Keywords: Parintins Folk Festival, Indian, Identity, Spectacularization.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Bumba meu boi. 1945. Pierre Verger –	17
Figura 2	Extraída do livro “Uma Viagem ao Amazonas” (1883), de David Correia Sanches de Frias, Visconde de Sanches de Frias (1843-1922)	19
Figura 3	O tuxaua Zeca Xibelão e brincantes no Terreiro de Luiz Gonzaga. Década de 1940. Acervo pessoal da Família	23
Figura 4	Lindolfo Monteverde com filhos e netos. 1981. Acervo pessoal da família	24
Figura 5	Índios guerreiros na quadra do Urubuzal. Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso	28
Figura 6	Caprichoso brincando na quadra do Urubuzal. Década de 1970. Acervo da Associação Folclórica Boi Caprichoso.	31
Figura 7	Vista aérea do Bumbódromo. Fonte divulgação SEC-AM	33
Figura 8	Panorama da arena do bumbódromo após última modernização. Foto divulgação da SEC-AM	34
Figura 9	Bumba meu Boi. Acervo Memorial Antonio Conselheiro	35
Figura 10	Caboclinhos. Clebio Saldanha. Sem data	37
Figura 11	Cine Saul na Praça Eduardo Ribeiro. Década de 1950. Acervo da Família Faria	48
Figura 12	Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Uirapurú, Pajé, Índios Guerreiros e Inferno Verde). Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso	49
Figura 13	Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Uirapurú, Pajé, Índios Guerreiros e Inferno Verde). Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso	49
Figura 14	Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Uirapurú, Pajé, Índios Guerreiros e Inferno Verde). Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso	49
Figura 15	Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Uirapurú, Pajé, Índios Guerreiros e Inferno Verde). Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso	49
Figura 16	Rainha da Marujada e Guerreira Tupinambá. Década de 1980. Acervo Boi Caprichoso	50
Figura 17	Rainha da Marujada e Guerreira Tupinambá. Década de 1980. Acervo Boi Caprichoso	50
Figura 18	Brincante da Tribo do Boi Garantido. 2005. Acervo TV Acritica	55
Figura 19	Adriano “Paquetá” encenando Lamento de Raça (Boi Garantido). 2011. Foto Paulo Sicsú	58
Figura 20	Projeto de Indumentária do Pajé “Gavião Ikolen”, para a 3ª noite do festival. 2013.Criação de Emersom Brasil. Acervo Boi Caprichoso	61
Figura 21	Lenda Criação Tupi Guarani. 2005. Acervo TV Acritica	64
Figura 22	Ritual Zuruahá (Boi Garantido). 2007. Criação de Junior de Souza. Acervo Boi Garantido.	65
Figura 23	“O Inferno” – Óleo sobre madeira, primeira metade do século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa Portugal	72
Figura 24	Caboclos ou Índios civilizados. Litografia de C. Motte; 33,3 x 23,2 cm; gravura inserida na prancha 5 do 1º volume do álbum Voyage Pittoresque, publicado 1834 e posteriormente colorida – Debret e o Brasil	74

Figura 25	Guaranis Civilizados. Artilheiros no Rio de Janeiro. Aquarela; 27 x 20 cm; Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.	75
Figura 26	Moema. 1866. Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 129.00 x 190.00 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP) Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. Fonte: <a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br">http://enciclopedia.itaucultural.org.br</a>	76
Figura 27	Primeira Missa no Brasil. 1860. Victor Meirelles. Óleo sobre tela, 268.00 x 356.00 cm. Reprodução fotográfica Lula Rodrigues. Fonte: <a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br/">http://enciclopedia.itaucultural.org.br/</a>	77
Figura 28	Cunhã Poranga do Boi Garantido encenado dança Munduruku. 2012. Acervo Boi Garantido	81
Figura 29	Lenda Yebá Burô (Boi Garantido). 2015. Foto Paulo Sicsu	82
Figura 30	Ensaio Técnico do Boi Garantido. 2014. Foto Katiuscia Ferreira	84
Figura 31	Lenda Mapinguari (O protetor da Mata). 2013. Foto Paulo Sicsú	88
Figura 32	Lenda do Gigante Juma. 1980. Foto Vandir Santos	90
Figura 33	Aparição do Boi Garantido em Balão. 2005. Acervo TV Acritica	96
Figura 34	Jornais Acritica 2004 e 2010 falando sobre as tecnologias no Festival de Parintins. Acervo Junior de Souza	97
Figura 35	Jornais Acritica 2004 e 2010 falando sobre as tecnologias no Festival de Parintins. Acervo Junior de Souza	97
Figura 36	Projeto “Bicho Folharal” de Rossy Amoedo. 2015. Acervo Boi Caprichoso	101
Figura 37	Bicho Folharal. 2015. Imagens da Internet	102
Figura 38	Base - cenário da Alegoria Bicho Folharal. 2015. Imagens da Internet	102
Figura 39	Projeto “Ritual Kamaramphi” de Jucelino Ribeiro. 2015	106
Figura 40	Execução do Ritual Kamaramphi. 2015. Foto Alexandre Vieira	106
Figura 41	Projeto “Ritual Kuarup” (Boi Garantido). 2011. Acervo Boi Garantido	107
Figura 42	Pajé Valdir Santana em evolução (Boi Caprichoso). 2012. Foto Internet	109
Figura 43	Projeto para Tribo Karajá (Boi Caprichoso). 2013. Acervo Boi Caprichoso	111
Figura 44	Tuaxaua Aruã de Otavio Muniz (Boi Caprichoso). 2015. Foto Alexandre Vieira	113
Figura 45	Cunhã Poranga Maria Azedo (Boi Caprichoso). 2015. Foto Alexandre Vieira	114
Figura 46	Pajé Andre Nascimento (Boi Garantido). 2013. Foto Paulo Sicsú	117
Figura 47	Alegoria Arara Vermelha (Boi Garantido). 2007. Foto Paulo Sicsú	120
Figura 48	Alegoria Arara Vermelha (Boi Garantido). 2007. Foto Paulo Sicsú	121
Figura 49	Matéria sobre meio ambiente nos Bumbás do Jornal Em Tempo. 2005. Acervo Junior de Souza	122

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>01 O ÍNDIO E O BOI-BUMBÁ NO BRASIL</b>	16
1.1 O FOLGUEDO DO BOI NO BRASIL: DO BUMBA-MEU-BOI AO BOI BUMBÁ	16
1.2 O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS: DA TRADIÇÃO NORDESTINA À AMAZONIZAÇÃO	22
1.3 PARINTINS: UMA ALDEIA ANCESTRAL	36
<b>2 IDENTIDADE INDÍGENA, CABOCLA NA AMAZÔNIA E O BOI DE PARINTINS</b>	50
<b>3 A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL FOCLÓRICO DE PARINTINS</b>	70
3.1 A CONSTRUÇÃO DO ÍNDIO NO IMAGINÁRIO DOS ARTISTAS DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS – UM MOSAÍCO DE REFERÊNCIAS	70
3.2 A ESPETACULARIZAÇÃO DA FIGURA INDÍGENA NO BOI BUMBÁ	80
3.3 O ÍNDIO NO IMAGINÁRIO ALEGÓRICO DO BOI DE PARINTINS	85
3.3.1 Item 17 - Lenda Amazônica - Artístico	98
3.3.2 Ritual Indígena	102
<b>3.4 O ÍNDIO COMO PERSONAGEM DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS</b>	107
3.4.1 Item 13 - Tribos Indígenas - Coletivo	109
3.4.2 Item 14 - Tuxauas - Coletivo	112
3.4.3 Item 09 - Cunhã-Poranga - Individual	113
3.4.4 Item 05 - Porta-Estandarte - Individual	115
3.4.5 Item 08 - Rainha do Folclore - Individual	116
3.4.6 Item 12 - Pajé - Individual	116
<b>3.5 O DISCURSO PRESERVACIONISTA COMO ENGRENAGEM DO ESPETÁCULO</b>	118
<b>CONCLUSÃO</b>	124
<b>REFERÊNCIAS</b>	128

## INTRODUÇÃO

O espetáculo apresentado pelos bumbás Caprichoso e Garantido na cidade de Parintins, estado do Amazonas, fez o município ganhar notoriedade no cenário cultural brasileiro e tornou o “boi” um “produto” por meio do qual a comunidade teceu sua identidade regional.

A formação sociocultural do lugar, gerada a partir do processo de miscigenação, tem como base o posicionamento geográfico de passagem de rio e caminho entre as capitais Manaus, AM, e Belém, PA. Inúmeras comunidades indígenas, europeus, descendentes de africanos, judeus, árabes e japoneses se entrelaçaram em uma tessitura que deu origem a uma cultura cabocla singular no meio amazônico. São folguedos originados do Velho Mundo, costumes orientais, batuques africanos, falas e costumes indígenas, vivenciados na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, transformando estas mesmas tradições em novas vivências e possibilidades. Neste mosaico, se encontra a brincadeira de boi, conhecida em todo o território nacional e celebrada em suas mais variadas vertentes. No norte do país, a brincadeira de boi se redefiniu de “Bumba meu boi” se tornou o “Boi-bumbá da Amazônia”. Uma das grandes diferenças do Bumba meu boi nordestino em relação à sua versão nortista é a presença acentuada do indígena, que integra seu contexto cênico desde a fase de brincadeira de terreiro até a que vislumbramos na atualidade, dominada pela espetacularidade e massificação, em que o elemento indígena assumiu grande expressividade e força.

Além do “índio”, outro tema abordado é o “caboclo”. Representados na dança, na música e na reprodução de seu cotidiano, durante as apresentações na arena do bumbódromo, esses elementos dão um novo significado ao evento. Destituídos da condição de ícones de atraso, o “Caboclo” e o “Índio” são transformados em responsáveis pela afirmação do Boi-Bumbá como identidade cultural do Estado do Amazonas.

A pesquisa ainda também reflete sobre o pensamento convencional que considera o “caboclo” como ameríndio domesticado, homem sem conhecimento, que não teve acesso aos estudos. A terminologia pejorativa é deixada como herança dos colonizadores que ignoraram o caboclo como resultado da miscigenação. O homem

amazônico, por sua vez, se utiliza do termo “caboco” para se dirigir carinhosamente às pessoas próximas.

Entendendo a diversidade e complexidade do campo da cultura amazônica e do tema abordado, por sua plural formação, a pesquisa se firmou na terra firme da “vivência” e da possibilidade de aquisição de informações através do contato direto com as pessoas que produzem e experimentam o fenômeno aqui abordado. Isso nos levou a buscar auxílio metodológico na *Etnografia*, cujo objetivo, segundo Clifford Geertz (1989), não se limita a selecionar informantes, levantar genealogias ou simplesmente transcrever textos, dentre outras técnicas que determinam este exercício, mas consiste numa hierarquia estratificada de aspectos significantes em torno dos quais os atos são produzidos, percebidos e interpretados, e sem os quais eles, de fato, não existiriam.

As exigências e necessidades impostas pela proposta de pesquisa também nos induziram a buscar suporte na História Oral, que nos orientou quanto aos procedimentos de coleta e catalogação de relatos de pessoas. Trata-se de um suporte imprescindível, uma vez que a apreensão do objeto de estudo não seria possível se nos limitássemos à análise bibliográfica ou documental e recusássemos a vivência direta. Ao contrário, optamos por ir além do horizonte das fontes e processos de coleta de dados convencionais (sem, contudo, romper com eles) para buscar e explorar novas possibilidades de contato com o objeto e entendimento de seus inúmeros aspectos.

Frente a isso, o desenvolvimento da pesquisa se abriu para a variação das técnicas de coleta de dados, de modo que fosse possível reunir informações suficientes para a ampliação e o aprofundamento do nosso conhecimento acerca do tema em questão e, ao mesmo tempo, a fundamentação dos comentários e das críticas expostas no texto. Eis as técnicas empregadas: análise bibliográfica (livros de referência, textos em periódicos, entre outros); análise documental (documentos, obras de arte, discografia, fotografias, entre outros); análise *in loco* (pesquisa de campo nas cidades de Parintins e Manaus) da produção artística das Associações Folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido e dos documentos pertencentes a acervos públicos e particulares; observação participante (que nos proporcionou um contato direto com o fenômeno observado); entrevistas individuais e semiestruturadas, direcionadas às pessoas envolvidas direta e indiretamente com

o objeto de estudo (antigos brincantes, antigos e atuais organizadores, artistas, torcedores dos grupos, pesquisadores, etc.); diário de campo (que nos permitiu registrar as impressões que tivemos acerca das experiências vividas durante a pesquisa, bem como as referências adquiridas por meio de conversas informais estabelecidas com os agentes que atuam nesse campo específico).

A análise, organização e classificação do material adquirido constituíram procedimentos metodológicos que foram seguidos pela interpretação e tradução das significações dos dados, conforme exigem os pressupostos de uma análise dentro da perspectiva etnográfica, que neste trabalho especificamente, tem proporcionado o entendimento da construção e consolidação do elemento indígena no contexto artístico da festa do boi-bumbá.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa também recebeu contribuições dos estudos, perspectivas e percepções ligadas a vivência do autor que se encontra em dupla relação com a investigação, de pesquisador e objeto, condicionado a revisar seu próprio imaginário numa conexão dinâmica de observação externa e, ao mesmo tempo, participante. Nesse sentido, Zamboni (2006) nos diz que,

A maneira de ver e perceber o objeto está relacionada ao paradigma que o indivíduo se propõe a vivenciar. O processo de percepção e comunicação do cientista é diferente do artista; a diferença não está obviamente, no fato de ambos possuírem individualidades características de cada ser humano, mas sim nos diferentes paradigmas que instruem o olhar do artista e do cientista. (ZAMBONI, 2006, p. 64).

No intuito de favorecer o entendimento do elemento indígena na festa do Boi-bumbá de Parintins, iniciaremos este texto dissertativo partindo do universo da festa e suas mudanças caminantes, ao longo dos seus (supostos) cem anos de existência, lançando um olhar sobre sua condição de brincadeira de terreiro e de rua, suas principais etapas de desenvolvimento e, o que nos interessa particularmente, seu estado atual, em que se apresenta como espetáculo massificado e mercadológico. Nessa revisão historiográfica, ressaltamos a presença do elemento indígena e a evolução de sua participação e apresentação visual, como

modo de tornar evidente o processo que o consolidou como um dos personagens e temas mais importantes do universo artístico do “boi de arena”<sup>1</sup>.

A importância e complexidade assumida pela temática indígena, no interior da festa do Boi-bumbá, pode ser assumida como a reafirmação de sua importância na formação social e cultural cabocla da região norte e também na construção de identidade amazônica para a festa. A preponderância da figura e dos assuntos indígenas, no enredo das apresentações, reconfigurou a antiga brincadeira de rua, ao descortinar um rico e inesgotável universo que se revela partindo do papel do índio no “Auto do boi”.

Atualmente, o universo indígena e sua produção estética, representadas artisticamente nos principais momentos do espetáculo, exprime uma carga exótica e heróica que contrapõe à realidade das etnias que vivem na zona urbana do município de Parintins, abandonadas pelo Poder público e por suas respectivas ramificações.

Muitos estudiosos, associados a diversos campos da ciência, como Sociologia, Antropologia, Economia e História, se debruçaram sobre a temática. No entanto, poucos são os estudos interessados na compreensão da festa, a partir de suas representações artísticas.

No contexto da festa parintinense, as ideias de “índio” e “caboclo” passam por uma ressignificação que, embora conservando alguns estereótipos, as distanciaram, cada vez mais, do sentido pejorativo e reducionista que, há muito, as impregnava, inclusive, na convivência diária dos amazonenses, que costumavam usar tais termos significando atraso, selvageria e ignorância. Agora, os elementos indígenas e caboclos assumiram uma carga romântica de heroísmo. Segundo Cavalcanti (2002, p. 129), “é notável que esta festa popular o faça a partir de uma perspectiva que revisita e reinterpreta o herói trágico do romantismo literário brasileiro – o ‘dono do país’ antes da chegada de europeus e africanos, transformando-o no antepassado mítico-histórico nacional”.

Isso nos permite pensar a temática indígena como propulsora de uma reeducação dos temas abordados no espetáculo, não apenas os de origem

---

<sup>1</sup> “A expressão foi cunhada pelos artistas dos bois para designar todo o conjunto de elementos que são levados para serem apresentados no festival” (RODRIGUES, 2006, p. 67).

indígena, mas de fatores que, por meio da festa, despertam o caráter da auto criticidade do pensamento sobre a sociedade e a cultura do homem amazônico.

A pesquisa se mostra relevante, na medida em que pensa o confronto das matrizes culturais do Brasil no “Auto do boi”, buscando o entendimento das bases étnicas da festa, onde a figura indígena, outrora secundária, ganha maior importância, como um manifesto estratégico na busca por uma identidade amazônica. O discurso “pop” em torno do indígena, em todo o Brasil, revelou personalidades, como o cacique Raoni Metuktire, porta-voz dos grupos caiapó, e o xavante Mário Juruna, eleito deputado estadual de São Paulo, em 1983, e outros símbolos que, de algum modo, influenciaram os produtores da festa do Boi de Parintins, provocando um despertar para a busca da reafirmação dessa cultura potencializada no processo de espetacularização das apresentações. Cavalcanti (2002) nos oferece a seguinte contribuição:

O elemento indígena do bumbá é, desde a “origem”, uma estilização e, de certo modo, uma paródia. Nos dias de hoje, o bumbá de Parintins elegeu esse elemento presente na cultura popular regional, focalizando-o ritualmente no contexto de interação da região que aspira atrair a atenção do restante do país e do “mundo” competindo com outros focos de interesse festivos populares nacionais como o Rio de Janeiro e a Bahia, especialmente (CAVALCANTI, 2002, p. 133).

A condição e caracterização do universo indígena se desdobram, desde a formação e seu auto até a consolidação da brincadeira como espetáculo de massa. A representação caminhante do elemento indígena, nos mais de cem anos da brincadeira, teve várias referências, sendo marcantes aquelas sugeridas pelo cinema norte-americano, precisamente a “tribo dos tontos”, um cruzamento entre referências locais e externas que nos convida a refletir a questão de identidade na arte e no fazer artístico do festival.

Os métodos de ensino da arte do missionário Italiano irmão Miguel de Pascale enriquece o conhecimento artístico local e, somando ao discurso preservacionista emergente na época, assim como as trocas de experiências estabelecidas com o carnaval carioca, tornam-se fatos fundamentais no processo de espetacularização da festa. Isso impulsiona a festa dos bois de Parintins a se tornar a maior referência

cultural do estado do Amazonas e caracteriza o novo índio no boi-bumbá. A partir de então, estes fatos se fundiram com a força do “indigenismo” em uma emaranhada celeuma de informações, que catalogamos, por ocasião desta pesquisa, em suas fontes orais, bibliográficas, digitais e, sobretudo, na presença etnográfica.

Além da importância da pesquisa para a comunidade, ressaltamos que o tema aqui privilegiado parte da inquietação do pesquisador acerca da rede de relações que levou o enaltecimento, do ponto de vista artístico, da figura indígena e sua produção material e imaterial como força expressiva da identidade regional. Trata-se de um processo muito presente na vivência do pesquisador, que participa indiretamente do contexto da cidade e diretamente da produção artística da festa. Por se tratar de uma produção coletiva, as perguntas, quanto à história das artes produzidas no Festival, são frequentes e difíceis de serem sanadas. Por ser parte integrante da equipe de artistas do Boi-Bumbá Caprichoso, este pesquisador teve acesso a dados sigilosos da produção do projeto de arena, como desenhos e maquetes, que representam a participação do índio no espetáculo azul e branco. Não tendo o mesmo direito no “boi vermelho e branco”, em virtude da rivalidade mantida entre as agremiações e pelo sigilo que alimenta a preparação do espetáculo de arena.

Desse modo, os resultados da pesquisa poderão contribuir para uma compreensão global da festa do boi-bumbá de Parintins, sendo úteis especialmente para aqueles que, por motivos diversos, se sentem atraídos pelo seu caráter histórico e, em particular, pela temática indígena que hoje marca e dá o tom das realizações artísticas dirigidas ao espetáculo.

A espetacularização do indígena brasileiro no Festival Folclórico de Parintins reverberou uma imagem distorcida da realidade desses povos. A festa estimulou o surgimento de um novo olhar sobre o índio da Amazônia e sua cultura, partindo para uma reconstrução de novos valores da identidade regional. O espetáculo camufla o sofrimento dos índios urbanos e distancia a miséria de quem ainda vive em suas aldeias.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, as organizações indígenas, por meio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), ingressaram com ação no Ministério Público Federal (MPF) proibindo a utilização da imagem dos povos indígenas. Além disso, cobram seus direitos pela exposição feita nos últimos anos e acusam as

agregações de deturparem sua cultura. Em virtude deste acontecimento, um recorte dentro deste estudo apresenta o olhar e considerações do próprio indígena sobre as representações circulantes de sua cultura e que possuem origem externa.

## CAPÍTULO I

### O ÍNDIO E O BOI-BUMBÁ NO BRASIL

#### 1.1 O folguedo do boi no Brasil: do bumba-meu-boi ao boi bumbá

O surgimento do folguedo do boi no Brasil e de suas variadas vertentes se constitui na paisagem colonial e revela uma das danças ou, talvez, o auto mais brasileiro de todos. São várias as versões existentes acerca de sua gênese. A formação sociocultural do Brasil se faz presente no auto do boi de maneira clara e pujante, como um colorido mosaico, cujas partes, ao se unirem, criam uma unidade simultaneamente singular e plural, adaptando-se à geografia colossal e incorporando influências marcadas desde suas denominações até as peculiaridades que cada território teceu, a partir do imaginário popular, constituindo o folguedo mais comum e de reconhecimento popular. Como escreve Cascudo (1954), no verbete bumba-meu-boi do seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

**Bumba-meu-boi.** Boi Calemba, Bumba (Recife), Boi de Reis, Boi-Bumbá (Maranhão, Pará, Amazonas), Três-pedaços (Porto da Rua, Porto de Pedras), em Alagoas, Folguedo-do-Boi, Reis-do-Boi, em Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro (Macedo Soares), sendo a primeira denominação a mais vulgar e o geograficamente conhecida. *Bumba* é interjeição, *Zás*, valendo a impressão de choque, batida, pancada. Bumba-meu-boi será “bate! Chifra, meu Boi!”, voz de excitação repetida nas cantigas do Auto, o mais popular, compreendido e amado do nordeste, “o folguedo brasileiro de maior significação estética e social” para Renato Almeida (1). (CASCUDO, 1954, p. 192).

O auto, brincado numa temporalidade que se revive até os dias de hoje, se popularizou em todo o país como um divertimento de “pé-rapado”, geralmente produzido e usufruído por negros, brincadores das classes menos abastadas. Era um folguedo de senzalas, mocambos, sobrados, terreiros e quintais, visto sempre como um entretenimento.

Os primeiros registros sobre o bumbá indicam os passos da brincadeira que se espalhou por todo o território nacional, mas que caminha principalmente entre o Nordeste e o Norte. Em 1840, o Jornal “O Carapuceiro”, de Recife, publicou matéria em que o frei beneditino Miguel do Sacramento Lopes Gama tece pesados

comentários sobre o folguedo, chegando, inclusive, a considerá-lo “tolo, estúpido e destituído de graça, um agregado de disparates”. Em registro datado de 1859, o segundo feito em Manaus, Avé-Lallemant relata a introdução de um “cortejo pagão” dentro da festa da instituição católica. Esta importante passagem é considerada a segunda referência escrita sobre o boi no Brasil e compreende também um mapa cultural, onde o elemento bumbá se destaca.



**Figura 1:** Bumba meu boi. 1945. Pierre Verger

A brincadeira de boi chegou à Amazônia trazida na bagagem dos primeiros migrantes nordestinos, que aqui desembarcaram atraídos pelas promessas de riqueza do chamado Ciclo da Borracha, que colocou em evidência a economia dos estados do Amazonas e Pará, no final do século XIX.

Esse exército da borracha<sup>2</sup>, formado por cerca de 300.000 nordestinos, vindos do Maranhão, Paraíba, Piauí, Ceará e Rio Grande do Norte, oportunizou um entrelaçamento cultural, de grande riqueza e expressividade, que se aprofundou em

---

<sup>2</sup> Expressão pela qual ficou conhecido o grupo de “recrutados” para trabalhar, durante o período áureo da economia da borracha, no norte do Brasil, para o fomento da Segunda Guerra Mundial.

condições precárias de existência. Essa população de trabalhadores foi empurrada pela seca dominante que assolava o Nordeste no período e atraída pelo fastígio do “ouro branco”, mas, junto à produção gomífera, geralmente viveram no regime de trabalho escravo, que os impossibilitava de retornar às suas terras. Foram, assim, praticamente obrigados a tecer um processo de miscigenação, que tornou a cultura amazônica mais brasileira em sua essência. Sobre a questão, Djalma Batista (2007) faz o seguinte comentário:

Do Nordeste, recebeu a Amazônia, especialmente a partir da seca de 1877, grandes contingentes de imigrantes, avaliados (pura avaliação sempre) entre trezenas e quinhentas de pessoas, que incorporaram a humanidade planiciária. Esses nordestinos se uniram aqui com os caboclos, misturando diversos caracteres. (BATISTA, 2007, p. 61).

Na saudade e na resistência, a brincadeira de boi foi firmada na Amazônia, ganhando um campo com uma paisagem bem diferente daquela encontrada na região nordestina. Como declara o poeta Rosinaldo Carneiro (2006), “aqui, o Bumba-meu-boi se tornou Boi-bumbá, auto de expressão popular que, em Parintins, criou raiz”. Quando analisamos o verbete “Boi-Bumbá”, de Cascudo, verificamos que as explicações para a expressão já incluíam a nova geografia incorporada pelo Bumba-meu-boi. Vejamos:

**Boi-Bumbá.**É o Bumba-meu-boi do Pará e Amazonas. Peregrino Junior define: “festa popular, que se realiza em Belém e nos arredores, pelo São João. Consiste na exibição de um boi de pau e pano, conduzido por dois personagens – Pai Francisco e Mãe Catirina -, que são acompanhados por dois ou três cavalos e uma orquestra composta de rabecas e cavaquinhos. É uma variante transparente do Bumba-meu-boi no Nordeste. (CASCUDO, 1954, p.168)

No conjunto das iconografias referentes ao folguedo, existe uma gravura anônima que se destaca pela sua antiguidade e forte teor descritivo. Nela, percebemos a aglomeração de populares e participação espontânea das pessoas que se tornavam instantaneamente brincantes e coadjuvantes do rito, tal como descrito na crônica do boi-bumbá do português David Correia Sanches de Frias (1843-1922), Visconde de

Sanches de Frias, datada de 1883 e intitulada “Uma Viagem ao Amazonas”. A descrição da gravura é feita da seguinte maneira por Moura (1997):

Trata-se de gravura, estampada que aqui se produz, na qual se vê o “Bombá” desfilando por uma rua da localidade de Pinhel, a vinte léguas de Santarém, no interior da Província do Pará, precedido de festivo cortejo. Essa movimentada cena, na verdade um cortejo e cujos participantes eram todos negros, se transcreve, devido ao interesse que apresenta. (FRIAS, 1883, apud MOURA, 1997, p.122)



**Figura 2:** Extraída do livro “Uma Viagem ao Amazonas” (1883), de David Correia Sanches de Frias, Visconde de Sanches de Frias (1843-1922).

Se retomarmos a análise da gravura referente à citação acima, veremos que segue, em cortejo, um boi alegórico com carapaça no corpo e cabeça de boi, acompanhado de uma multidão de negros, mestiços e caboclos, que dançam e celebram o auto de rua, enquanto dois homens, notadamente de descendência branca, estão presentes na cena, como espectadores apáticos da passagem do cordão.

A presença do negro na brincadeira é recorrente e, em seu Auto, de muitas e imprecisas origens, o apresenta na condição de atores principais da trama,

exemplificados pelas figuras do Pai Francisco e da Mãe Catirina que conduzem a história múltipla, plural e diversa. Além do principal casal, existem outras figuras que variam dentro do enredo em diversas regiões do país, como o compadre Gazumbá (ou Cazumbá) e Mãe Guimã, nome dado à esposa de Compadre Gazumbá. No “Auto do boi”, esses personagens seriam o segundo casal representativo, ambos de origem africana. Ainda que, no folguedo, se destaque a presença dominante de brincantes negros, o “Auto do boi” firma a heterogenia de seus personagens:

O elenco inclui o senhor da fazenda, dona Maria, sua mulher, a moça branca filha do casal, amo (feitor da fazenda), rapaz fiel (vaqueiro), dois vaqueiros, rapazes (vaqueiros auxiliares), pai Francisco (preto velho), Cazumbá, Preto velho e seu companheiro, Mãe Guimã (mulher deste), *diretor* dos indígenas, que é o chefe da Maloca, *doutor curador* e seu ajudante, um padre e o sacristão, um menino que serve de *rebolo* (segura os chifres do boi, rebolando-se enquanto pai Francisco amola a faca para fazer o *repartimento*), o *tripa* do boi (homem debaixo da armação, movimentando-a) maloca dos indígenas e roda de brincantes. (CASCUDO, 1954, p.168)

A presença do bumbá na Amazônia acentua uma relação quase que comercial entre a brincadeira e a comunidade, que aparava o boi como promessa a São João Batista, no ciclo junino, com suas personagens e cantorias nos caminhos e “beira de rio”. O enredo, desta vez, amazônico era contado de casa a casa. O dono do boi saía às ruas para vender a língua e a peça se reiniciava entre duas a cinco vezes na mesma noite, alegrando as famílias mais abastadas da região. O grupo preferido ou escolhido pela família adentrava o terreiro, com o amo entoando as toadas de chegada, sob o luar amazônico. No decorrer da peça, cada personagem se apresentava aos donos, encerrando a folgança com uma grande apoteose banhada de beberagens e iguarias da região, como o tacacá, tarubá, bolo de macaxeira e mungunzá, sabores que, misturados ao perfume da lenha queimada de fogueira, tecem uma relação afetiva de compadres e comadres, como pontua Braga (2002), citando Eduardo Galvão (1951), ao tratar da ocorrência do Auto na Vila de Garupá, também no Baixo Amazonas:

Neste caso, Galvão chama atenção para o que se convencionou chamar a “venda da língua do boi”, cujos traços característicos se referem a uma “importância em dinheiro” oferecida pelo “dono da casa” aos chamados brincantes, que agradeciam a dádiva, oferecendo, em troca, a encenação do boi, com toda sua trupe. (GALVÃO, 1951, apud BRAGA, 2002, p.16).

A pequena peça aparece em diversas comunidades amazônicas, sobretudo, na região entre Belém e Manaus, sempre com o mesmo enredo e raras adaptações. A história recontada em verso ou toada, em noites juninas, é marcada pela presença dos principais elementos que caracterizam a gênese da festa popular, adverso ao formato atual do espetáculo, onde os mesmos assumiram papéis terciários nas cenas apresentadas. Como menciona Braga (2002):

Os personagens mencionados pelo autor são: o amo, dono do boi; D. Maria, esposa do Amo; segundo Amo, auxiliar do mestre; primeiro e segundo vaqueiros; Pai Francisco ou nego Chico e Mãe Catirina, sua companheira; caboclos; índios e seu tuxaua “chefe”; doutores; o boi e seu tripa. (BRAGA, 2002, p. 16).

Ao primeiro olhar sobre o folguedo e seu auto, nos deparamos com uma diversidade étnica e racial. Com efeito, as principais matrizes formadoras da cultura brasileira se apresentam no bumbá, embora carregadas de estereótipos, muito comuns, inclusive, na literatura nacional. E, ainda que se revisitem propostas e ideias políticas contemporâneas, muitos personagens ainda se mantêm em seu formato original, ao contrário de outros recriados, consolidando os pensamentos e equívocos de ordem política.

Quando fixamos nossa atenção no núcleo de matriz africana da cena, constatamos que as personagens são todas representadas por pessoas do sexo masculino, inclusive, aquelas femininas, por exemplo, Mãe Catirina e Mãe Guimã. Os brincantes, que, no caso, interpretavam estas personagens, se travestiam (e ainda se travestem) com vestido colorido estampado, cheio de folhos grandes, geralmente, até a altura do joelho, sapatos extravagantes, joias exageradas, cabelos soltos crespos, enfeitados com lenço ou chapéu. Nego Chico<sup>3</sup> é comumente

---

<sup>3</sup> Outra denominação dada à personagem Pai Francisco.

representado com uma longa barba, chapéu de palha, camisa com mangas compridas e calça. O personagem aparece sempre munido de uma espingarda e acompanhado do Cazumbá, preto velho e cúmplice do crime.

Quando pensamos na representação da Cultura europeia dentro do Boi-Bumbá, verificamos duas correntes da gênese da brincadeira de boi no Brasil. O aristocrático feitor da fazenda, senhor de posses, patriarca da casa grande, patrão e dono de escravos ou agregados, como Pai Francisco e Mãe Catirina. A filha do amo do boi que, no auto amazônico, foi rebatizada de “Sinhazinha da Fazenda”, sempre bem vestida, com trajes lusitanos estilizados, entre folhos e bordados ricamente decorados, nos remete às riquezas do Brasil colônia e das fazendas de gado, doce e mimada por sua mãe, a senhora branca que, acompanhada de seu esposo, o senhor da fazenda, completam o trio principal da matriz lusa. Devemos considerar, neste conjunto, a presença do padre e do amo do boi, que, na maioria dos autos nordestinos, se apresenta como feitor da fazenda.

A figura indígena, representada, sobretudo, pelas “malocas”<sup>3</sup>, surgem na cena de maneira terciária, exatamente no desfecho da narrativa. É na ressurreição do boi que estes guerreiros aparecem, com a tarefa de buscar Pai Francisco e trazer o feiticeiro para curar e reviver o boi. O enredo possui inúmeras variações, porém, apresenta um eixo central, dramático e praticamente inalterável: a morte, a cura e a ressurreição do boi, tensamente vivida entre negros, brancos e índios, num latente “mito das três raças”, como discorre Cavalcanti (2000),

Era uma vez, um precioso boi que um rico fazendeiro deu de presente à sua filha querida, entregando-o aos cuidados de um vaqueiro de confiança (Pai Francisco, representado com um negro). Pai Francisco, entretanto, mata o boi para satisfazer o desejo de sua mulher, grávida (Mãe Catirina). O fazendeiro percebe a falta do boi e manda o vaqueiro chefe investigar o ocorrido. O crime é descoberto e, depois de alguns percalços, chamam-se os índios para ajudar na captura de Pai Francisco que, trazido a presença do fazendeiro, é ameaçado de punição. Desesperado, ele tenta e, ao final, consegue ressuscitar o boi, com auxílio de personagens que variam – o médico e/ou o padre e/ou o pajé. (CAVALCANTI, 2002, p. 18)

Os índios ganham maior visibilidade na festa dos bois de Parintins, tornando-se o diferencial de outros lugares que mantêm a tradição de recontar a história de Pai

Francisco e Catirina. De coadjuvantes os índios ganham papel de destaque no espetáculo, pois, além das tribos, rituais, toadas e momentos alegóricos os principais itens que correm pontos na festa representam personagens indígenas como a Cunhã Poranga e o Pajé. Da hilária apresentação dos “índios tontos”, do fim da década de 80, até os dias atuais a mudança é incomensurável. Os índios não estão presentes na arena como também integram o regulamento da festa, tendo punição para quem, por exemplo, não contar com um determinado número de integrantes de tribos ou na ausência de coreografia tribal.

## 1.2. O boi-bumbá de Parintins: da tradição nordestina à amazonização

A tradição do boi-bumbá no Baixo Amazonas, mais precisamente, na cidade de Parintins, assim como a maioria das manifestações populares, possui, em sua força expressiva, uma relação intrínseca com os espaços e territórios onde nasceu ou se apoderou. Vemos, na brincadeira do boi, uma dinâmica imposta e, ao mesmo tempo, sugerida pelo lugar e sua dinâmica, desde sua gênese em Parintins até os dias atuais. Como dito, o bumba meu boi, trazido do Nordeste por migrantes no período áureo da borracha, aos poucos, foi passando por um processo de “amazônização”, ganhando características do novo território, se resignificando, abandonando formatos e incorporando cada vez mais a cultura do local, sobretudo, a indígena e cabocla.

Em seus cem anos de brincadeira, os bumbás Garantido e Caprichoso acompanharam as mudanças da cidade e, nos últimos anos, se transformaram em força constituinte da nova paisagem urbana do lugar, como decanta Adriano Aguiar, em sua Toada<sup>4</sup> “O centenário de uma Paixão” (2013): “De casa em casa de rua ou quintal, tablado<sup>5</sup> ou bumbódromo<sup>6</sup>, virou festival, mistura de festas do Brasil”. Como manifestação pública, os bumbás de Parintins mantiveram uma consonância com o espaço, abriram as porteiras dos quintais, ganharam ruas até experimentar sua institucionalização, nas quadras da cidade, produzindo, na carga simbólica da vida e da cultura de Parintins, uma cidade viva nas pessoas, numa relação de respeito e

---

<sup>4</sup> É o gênero musical do boi bumbá, o estilo de música que se canta e toca em Parintins.

<sup>5</sup> Placo de madeira, espaço usado para os bumbás se apresentarem até a década de 1980.

<sup>6</sup> Centro cultural onde é realizado o festival de Parintins.

poder. Essa condição entre urbes e arte pública é tratada por Vera M. Pallamin (2001) na seguinte passagem:

Na relação entre manifestação artística e espaço público, essas questões tornam-se cruciais, pois permeiam o terreno a partir do qual a arte urbana nela instaura a sua presença- com maior ou menor força de significado. Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma bimensal estetizada – repercute as contradições, conflitos e relação de poder que o constituem. (PALLAMIN, 2002, p.105)



**Figura 3:** O tuxaua Zeca Xibelão e brincantes no Terreiro de Luiz Gonzaga. Década de 1940. Acervo pessoal da Família.

Os quintais, ou terreiros, abertos e compartilhados entre vizinhos e parentes, foi o altar de uma tradição que, em 2013, celebrou seu centenário. Os terreiros foram cenários de criação dos bumbás de Parintins. Eram espaços sem limitações, como cercas ou muros e se entrelaçavam no vai e vem de curumins<sup>7</sup> e cunhantãs<sup>8</sup> que, no mês junho, assistiam o pagamento de promessas com altares a São João, Santo Antônio e São Pedro.

<sup>7</sup> “Menino”, na língua geral – termo usual no cotidiano caboclo referente ao nheengatu.

<sup>8</sup> “Menina”, na língua geral – termo usual no cotidiano caboclo referente ao nheengatu.



**Figura 4:** Lindolfo Monteverde com filhos e netos. 1981. Acervo pessoal da família.

A representação de um boi coberto de tecido, feito com armação de cipós e samambaias reflete a natureza ali contida no lugar, uma razão de celebração e fé, onde um espaço privado apenas aos parentes de grandes famílias com graus de parentescos expandidos se tornava público, com a apresentação do Boi, abrindo convivências e vivências e se caracterizando muito bem como arte pública. Como escreve Pallamin (2002):

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público, ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações. (PALLAMIN, 2002, p. 108).

Os primeiros registros que se tem do Boi-Bumbá na cidade de Parintins datam do raiar da primeira década do século XX, estando contidos na oralidade popular e trazida em inúmeras versões, no decorrer do tempo. Também são fontes importantes os registros policiais e políticos, feitos ao longo dos cem anos de cada grupo, e que apontam grupos de baderneiros tocando tambores e ecoando a desordem em uma comunidade ainda muito pequena.

Considerando a história oficial assegurada tanto pela Associação Folclórica Boi Caprichoso quanto pela Associação do Garantido, acredita-se que, na segunda década do século XX, mais precisamente em 1913, os bumbás teriam nascido de promessas feitas aos santos católicos da tríplice junina, mantendo a tradição na família ou entre grupos de amigos. O boi Garantido foi fundado por Lindolfo Marinho da Silva, conhecido popularmente como Lindolfo Monteverde, que, desde sua infância, sonhava com um bozinho de curuatá<sup>9</sup> e, aos dezoito anos, decidiu instituir a brincadeira na vila de pescadores, hoje, denominada Baixa do São José, que ocupa a parte de cima da ilha.

O boi bumbá Caprichoso, por sua vez, foi fundado por Roque Cid, nordestino nascido na cidade de Crato, no Ceará, que migrou para Parintins no período áureo do ciclo da borracha. O boi negro assume a parte “de baixo da ilha”. A divisão simbólica nesta parte da Amazônia separa os territórios de acordo com o curso do rio. A parte de cima corresponde ao lado terrestre do território, onde indica a nascente do rio, e a parte de baixo, onde caminha para foz do rio. Cada bumbá construiu seu território simbólico, assumindo lados opostos na tessitura de uma simetria que determina os fazeres e práticas.



<sup>9</sup> Entrecasca da palmeira que se solta das palmas formando uma espécie de barca de madeira.

O “Auto do boi” atravessou o tempo e os supostos cem anos de criação dos bumbás de Parintins, se dinamizando, no decorrer da história, abandonando os quintais de seus donos e fundadores para ganhar as ruas da comunidade, em uma peça que caminhava como visitas nas casas de outras pessoas que ali assistiam passivamente ao teatro popular. E, de casa a casa, o dono do boi saía nas ruas para vender a língua, versando “boa noite dono da casa, como vai como passou, senhor dono da casa como vai como passou, vim trazer boi caprichoso pra dançar para o senhor, vim trazer boi Caprichoso com alegria paz e amor...” (verso tradicional do boi Caprichoso, de autor desconhecido). E a peça se reiniciava entre duas a cinco vezes na mesma noite, alegrando as famílias mais abastadas.

Em Parintins, esta nova forma de “folclórear” foi ganhando notoriedade e assumindo uma nova postura no espaço da cidade. O folguedo ganhou mais adeptos e a transformação se acelerou: as vestimentas se tornaram coloridas, o tambor e a palminha passaram até outros instrumentos como peça integrante da percussão musical. O conteúdo das músicas foi ampliado. O Boi saiu dos quintais, onde brincava sem muita seriedade e ganhou as vielas da então desconhecida Parintins.

Iluminado pelas lamparinas de pavio de querosene, o cortejo seguia para as residências locais, recebido com iguarias da região. As casas, como dissemos, eram sinalizadas de forma ritual com a fogueira acesa, em celebração ao santo referente às datas de saída do cortejo. Valentin (2005) faz a seguinte caracterização dessas passagens:

Até a década de 60 do século passado, os bois se “apresentavam”. Eles eram convidados a dançar e brincar nos quintais das casas, iluminados pelas porongas e pelas fogueiras, recebendo, em troca, iguarias juninas e, às vezes, também uma pequena soma em dinheiro. Caprichoso de um lado, Garantido de outro, por toda a cidade, nas noites quentes de junho, se ouviam o rufar dos tambores (feitos de lata de manteiga e cobertos com couro de porco ou tambaqui), o estalar das palminhas de macacaúba, o chocalhar do xeque-xeque e o vozeirão dos amos entoando desafios ao contrário. (VALENTIN, 2005, p. 17).

O que marcava a memória popular no formato “boi de rua” eram os encontros de um bumbá com o outro. As ruas já não eram apenas um lugar de passagem, no vai e vem da cidade, mas um palco onde negros e caboclos (todos homens), entoavam suas cantigas com beberagens. A saída dos bumbás nas ruas da ilha denotava um desafio espacial, o reduto assumido por cada um se expandia na cidade e, na urbe da floresta, o inevitável acontecia: os touros se encontravam nas principais avenidas e, assim, nascia o fator principal para a construção da rivalidade atual, no caso, a disputa pelo espaço em uma cidade planejada pela sua geografia. Nos fatais encontros, os grupos preparavam suas trincheiras e disputavam uma rua, uma esquina ou um quarteirão. Uma voz se ouvia cortando o silêncio da floresta, na algazarra lunar:

Arreda, arreda boi contrário  
 Eu tenho esta opinião  
 Hoje, tu te quebras todo  
 Ou me entrega o quarteirão

Eu não passo pelo lado  
 Eu não passo por detrás  
 Eu vou passar pelo meio  
 O que eu faço ninguém desfaz.  
 (Mestre Ambrósio - BOI GARANTIDO)

Povo contrário me conhece bem  
 Ele sabe há muito tempo que sou um perigo

Saia da frente que eu quero passar  
 Os meus vaqueiros estão prevenidos  
 Minha bandeira nunca cai por terra  
 É encarnada e é de guerra  
 Eu sou garantido, e não é?

Mas quem brinca direito, ninguém bota defeito  
 Eu brinco no campo na estrada e na rua  
 De dia no sol e de noite na lua.  
 (Edmundo Pitombeira - BOI GARANTIDO)

Logo, o espaço da cidade assumiu, por meio desses embates, a condição de território da rivalidade, instituindo uma nova dinâmica simbólica para a festa. Esta territorialidade, ligada à identidade, se torna notória, por meio da arte inserida no saber popular e emanada de forma explícita no decorrer da cronologia da festa em Parintins. Estas manifestações, em sua maioria, visuais, se apresentam por meio de bandeiras, ornamentações, pinturas murais, pinturas nas ruas ou esculturas que

adornam residências e logradouros públicos. José Miguel G. Cortés (2008) explica que o espaço vai além de um fator físico, que se ressignifica a partir de suas ações e relações na transformação do todo:

O espaço, mais que uma condição previa (um lugar), é o resultado de uma atividade, portanto, possui uma dimensão temporal. É um produto social que não permanece estático, pois, à sua maneira, é criador e criação de um conjunto de relações dialéticas em permanente transformação e nas quais intervém de modo incisivo. (CORTÉS, 2008, p. 21)



**Figura 5:** Índios guerreiros na quadra do Urubuzal. Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso.

As brigas entre os grupos rivais aumentavam a cada ano, preocupando a cidade e os responsáveis por sua suposta ordem. Coincidentemente, a construção da catedral de Nossa Senhora do Carmo<sup>10</sup> estava sendo concluída e a Juventude Atlético Católica (JAC) interveio para organizar a brincadeira de rua dos bumbás, em formato de um festival. Em 1965, foram iniciados os preparativos para a quermesse, com o objetivo de angariar recursos para a diocese com apresentações de

---

<sup>10</sup> A igreja em devoção à Padroeira de Parintins é o principal marco católico nos municípios do baixo Amazonas.

quadrilhas, danças e festas, sendo encerrada com a disputa entre os bois que, outrora, era um folguedo de rua. Segundo Valentin (2005):

Em junho de 1966, era realizado o primeiro festival folclórico de Parintins, num tablado na quadra da catedral, com apresentação de quadrilhas, pássaros e encerramento com os Bois. Com a adesão maciça dos Bois rivais, teve início a disputa entre eles e, conseqüentemente, a preferência e torcida da população por Garantido ou Caprichoso. (VALENTIN, 2005, p. 103)

Agora, mais uma vez, os bumbás se viam em um novo momento. No processo de desenvolvimento da festa, o novo formato nas quadras, com platéia em cadeiras e mesas, os bumbás ganhavam, aos poucos, sua institucionalização, caracterizando-se também como espetáculo.

Com o formato de atração, a preocupação com o caráter estético passou a ser priorizado. As indumentárias, aos poucos, tomaram acabamentos e passaram a ser feitas a partir de materiais tidos como de maior valor estético. O conceito de “boi” foi se transformando, novas figuras e personagens surgiram para enriquecer a brincadeira que se transformou num espetáculo. A competição institucionalizada determinou a objetivação do lúdico para o espetacular, impulsionando a participação de artesãos e artistas na criação de novidades para a festa. O fazer artístico, que, outrora, tinha se modificado nas ruas com a chegada da energia elétrica na cidade, novamente, se alterava e se redefinia, com um cuidado mais primoroso nas indumentárias e aportes cenográficos introduzidos de maneira experimental, impulsionado pelo poder da disputa.

Neste momento, em que os bumbás se apossam das quadras, as características da apresentação passam por um processo que aponta a necessidade da participação maior de artistas e artesãos, onde a participação da “mão de obra” do município de Santarém, PA, torna-se indispensável para uma troca de conhecimento de técnicas, com uso de recursos naturais da região, como cuias, peneiras, tipitis, couro, dentes, plumas e sementes não germináveis. Todas essas mudanças se entrelaçam com a troca da rua para a quadra, construindo, assim, parte referencial importantíssima na definição daquilo que temos, hoje, por Festival Folclórico de Parintins. O capricho das apresentações fazia com que a adesão popular fosse maciça. Os moradores e visitantes, que interagem nas ruas da

cidade, com suas performances e participações espontâneas, agora, passavam a assumir o papel de “espectadores passivos”. Voltariam a ser “espectadores emancipados” apenas após a construção do bumbódromo. O espaço não é algo fixo e imutável, porém, fator primordial e vivo, como explica José Miguel G. Cortés (2008):

O espaço se limita, se hierarquiza, se valoriza se modifica, e as formas utilizadas para isso afetam a maneira pela qual se experimenta o meio urbano e o modo como o sujeito vê os outros. Como já expulsemos na primeira parte dessa obra, o espaço não é um mero cenário no qual ocorrem coisas de vez em quando, mas o resultado conjunto da ação e do discurso dos diferentes setores sociais. Por isso não é um lugar inerte, mas significativo na construção da identidade. (CORTÉS, 2008, p. 123)

O festival, agora definido como disputa, acompanhou a mudança e o crescimento espacial da cidade. A construção de ambientes, como quadras e o estádio de futebol, foi um fator importante na construção da identidade da cidade e da própria festa. O espaço destinado aos torcedores demarcado com cadeiras e mesas não comportava mais o crescente número de espectadores, que a cada edição da festa, crescia e ganhava participação maciça da população, uma ação motriz e potencializadora na construção do sentimento de pertencimento dos moradores com ambas as agremiações. A partir dessa necessidade, os bumbás passaram a se apresentar no estádio Tupy Cantanhede<sup>11</sup>, para atender, por meio de arquibancadas, os espectadores e, mais tarde, num grande tablado de madeira, uma espécie de quadra-palco. Como nos conta Valentin (2005):

Nessa época, os festivais se realizaram, sucessivamente, na quadra de esportes da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus, no estádio Tupy Cantanhede e no assim chamado Tabladão, construído no terreno vazio do antigo aeroporto da cidade, onde hoje se ergue o Bumbódromo. Em todos eles, eram montadas arquibancadas para separar as torcidas que brigavam por seus Bois. Chegava junho, a cidade se mobilizava em função do Boi, para prestigiar a festa que acontecia, sempre, nas noites de 28, 29 e 30 (VALENTIN, 2005, p. 19-20)

---

<sup>11</sup> Estádio de futebol do município de Parintins.



**Figura 6:** Caprichoso brincando na quadra do Urubuzal. Década de 1970. Acervo da Associação Folclórica Boi Caprichoso.

Uma das principais mudanças no contexto social que o formato de quadra provocou na festa foi à abertura oferecida à participação ativa da mulher. A brincadeira, antes proibida para o sexo feminino, agora, aderia sua participação, ainda que espetacular e machista. Surgiram, então, as figuras das rainhas, com vestidos de materiais “regionais<sup>12</sup>” ou maiôs com pedrarias. O corpo feminino, no imaginário da festa, era o suporte simbólico para os ícones da região, surgindo, assim, a Rainha da Madeira, Rainha do Folclore, Rainha da Fazenda, Rainha do Boi, Miss do Boi, Deusa da Lua, dentre tantos outros personagens femininos que se expandiram e se apresentam no contexto dos bumbás até os dias atuais. A mulher, cuja interação era restrita na época do “boi de rua”, havia se tornado símbolo fundamental no espaço público. Sobre a questão, Cortés (2008) oferece a seguinte contribuição:

Neste sentido, o cenário público foi considerado, durante muito tempo, tabu para as mulheres, e entendido como um campo natural dos homens, o lugar onde eles podiam sobressair e se destacar, ao passo que os homens relacionaram o mundo privado a liberdade e as mulheres o vincularam a negação de possibilidades de acesso as áreas fundamentais da sociedade. (CORTÉS, 2008, p. 71)

<sup>12</sup> Matéria prima oferecida pela floresta como: palhas, fibras sementes e outros.

Com o crescimento da disputa entre Garantido e Caprichoso, surgiu a necessidade de redimensionar novamente o palco das apresentações, que culminou no Bumbódromo, cuja construção repercutiu negativamente em toda a imprensa do estado do Amazonas, que a difundia como “elefante branco” e “obra faraônica”.

A discussão sobre a construção do bumbódromo como necessidade popular ou estratégia político-partidária não cabe neste trabalho, porém, para abrigar a grandiosidade das apresentações de Caprichoso e Garantido, o empreendimento se tornou pequeno. E foi esta construção que deu caráter monumental à festa. O bumbódromo, denominação “inspirada no carnaval do Rio de Janeiro”, foi construído em seu formato original como a cabeça de boi estilizada, dividida simetricamente em dois lados, vermelho e azul. Eis o que escreve Valentin (2005):

Em 28 de junho de 1988, o Bumbódromo era inaugurado pelo então Governador Amazonino Mendes. O Festival de Parintins recebia, afinal, um espaço projetado especialmente para acomodar a apresentação dos Bois. É quando se inicia uma nova e importante fase de sua evolução. Com capacidade para acomodar hoje aproximadamente 40.000 pessoas, o Bumbódromo é o marco divisor definitivo entre um passado “provinciano” de “brincadeira de boi” e o monumental espetáculo de massa, com olhos voltados para o futuro e a tecnologia. (VALENTIN, 2005, p. 21)



**Figura 7:** Vista aérea do Bumbódromo. Fonte: divulgação SEC/AM.

A partir daí, a cultura folclórica do boi foi se caracterizando, aos poucos, como um misto de cultura popular e cultura de massa, surgindo, assim, camarotes, cadeiras numeradas, áreas para líderes políticos e divisão nas grandes “arquibancadas do povão”<sup>13</sup>, que, embora sendo oferecida gratuitamente, expõe resquícios de divisão. O novo formato do espaço reflete muito bem o lugar de cada cidadão na sociedade. Ainda que as apresentações dos bumbás sejam carregadas de conteúdos de sua própria tradição, a moldura espacial que o bumbódromo oferece consagra os bois como um produto cultural mercadológico, que atende as demandas da cultura de eventos, fator que cresce e deturpa o sentido de arte pública, levantado por Pallamin. Nas palavras da autora,

Efetiva-se a tendência totalizando do capital sobre a cultura, expresso no papel central que esta tem assumido em seus mecanismos de reprodução e mediação. Sob tal dominância, faz-se o elogio mercadológico do “produto cultural”, fomentando-se, ao mesmo tempo, a chamada “cultura de eventos”, associada aos novos padrões de consumo. (PALLAMIN, 2002, p. 104)

A modernização atual das estruturas físicas do bumbódromo, realizadas para o centenário dos bumbás, em 2013, efetivou e consolidou o folgado engessado na sociedade do espetáculo. Com iluminação especializada, climatização e tantas outras especializações da “profissionalização” da festa, os bumbás buscam, na atualidade, efeitos “hollywoodianos”, coreografias sincrônicas e tantos outros recursos, perdendo a substancial essência do folclore como tradição, forçando a separação consolidada. Como explica Claudia Buttner (2002):

Para poder atrair a atenção dentro do contexto artístico, a arte orientada para o processo ou para o social precisa recorrer à metáfora dos recursos artísticos tradicionais para manifestar os seus objetivos, permanecendo, portanto, num nível meramente alusivo. Para chamar a atenção pelo menos por um breve momento, ela precisa impressionar com um bom espetáculo. (BUTTNER, 2002, p. 84)

---

<sup>13</sup> As arquibancadas do bumbódromo possuem seu acesso de maneira gratuita. No entanto, para acessá-las, o torcedor se submete a chegar no início da manhã na fila para guardar o seu lugar para a festa que tem início às 21 horas.



**Figura 8:** Panorama da arena do bumbódromo após última modernização. Foto divulgação da SEC-AM.

Em outros formatos de boi bumbá no Brasil, a figura do índio aparece de maneira secundária ou se encontra ausente. Encontra-se híbrida em seres e personagens como no Boi de Máscara, essa difere dos tradicionais bois do Norte brasileiro por seu ritmo e pelo uso de máscaras e “cabeções” pelos dançarinos. Não há a encenação do enredo. Teria surgido, no município paraense de São Caetano de Oliva. Nesse folgado junino, não aparece a figura do índio, tendo como personagens tradicionais homens, mulheres, velhos e jovens que se fantasiam de pierrôs, cabeçudos, buchudos, bichos, vaqueiro e boi, sendo que este não é necessariamente a figura principal.

Nos vários Bumba-meu-boi do Nordeste, especialmente no Maranhão, onde é um dos maiores festejos brasileiros, o Bumba-meu-boi prima pela riqueza e diversidade do figurino e dos elementos rítmicos e coreográficos. É usado o termo “sotaque” para as músicas que acompanham os bois maranhenses. O que os distingue são os instrumentos musicais utilizados e a cadência do ritmo imprimido a cada espécie. Dentre as figuras, se destacam o Pai Francisco, a Catirina, Dona Maria (mulher do amo), pajé, índios, vaqueiros, cazumbás (espécies de palhaços, mascarados). Em outros Estados nordestinos, há variantes como o Boi-de-Reis, no Rio Grande do Norte, e o “Cavalo- Marinho”, especialmente em Pernambuco e

Paraíba. Neste último, além da figura do boi, se destaca, entre várias outras, a do Cavalo-Marinho, espécie em torno da qual o povo criou diversas lendas. No Boi-de-Reis, há também outras, como os Galantes (ricamente vestidos, adornados com fitas coloridas e espelhos); os Mascarados (trajando roupas surradas, com os rostos pintados de tísica) e outras figuras de bichos e assombrações.



**Figura 9:** Bumba meu Boi. Acervo Memorial Antonio Conselheiro.

No Boi de Reis, folguedo que homenageia os Santos Reis, no qual se realiza o auto do boi, de grande ocorrência no Estado do Espírito Santo, especialmente nos municípios de Conceição da Barra e de São Mateus, estendendo-se a alguns do sul da Bahia. Compõe-se de vários elementos: o Boi, personagem principal, o Vaqueiro, Pai Francisco e a Catirina, João Mole (um boneco desengonçado), um grupo de marujos e outras figuras representando animais, monstros e fantasmas. Não se faz presente a figura do índio quanto personagem nativo desse folguedo, que ocorre de

6 de janeiro a 3 de fevereiro, possivelmente pelo fato de nessa região a figura indígena não exercer grande influência em meio ao contexto sociocultural da região.

Na região Centro-Oeste, ocorre também o folguedo chamado “Boi do Natal”, com o mesmo tema dos outros “bois”, qual seja o animal morto e ressuscitado. O que muda são alguns personagens, havendo lugar “para um caboclo, o Gregório; para um negro, o Mateus; e para um índio, o Caipora. Entre cantos, danças e palavras, o boi e seus companheiros, a mulinha, o cavalo de fogo e o jacaré brincam no meio do povo” (“O Grande Livro do Folclore”, p. 197, 2a Edição, Ed. Leitura).

Na região sul, especialmente em Santa Catarina, o “Boi” é o Boi-de-mamão. O conhecido enredo é encenado, mas outras figuras são nele introduzidas, como as de bonecos gigantes e outros animais. O nome “boi-de-mamão”, segundo alguns autores, se refere a um mamão verde que teria sido usado, às pressas, na confecção da figura do boi para mostrá-la a umas crianças. Antigamente a brincadeira ocorria entre os meses de dezembro a fevereiro, onde então os grupos percorriam as ruas da cidade, oferecendo a dança ao senhor dono da casa. Atualmente, o Boi dança em qualquer época do ano e hora do dia, possui elementos folclóricos como a personagens a Bernúncia, que pode ter sua origem no folclore do Boitatá (personagem mítico do indígena). Um folguedo importante nesta análise é o Caboclinho, dança de origem indígena, como o próprio nome indica.



**Figura 10:** Caboclinhos. Clebio Saldanha. Sem data

No Nordeste, a palavra ‘caboclo’ é utilizada para designar o índio ou, no máximo, o cruzamento de índio com o branco. E caboclinhos são os filhos dos caboclos (Carlos da Fonte Filho, em “Espetáculos Populares de Pernambuco”, Edições Bagaço). Dos mais antigos bailados de que se tem notícia no Brasil, foi registrado pela primeira vez em tribos indígenas nordestinas, em 1854, por Fernão Cardim, informa Gustavo Cortes. “Atualmente, são grupos fantasiados de índios que, ao som de pequenas flautas e bandas de pífanos, saem pelas ruas das cidades do Nordeste, no período carnavalesco. Executam um bailado ritmado, em séries de saltos e bate-pés, marcado pelos estalidos secos das preacas (espécie de arco e flecha)” (op. cit., p. 92). Os dançarinos, que executam essa ágil coreografia, usam saias de penas, colares e cocares repletos de plumas e adornos cintilantes, em meio a outros adereços.

### 1.3. Parintins: uma aldeia ancestral

#### **Toada: Continente Perdido**

(Tony Medeiros/Inaldo Medeiros/Cláudio Batista/João Melo – BOI GARANTIDO 1998)

A história começa em um continente perdido  
 Ah, ah, ah, ô, ô, ô  
 O povo ameríndio era filho do rio e da terra  
 O grande rio mar, re-descia a cordilheira  
 Civilizações já viviam no meio da selva  
 As caravelas cruzaram o grande oceano  
 Colombo então neste solo sagrado pisou  
 Cabral aportou e achou que era dono da terra  
 Em nome de Deus e do rei tomou posse do chão  
 Cortez impiedoso, dizimou Astecas  
 Pizarro destruiu, os filhos do sol  
 Francisco Orelana desce o grande rio  
 Frei de Carvajal descreve o que viu  
 Aventureiros de outras terras o meu povo te chamou  
 Paraná-Kari, Paraná-Kari

O número atual dos povos indígenas no Brasil, segundo dados do Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), realizado em 2010, é de 305 etnias com o universo de 896,9 mil indígenas. Para a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), esse número é considerado atualmente maior, graças às políticas públicas resultantes de inúmeras lutas incansáveis destes povos que, em 70%, vivem na Amazônia englobando os estados do Amazonas, Acre, Roraima,

Rondônia, Mato Grosso e Pará. No entanto, ao compararmos com números referentes ao período que precede o marco de “Descobrimento” e gênese da Exploração do Pindorama (BB), vemos um voraz processo de extinção destes povos.

Hoje, resta pouco mais de 300 mil índios no Brasil, a grande maioria na Amazônia, divididos em 215 nações com 170 idiomas diferentes, dos quais menos da metade foram estudados e pesquisados. Existem pelo menos 50 povos, todos na Amazônia, que jamais foram encontrados pelo homem branco (RICARDO, 1998, p. 84). A história recente da cultura indígena, lamentavelmente, tem sido caracterizada pelo extermínio, pela degradação pela violenta ação daqueles que foram os primeiros e legítimos donos de Pindorama, a terra das palmeiras. Nas palavras de Thiago de Mello:

Aqui está o cerne do drama indígena: submissão que tem o gosto de traição do próprio ser. Violentado na sua cultura, o índio é compelido à dependência, à submissão aos trunfos de uma cultura que lhe é estranha, que nunca será a sua, mas da qual ele passa a precisar sobreviver. (MELLO, 2002, p. 74)

Parintins dos Parintintin, berço bélico de grandes nações que se destacam na formação do “Amazônida”. Desde os primeiros relatos dos cronistas e exploradores da região vimos a transfiguração étnica pautada a partir da matriz indígena e demais matrizes que constituíram uma cultura diversa e que posteriormente foi influenciada por outros povos que fundaram comunidades como os Judeus, Japoneses e quilombolas.

Antônio Bittencourt, um dos principais estudiosos sobre o surgimento do povoado, discorre, em seu livro “Memória do município de Parintins”, estudos históricos sobre sua origem e desenvolvimento moral e material.

A atual cidade de Parintins não abriu exceção: Nas explorações que o governo português mandou fazer no rio Amazonas, ao tempo do Brasil colonial, trabalhos esses desempenhados patriótica e inteligentemente, foi reconhecida a existência das ilhas que ficam à margem direita e em uma das quais se localizavam os Tupinambás, quando fugindo às perseguições, que sofreram no Peru, voltavam a ocupar, a região de onde haviam saído e que tinha o nome de Maracá. Na ilha, que fica separada desta pelo Paraná

do Limão, estão localizadas as tribos dos *Sapupés e Maués*. Em uma das viagens a que aludimos, ficaram nesta o Capitão José Pedro Cordovil, <<com seus escravos e agregados>>, isto em 1796, para dedicarem-se a pesca do pirarucú, nos lagos próximos e também a agricultura. Àquelas tribos reuniram-se, em 1798, *Peruvianos e Uapixanas* vindo deportados do Rio Negro, por crimes que haviam cometido. [...] Mais tarde, em 1803 chegaram os *Mundurucús*. A esse pessoal reuniram-se outros civilizados. Toda essa gente plantava tabaco, cacau, guaraná e maniva e de cujas raízes faziam farinha. Cordovil deu ao lugar o nome de <<Tupinambarana.>> [...] Esse Sr. tendo obtido do governo de D. Maria I, Rainha de Portugal, uma sesmaria, que ocupava o espaço que vai da foz do lago Mirity a de José Assú, para ali se passou, com sua gente, dedicando-se a cultura do cacau em grande escala. Saindo de *Tupinambarana*, ofereceu a Rainha a fazenda que havia fundado. Aceita a oferta foi o local elevado a categoria de Missão, em 1803, pelo Conde dos Arcos, então Capitão-Mór do Pará, que incumbiu de sua direção o Frei José das Chagas e deu-lhe o nome de Villa Nova da Rainha.

Há outras versões em relação à gênese da ilha de Parintins, apresentando etnias que divergem ou convergem em sua presença nestes territórios. No entanto, os nomes de alguns grupos fincam presença nas principais teorias deste encontro de povos. Dom Arcângelo Cerqua aponta que:

-mas que índios eram esses antigos moradores de Parintins e seu território? Na opinião de Maurício Henriarte (Descrição do Maranhão, Pará etc ... pág. 162\225) os primeiros moradores foram índios ARATU, APOCUITARA, YARA, GODUI, CURIATÓS). [...] Num segundo tempo estes foram subjugados pelos TUPINAMBÁS, que vinham da faixa atlântica do Brasil, fugindo da conquista dos portugueses. [...] O movimento migratório dos Tupis de nossa região vieram em boa parte pelo Madeira e pelo Centro. Gostaram da ilha, conquistaram seus naturais e os avassalaram. Depois com o tempo houve a fusão através dos casamentos.

A formação étnica da cidade de Parintins, como todas as cidades do Amazonas, possui sua base na matriz indígena, tecida na temporalidade ancestral por povos diversos que viveram na ilha em seus arredores, guerreiros nômades que ali passaram ou viveram grande parte de suas vidas, nativos absorvidos por outras nações, silvícolas viajantes e construtores de uma territorialidade colossal que solidificaram a formação de um povo em sua essência índia. O historiador parintinense Tonzinho Saunier assinala:

Segundo os navegadores, cronistas, viajantes, cientistas e missionários que por aqui passaram, aqui estiveram e até permaneceram por algum tempo, os índios que habitaram o município de Parintins foram os seguintes: Maué, Mundurucu, Parauenis, Parintim, Parintintim, Patuaruana, Paraviana, Sapopé, Tupinambarana, Tupinambá e Uapixana (SAUNIER, 2003, p. 27)

A formação social e cultural do homem do Norte e, neste caso, do povo de Parintins, se constitui na base indígena do território geográfico onde se localiza Parintins, conhecido como arquipélago de Tupinambarana, está ligado diretamente ao mítico “Guajupιά”, o “céu dos escolhidos”, a terra sem males, também para o povo Maué, e neste espaço que se faz metafisicamente presente o “Nuçoken ou Noçoken” um paraíso encantado onde reina as encantarias e a força do mítico, ou para os belicosos Mundurucu, o vale da “Mundurukania”, que para alguns autores se estende do rio madeira à região de Parintins. Assim, observamos que a força pujante da cultura indígena, presente no Baixo Amazonas, congrega múltiplos movimentos culturais, aparentemente parecidas, no entanto, diverso em seu cerne potente, presente e imposto pelo espaço na dinâmica da vida.

O sociólogo Samuel Bechimol (2009) fala da importância do indígena na formação social e cultural da Amazônia e discorre sobre uma Amazônia “lusíndia” (mais índia que lusa), descrevendo a relevante contribuição indígena para a construção de uma sociedade nos trópicos predominantemente voltados ao saber, o fazer e o viver na floresta.

Djalma Batista (1976) conceitua o ameríndio numa continuidade antropogeográfica ao mundo amazônico, devido à grande quantidade de grupos indígenas na região e toda a sua conjuntura social no complexo da Amazônia. Com a presença terminantemente latente do índio presente direto ou, inconscientemente, na cultura do povo de Parintins, o folguedo do boi-bumbá incorporou, a partir do novo espaço, um lento processo que construiu em cinquenta anos um boi caboclo, agora mais índio que negro.

Como vimos, o “indígena”, dentro do Auto do boi, sempre esteve presente e assumia papel terciário na dança dramática. Sempre de maneira estilizada, constituía um personagem lúdico que redesenhava, em sua representação, o imaginário do povo brasileiro em sua própria leitura.

Os estereótipos que se produzem na história do Brasil, em relação ao indígena, matriz principal da cultura brasileira, repercutem até hoje, estigmatizando o índio por meio de equívocos infundados que permeiam o pensamento comum e, até mesmo, são reproduzidos em escolas, centros de educação, e reforçados no imaginário popular pela cultura de massa, como aconteceu em alguns momentos do Festival Folclórico de Parintins.

A reprodução dos estereótipos relacionados ao índio brasileiro o aponta como um todo de princípio genérico, como se a cultura e todas as suas referências partissem das mesmas práticas e modo de vida. É comum pensar que todas as nações indígenas do Brasil vivem da mesma maneira. Como afirma Gruppioni:

Em geral, pensamos os índios como um todo homogêneo. Assim, ao encontrar alguém que esteve em contato com os índios, a curiosidade mais comum faz com que a maioria das pessoas indague de que maneira eles vivem, o que comem, como namoram, como são com as festas etc. - como se todos fossem iguais. (GRUPPIONI, 1999, p. 11)

O autor entende o indígena sem os estereótipos estabelecidos pela sociedade ocidental. Ele o denomina de “índio genérico”, transfigurado etnicamente num processo pelo qual os diferentes grupos indígenas perderiam suas peculiaridades culturais, tornando-se, assim, um todo homogêneo. A configuração que se tem do índio Brasileiro de uma cultura única que vive na mata, mora em oca e tabas que cultua Tupã comum no Brasil é contestada por Grupioni, que considera despertando assim, um olhar crítico na representação do indígena no Festival Folclórico de Parintins e sua possível imagem romantizada.

Cada um desses grupos indígenas tem um modo próprio de ser e uma visão de mundo específica. A diversidade se manifesta nas tradições, nos cantos, nos mitos, na arte, na economia, na história e nas línguas. E assim, varia muito as atitudes de seus membros diante da vida e da morte, do feio e do bonito, do possível e do impossível. (GRUPIONI, 1999, p. 9)

Ainda com a recente inserção da lei 11.640 no currículo escolar, debates em torno das políticas públicas que são direcionadas ao índio, avanço e disseminação da informação, e manifestações de caráter de engajamento, é comum pensar e

atribuir ao indígena o estigma do atraso ou do retorno às práticas ditas primitivas. São comuns, nas ferramentas digitais de comunicação, como as redes sociais, os conceitos publicados e compartilhados num pensamento subjogado por todo o movimento de militância das organizações comprometidas com a causa indígena.

De um lado, a um incipiente movimento indígena e uma opinião pública favoráveis a um melhor destino para os índios; de outro, estão os setores que veem os índios como um entrave ao progresso brasileiro, como representantes fosseis do desenvolvimento humano. O Brasil ainda não conhece a realidade indígena, e sabe muito pouco a respeito dos índios e de sua sociedade, suas histórias e seus modos de vida. São muitas as ideias equivocadas a eles associadas. (GRUPIONI, 1999, p. 10)

Quando a brincadeira de boi chega a Parintins seu formato já é denominado e caracterizado como Boi-bumbá. O personagem “padre” perde as forças e já não mais ressuscita o boi, a força da medicina e da ciência já perdeu o sentido e os médicos passaram a ser meros coadjuvantes, o folguedo rasgando mata a dentro atravessa do Nordeste para a Amazônia e vai ganhando força e porte a partir dos aspectos de sua geografia. A territorialidade se expressa então a partir de novas referências incorporadas na brincadeira de boi e pouco a pouco este boi nordestino vai ganhando a cara de um boi amazônico, como nos apresenta Simão Assayag.

Foi chegando e sentindo o impacto da floresta – “sua nova majestade”, e os três reis (magos) para os quais ele dançava no Nordeste, cedem lugar aos santos católicos: Santo Antônio, São Pedro e São João. A brincadeira deixa de ser natalina e ganha ares de festa Junina. Mais alegre, mais pitoresca também, por que 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 Mãe Catirina. Mateus perde o nome e fica sendo apenas o vaqueiro. Cazumbá e Mãe Guiomã, figuras 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, 1996, p. 32)

Assim, o índio foi assumindo, dentro do folguedo, o papel principal junto ao boi e substituindo o negro, protagonista do auto junto com o boi, passando, ano após ano, as participações secundárias e até terciárias na totalidade do espetáculo. A construção coletiva e de referencial vasto se pontua a partir do “índio folclórico”, ou

índio espetáculo, as malocas do auto tradicional, nos quais são batizados para buscarem Pai Francisco no laranjal. O boi Garantido em 2001 registra em sua história a marca da presença indígena desde a raiz da brincadeira, introduzindo de maneira seminal uma das forças mais expressivas para a consolidação do boi-bumbá, enquanto espetáculo:

Em Parintins, o Boi-Bumbá Garantido registra a presença do índio desde o início da brincadeira, na segunda década do século passado. O amo do boi Lindolfo Monteverde, revela isso em seus primeiros versos da época: "batizo-te caboclo (O índio) no som desta viola, para íris a guerra, oh! Maria Nossa Senhora". É a ordem do amo, dono da fazenda, para os índios buscarem o Pai Francisco que matou o seu boi para satisfazer o desejo de Mãe Catirina. A partir daí, em Parintins, a participação do índio é cada vez mais significativa. (GARANTIDO, 2001, p. 13)

É nesse contexto que percebemos que a posição do negro que era central passa a ser secundária dando espaço para a personagem índio que a partir de então desenvolve no decorrer dos tempos uma série de fatores que o leva aos principais momentos do boi espetacularizados. Percebemos que em Parintins, atualmente, a presença do negro é uma minoria, quase não existe. Apesar deste segmento ter sido responsável pela introdução do Boi-Bumbá no Amazonas, atualmente, o negro não aparece, o caboclo passa a constituir a marca principal desta manifestação. Contudo todo suporte histórico, fonte de conhecimento e inspiração é indígena, que o tornou o centro de atração para as cenas mais relevantes do Festival Folclórico. (BIRIBA 2003, p. 99)

No entanto, quando falamos desta primeira representação de índio dentro do folguedo do boi de Parintins, não nos referimos ao formato atual e consolidado do personagem. As representações feitas do índio desde o início da brincadeira até os 50 anos de festival passaram por inúmeras mudanças acompanhando a dinâmica do folguedo, inseridas na dinâmica do espaço.

Ainda que a cidade de Parintins tenha na sua formação a base da matriz indígena, a primeira representação do personagem "índio" no boi nada tem a ver com os povos que ali habitavam, nos possibilitando este fato à leitura de uma negação à ancestralidade atribuída aos estigmas que índio sofria no raiar da primeira metade do século XX.

As relações sociais entre as sociedades indígenas e as sociedades urbanas em várias regiões do país, as suas tradições culturais têm se integrado entre os meios da vida cotidiana destas sociedades, dinamizando as formas de manifestações populares com a produção de novos significados e a criação de novos sentidos na utilização dos seus códigos, símbolos, cores, objetos de arte, cantos e rituais que são agora vivenciados, num processo de readaptação ao novo espaço que este agora faz parte. Consideramos estas interferências culturais extremamente positivas, enquanto povos com valores distintos, mas que tentam buscar um bom senso em suas “trocas simbólicas” (mito, língua, arte, ciência). Os exemplos citados anteriormente restauram os campos de conhecimentos e saberes, que tanto as tradições indígenas quanto os princípios cidadãos do homem urbano, tentam, ao mesmo tempo, se manterem, se re-avaliarem no desenrolar da história, na luta travada entre brancos e índios, até os dias de hoje. (BIRIBA 2005, p. 113-114)

A troca e as referências simbólicas na construção da cultura e dos ícones que a compõe se valem das mais variadas fontes possíveis. Segundo os primeiros brincantes do folguedo, o formato seminal do personagem “índio” era resultado da influência do cinema em Parintins, que marca uma época de efervescência e dinâmica da experiência do audiovisual no interior do Amazonas.

A programação dos filmes exibidos nos antigos cinemas de Parintins, como o Cine Saul, Cine Brasil e Cine Oriental, tinha, nos filmes de “bang-bang”, um dos maiores atrativos alimentados pelo gosto popular da época. Estes filmes mostravam o índio norte-americano com seus apaches, ou cocares de tira com uma pena superior na parte dianteira da cabeça, calças de tecido decorado com franjas, e assim por diante. Assim se deu a primeira referência do indígena na festa do boi-bumbá.

O grupo de índios denominados “tribo dos tontos”, vestidos como nos filmes exibidos, com calça preta de tergal, franjas de folha de bananeiras desfiadas sobre a cintura e o típico cocar adentravam na brincadeira fazendo desta um marco na memória e na representação do universo indígena. Como relata Odinéia Andrade, pesquisadora e organizadora do Boi Caprichoso:

A evolução dos índios aconteceu de forma lenta e graduado o momento em que começou o festival folclórico se sentiu a necessidade de ter algo mais além do boi, do apresentador, da marujada, vaqueirada, pai Francisco e mãe Catirina e outros que começaram a aparecer também, quanto a tribo nós enfrentamos uma dificuldade terrível para compor tribos para se apresentar no boi, primeiro porque ninguém gostava, ninguém queria ser índio e a gente quando reunia eu contava a história de uma pessoa muito

bem de vida que não morava em Parintins, ela parintinense mas ela dizia assim eu sou Manauara não sou parintinense, ela estudava fora e isso me causava uma certa intranquilidade, chateação e de repente o boi começou a crescer na diversidade cultural de Parintins, Parintins começou a ser olhada de uma outra maneira e um belo dia ela começou a dizer eu sou parintinense de coração. Por que Parintins a partir deste momento estava mostrando algo diferente pra fora, Parintins começou a sair do seu território pra outros territórios brasileiros pra outros territórios internacionais e então começou a mudar a visão dos filhos de Parintins que estudavam fora, começaram a dizer que sou de Parintins, por que ninguém queria ser índio na época, era uma dificuldade terrível para compor uma tribo com 20 pessoas, hoje nós temos muitos mais de 20 nas tribos, mais era uma complicação terrível, mais nos fomos aos poucos catequisando, mostrando o valor do índio, mostrando que o índio na brincadeira do boi bumbá ele já era escravo do negro no início da brincadeira o índio era o menino de recado que levava o recado do negro pro patrão e isso tudo pesava para as pessoas escolherem, não eu quero, então nós resolvemos criar índias guerreiras, as índias guerreiras eram aquelas mulheres mais bonitas, nós já tínhamos as misses e as mulheres ela combatiam em beleza com as misses e até então cunhã poranga não tinha, tinha miss e o que nós fizemos pegamos as meninas e começamos a colocá-las para puxar as tribos e assim nós fomos conquistando as pessoas porque aí eu vou puxar, eu vou ser comandada pela fulana de tal, já era um peso a mais para elas fazerem parte das tribos e assim nós fomos compondo as tribos, ninguém queria ser índio, queriam ser destaque então como índia guerreira haviam os destaques, nós tínhamos em média dez tribos, dez destaques aí as tínhamos as índias amaericumans, que eram as mulheres que desafiavam o poder dos homens nas tribos, aí já começou a mudar também esse cenário de ter ou não ter índio fazendo parte das tribos e nesse contexto nessa guerra a radio começou a nos ajudar nesse sentido quando a gente compunha as tribos tinha que ter logo o nome das tribos para serem divulgadas, então nós começamos a estudar a tribo porque quando a gente compõe uma tribo a gente nunca põe em seus usos e costumes na realidade, roupa por exemplo ela nunca é igual a roupa da tribo a gente da uma contextualizada, as roupas para chamara a tenção visual, para encher quadra e isso foi começando a influenciar, as tribos em si eram simples elas não tinham esse poder de competir com a tribo original o que tinha das tribos eram os usos e costumes e a vida tribal, aquela beleza toda era criativa daqueles que compunham o departamento artístico e nós tínhamos a concepção de que o índio era importante na brincadeira de boi bumbá se antes ele era menino de recado, hoje devido nós termos uma cidade indígena, por onde param várias e várias tribos, então nós substituímos o poder do negro pelo poder do índio então mostrar o que nós temos de beleza quando nossas tribos eram bem planejadas, bem estudadas, nós tínhamos o grupo de pesquisa que nós começamos a fazer o povo abrir os olhos para aquilo que nós estávamos fazendo em relação as etnias a nossa cultura, tanto quando nos primeiros festivais nos recebíamos na década de 80 e já início de 90 nós recebíamos sociólogos, antropólogos a pessoas estudiosas pra conversar com agente e ai eles me levaram a um questionamento muito sério na época haviam as toadas com palavras indígenas e não nos mandavam o significado dessas palavras e eu tinha a maior dificuldade, eu chorava, pedia, implorava por que as pessoas iam na minha casa questionar, e ai uma antropóloga ela disse pra mim, você já percebeu que nas toadas a uma mistura de etnias? Ai eu fiquei ela tem razão, eu não poderia dizer nem que sim e nem que não pois eu não estava por dentro do significado das toadas, embora eu tivesse dicionários tupi guarani mais me falta o conhecimento, ai eu realmente disso você tem razão, então ela falou que nós precisamos modificar essas coisa, ela disse o boi e muito bonito, ela elogiou o boi Caprichoso, mais a gente nunca tinha voz dentro do boi, sempre tendo aquele preconceito de que o homem é o

todo poderoso, o homem e que dita normas e nas gestão de Acinelson eu entreguei de cabeça, corpo e alma ai nós começamos a verificar que precisava ter uma certa concordância entre todos os membros da diretoria, entre os compositores para que falássemos a mesma linguagem, não linguagem indígena, mas que quando a gente perguntasse o que quer dizer isso aqui nós soubéssemos e onde estava a fonte, no incio nos encontramos uma dificuldade muito grande, por exemplo pra rainha do folclore que nós criamos no final de 80 pauta já na cunha poranga, pesquisando, pesquisando eu tinha uma livro chamado cariuá e nesse livro no rodapé das leituras tinha o significado das palavras indígenas e de repente eu me deparo com cunhã, cunhantã, cunhacuiara, cunhãpira, várias tipos de palavras de cunha, aí eu fiz um documento, nós estávamos próximo do festival, eu não me lembro bem o ano e com o Veramilton que nos ajudava, ele disse que se nós pudéssemos mudar essa palavra Miss, ela e muito americanizada e eu disse eu tenho, aí peguei o livro cariuá mostrei pra ele e ele disse poxa Odinea, então eu disse você vai leva esse documento pra reunião, então ele representava o boi no regulamento ele e o seu Beltrão que ajudou no regulamento do boi Caprichoso, ai foi pra reunião, não queriam não queria cunhã poranga, porque poranga também foi encontrado no decorrer das leituras do livro cariuá até que eles pediram provas concretas, ai o Rui Mendes foi em casa e eu peguei dei o livro e disse pra ele não me passe pra mão de ninguém, então ele foi levou o livro e foi quando nós conseguimos mudar o item miss para cunhã poranga, então os itens foram surgindo pela necessidade que tínhamos de conceituar o festival de maneira que agradasse o visitante, as pessoas, porque a mulher tem o poder da conquista com a beleza e escolhendo a mulher bonita para compor o boi caprichoso nós iríamos adquirir mais e mais adeptos e o arsenal de mulher bonita do Caprichoso e incomparável, então nessa área indígena nós encontramos essa dificuldade, hoje todo mundo quer sair nas tribos, hoje todo mundo quer ser item.

E hoje nós temos três itens que se confundem porque eu conversando com alguns eruditos do boi eu digo sempre que tiraram a rainha do folclore, pra mim a rainha é a mulher que tem o poder da brincadeira em suas mãos, ela dirige os seus seguidores com cetro e com a sua coroa e com o seu poder de visão, de criação de criatividade do amor que ela tem a brincadeira, então essa rainha do folclore que era aquele estilo de palha de repente ela foi mudada para índia, então ficou a porta estandarte, cunhã poranga, rainha do folclore e o pajé são quatro itens que concorrem entre si eu sou o melhor, eu sou o mais bonito quando a nota é igual pra todo mundo, a cunhã poranga é a bonita das tribos, a rainha do folclore ela é o todo na brincadeira, a porta estandarte é ela que leva a representação maior do boi ela tem o poder de comandar o seu impérios, o seu exército, então são essas diferenças que os nossos conselheiros ainda não pararam para discutir, uma certa pessoa me pediu, Odinea eu queria que pesquisasses para a gente tentar mudar rainha do folclore, eu gostaria que ela voltasse a ficar como rainha, uma mulher bonita, poderia até se transmutar em índia.

E nós fomos criando, criando e recriando e chegamos aos 21 itens que competem entre si, eu digo que competem entre si por que cada uma quer ser melhor do que o outro (ANDRADE 2016).



**Figura 11:** Cine Saul na Praça Eduardo Ribeiro. Década de 1950. Acervo da Família Faria

Para a comissão de artes do Boi Garantido 2001, o boi-bumbá de Parintins se apropriou de maneira muito positiva no decorrer da história da festa, numa evolução onde a cada festival o índio ganhava sua evidência, apontando, inclusive, para o reconhecimento identitário do homem do Norte.

Das tangas de folha de bananeira, a indumentária indígena evolui. Cocares, tangas e perneiras são aperfeiçoados. A folha de bananeira é trocada por papelão ornamentado por pena de aves silvestres e domésticas (araras, papagaios, galinhas, patos, perus e etc). Se processa, então, um sentimento contraditório posto que, de modo geral, as pessoas renegavam a sua descendência indígena. De uma fileira de pouco mais de dez índios na brincadeira, o boi bumbá passa a ter tribos inteiras, com tuxauas, nomes e características próprias. Estudos e fundamentações são necessários. Rituais e lendas ganham espaço e a figura da Cunhã-Poranga (moça bonita) exaltam e valorizam a cultura indígena, quebrando preconceitos e fazendo com que as pessoas se sintam orgulhosas de serem descendentes de índio. (GARANTIDO, 2001, p. 13)

Simão Assayag, autor e “inventor” dos espetáculos e roteiros do boi na década de 90, responsável pelo formato de “opera Cabocla”, afirma a capacidade de mudança e construção do personagem “índio” dinâmico e flexível as conveniências do espetáculo ou da cultura popular, e garante que foi o índio o fator principal para as mudanças ocorridas de folguedo para o espetáculo consumado:

O boi do Nordeste chegou até nós de barco. De barco, sim, como chegava tudo por aqui. Menos o índio, que podia vir caminhando do centro da mata sol a sol. Aliás, ele chegou primeiro; já estava lá, quando o bumbá chegou. Desde então o boi e o índio argamassaram uma parceria, feita dia-a-dia do povo da ilha. (ASSAYAG, 1996, p. 31)



**Figuras 12 e 13:** Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Uirapurú e Pajé) Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso



**Figuras 14 e 15:** Brincantes do Caprichoso (Respectivamente Guerreiros e Inferno Verde). Década de 1970. Acervo Boi Caprichoso.

Em Parintins, no decorrer dos 50 anos de festival, o índio foi se alterando e ganhando sentido e força no espetáculo. Cabe sublinhar que a construção da persona “índio” é consciente de que se trata de um olhar sobre o indígena e não a representação fidedigna deste. Convém observar que, na concepção da personagem para a formatação do espetáculo, os bumbás se valem da realidade para, assim, denotar características na diferença entre um índio personagem de uma etnia para outra etnia, dentro dos quadros apresentados. Geralmente, se apropriam de grafismos indígenas, plumárias peculiares de determinada etnia, cerâmicas, cores, totens e tantos outros símbolos que compõe a iconografia do grupo representado. Valendo-se destes pontos identitários, os bumbás redimensionam as formas para que possam adequar-se ao formato espetacular, substituindo penas silvestres por penas sintéticas, alterando o tom das cores para efeitos colorísticos em reação a iluminação artificial, e tantos outros truques visuais para lograr efeitos nas apresentações de arena, numa mistura de realidade e releitura. Assayag afirma que o índio do Boi-bumbá de Parintins é um índio recriado pelo bumbá, estilizado e com o compromisso com o espetacular e com a arte de Parintins:

Quem quiser documentar uma verdadeira dança de índio, não venha para Parintins em fins de junho. Arrume um “motorzinho”, um bom estoque de repelente, “engrene” com a FUNAI ou com alguma missão religiosa e boa viagem. (ASSAYAG, 1996, p. 28)



**Figuras 16 e 17:** Rainha da Marujada e Guerreira Tupinambá. Década de 1980. Acervo Boi Caprichoso.

## CAPÍTULO II

### IDENTIDADE INDÍGENA, CABOCLA NA AMAZÔNIA E O BOI DE PARINTINS

#### **Sou Caboclo**

(Caprichoso 1992 – Heliomar Conceição)

Uns dizem sou índio  
 Outros dizem sou branco  
 E ninguém quer me adotar  
 Um vem rouba a poli  
 Outro vem e rouba tribo  
 E ambos roubam meu habitat  
 Só porque eu sou caboclo  
 Sou conflito de etnias  
 Sou mestiço mais urgente  
 Sou guardião dessa ilha  
 Por favor não se define qual a minha condição  
 Faço da arte minha raça  
 Do azul e branco a bandeira  
 E dessa ilha minha nação  
 Canta comigo galera  
 A arte de folclorear  
 Nas cantigas ribeirinhas  
 Nas toadas de bumba  
 Balanciê Balanciê  
 Balanciê Balanciá  
 Olele Olele Olele  
 Olele Olele olele

São vários elementos que vão definir a identidade sociocultural de uma sociedade: a tradição, a ancestralidade, o espaço, a mitologia, história, costumes, ou seja, os diversos sentidos que a vida adquire nas suas várias modalidades. Pensar a construção de identidade requer compreensão das inter-relações que uma população estabelece num determinado espaço e tempo. São diversos autores, de diversas disciplinas que discutem o processo (anteriormente estava identitário de uma comunidade. Edgar Morin, no livro “A humanidade da humanidade”, faz a seguinte consideração sobre a identidade humana:

a identidade pessoal define-se, antes de tudo, em referência aos ancestrais e aos pais; o indivíduo de uma tribo designa-se primeiro como “filho de” e depois por um nome que pode ser de um parente, de um patriarca, de um profeta, de um santo, do qual não somos o único titular. Mais amplamente, definimo-nos em referência à nossa cidade, nosso estado, nossa nação, nossa religião. (2007:86)

Os bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, já possuem uma história centenária, passando de geração a geração uma brincadeira simples, mas muito significativa. Conta a história de um boi de pano que é morto por Pai Francisco para satisfazer o desejo de Mãe Catirina. O dono da fazenda manda os caboclos, ajudados pelos índios, a prender Pai Francisco pelo crime cometido. Tentam ressuscitar o boi pelos serviços do médico, padre e pajé. Os dois primeiros fracassam nessa tentativa de fazer viver o boi. Somente o pajé, com suas habilidades, é capaz de ressuscitar o boi. Há uma festa geral na comunidade.

No ano de 1965, a festa dos bumbás sofre profundas mudanças. Cria-se o Festival Folclórico de Parintins, onde os dois bumbás se enfrentam numa arena para disputar um título de campeão do ano. Para isso, foi necessária a presença de artistas plásticos criando alegorias que retratassem a diversidade e complexidade da cultura amazônica.

Os bumbás Caprichoso e Garantido brincam nas ruas de Parintins desde 1913, cantando a natureza, a mulher morena, o cotidiano, fatos políticos, entre outros assuntos. Em 1965, começaram a se apresentar em quadras esportivas, arena e anfiteatros, onde começa a criação artística em lendas, mitos, brincantes e no próprio boi, numa dialética entre a tradição e a mudança cultural. Assim, se expressa Cavalcante (2000, p. 29), referindo-se uma, importante mudança introduzida nas apresentações dos bumbás: “na década de 1990, outra transformação importante conduz ao estado atual do folguedo: a crescente ênfase nos componentes indígenas da trama”. Esse encontro foi fundamental, pois é um regaste histórico da cultura de populações que foram esquecidas pelo poder colonial e pós-colonial estabelecido na região onde houve uma espécie de ruptura entre a cultura indígena, cabocla e os habitantes da cidade na região amazônica. No Festival Folclore, há um esforço de reconstrução onde reconhece uma multiplicidade de expressões, mas havendo uma unidade de fundo.

Analisando os 50 anos de Festival, pode-se inferir que há um processo em construção de identidade nas apresentações nos bumbás de Parintins. Os bois de Parintins são criados num determinado momento histórico na década de 1910 e 1920 do século XX e atravessam diversas gerações, dialogando com várias instâncias da sociedade, como também, e percebendo a natureza que está em volta.

São inúmeras vozes do passado que permanecem nas pessoas e que têm influência no presente. São vozes familiares, míticas, lendárias, modos de trabalhar, da religiosidade, da colonização e outros. A colonização traz em seu bojo a ideia etnocêntrica da superioridade do branco e tenta justificar a escravização indígena e africana. Com a chegada dos portugueses na região, inicia-se a união com os povos indígenas, na formação do povo atual, sem a devida valorização das culturas ameríndias. Muito pelo contrário, negando-as. A partir do processo de colonização, dá origem os caboclos, ou seja, ribeirinhos que vivem nos grandes lagos, rios, igarapés, e cidade da Amazônia. O significado da palavra ‘caboclo’ é aquele que vem do mato. As vozes portuguesas, índios e caboclos repercutem na constituição do folclore de Caprichoso e Garantido em suas múltiplas formas e interagem com “multiplicidades internas e profundas de cada indivíduo” (2007, p. 87).

O Festival Folclore de Parintins, por ser um fenômeno que envolve uma inteira sociedade nas dimensões econômicas, sociais e simbólicas, oferece a possibilidade de “alcançarmos uma explicação melhor de nós mesmos” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1975, XIX). A identidade é construída em forma de processo. Identifica-se se diferenciando em relação aos outros, “implica a afirmação de nós mesmos diante dos outros” (OLIVEIRA, 1975, p. 5). Na história da construção do Brasil, grande parte das etnias indígenas foi dizimada. Na Amazônia, não foi diferente. Muitos indígenas fugiram para o interior longe da civilização, que chegava para dominar. Em linhas gerais, o sul do Brasil se identifica com as culturas europeias, o Nordeste e Sudeste com as culturas negras e a Amazônia com as culturas indígenas. Mas, concretamente, pouco se conhece das tradições indígenas, seus mitos, lendas e costumes. Pouco se valoriza também a cultura cabocla que surge da miscigenação de portugueses e índios.

O encontro multicultural entre os diferentes valores, costumes, religiões, etc., que se dá em Parintins há mais de trezentos anos de colonização, no cruzamento de raças, de sangue, entre índios e brancos, e em menor proporção com o negro, fez surgir uma diversidade cultural, oriunda do sistema econômico e extrativista, que podemos destacar: O ribeirinho-pescador-canoeiro, o seringueiro, o juteiro, o castanheiro, o farinheiro e o vaqueiro. Este último, o vaqueiro, está presente em Parintins há mais de 150 anos e é provavelmente o responsável pela introdução do culto e do louvor ao boi, e a transformação em festa e alegoria. É importante lembrar que a brincadeira de boi surge primeiro em Manaus com a chegada de negros escravizados e/ou alforriados e em Parintins não foi diferente. Porém, Parintins já era detentora de um grande número de manifestações

de cunho popular, com procedência indígena e influências portuguesas e influências indígenas. (BIRIBA, 2005, p. 114-115)

As representações artísticas expressas nos Bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, que, durante três noites, com 14 horas de apresentações, mergulha no interior da cultura indígena e cabocla, e busca conhecer melhor a história, a ancestralidade e suas tradições. É um resgate de uma história que lhes foi negada ou deturpada e que é preciso ser contada deles para eles mesmos. A sensibilidade dos artistas plásticos, compositores, dançarinos encontram uma riqueza nessas culturas e que, por muitos anos, estavam adormecidas, devido inúmeros preconceitos cultivados e transmitidos por gerações. Há um encontro entre a cultura contemporânea com essas culturas antigas.

É um constante beber do imaginário das lendas e mitos amazônicos como uma fonte inesgotável de inspiração artística. A arte como síntese de desejos e sonhos reorganiza o imaginário desse encontro e tenta reafirmar uma determinada identidade sociocultural. Canta-se, dança, se invoca, se valoriza essas culturas como forma de dizer, com profundidade, que pertencemos à região amazônica. São séculos de preconceitos contra essas culturas. Há um colonialismo externo e interno que pregou a inferioridade dos indígenas e dos caboclos.



**Figura 18:** Brincante da Tribo do Boi Garantido. 2005. Acervo TV Acrítica.

Esta pesquisa se apropria do uso do termo “caboclo”. No entanto, é importante apontar outra discussão em torno do termo “caboclo” considerada por alguns autores um pejorativo. O termo “caboclo” se apresenta nesta vertente como uma terminologia imposta no processo de colonização e incorpora estigmas de atraso e selvageria. O atraso e a falta de saberes seriam manchas nesta concepção pejorativa. Vemos, dentro deste pensamento, que o caboclo seria um resultado apenas biológico gerado de branco e índio, desconsiderando o geo espaço e suas intervenções. Caboclo é aquele que sabe menos, é homem inferior da várzea e da terra firme que não obteve acesso aos estudos ou à ciência. É o ameríndio domesticado e manso.

É válido lembrar que o termo “caboclo” não é empregado pelo homem amazônico, que faz uso de uma variante regional, o “Caboco”, com sentido de irmandade, equivalente a “amigo”, “parente”, “irmão”.

O termo “ribeirinho” se refere a uma multiplicidade de seres: pescador, pequeno agricultor, extrativista da água e da terra, artesão, um todo que compreende o sistema em que ele mora e a existência dele no espaço e suas mudanças e interferências no território amazônico. Ribeirinho também é como este homem da Amazônia se auto denomina ou se define. E se define de maneira não generalizada, sendo capaz de incorporar novas significações. É a miscigenação de branco com índio, um composto que não se encerra no fator biológico, mas também é social e cultural, evocando as ideias de resistência e perseverança. Denomina tipos diversos que se aproximam por saber aproveitar, sem ambições, os recursos naturais, construindo uma cultura cheia de saberes, perpassada de geração a geração em um entrelaçamento entre homens, rios e floresta.

Para Camilo Ramos (2016), “ribeirinho” é: Rio (Água) enquanto uso; enquanto necessidade; enquanto sentimento de pertencimento (identidade); enquanto vida, construindo espaços coletivos e participativos de vivências comuns. Saberes construídos, experiências e vividos. Neste entendimento, o termo ribeirinho não se define como aquele que vem ou habita os rios, mas que vive das águas dos rios, tanto da água da várzea quanto daquela da terra firme.

Outras significações do termo “ribeirinho” se pronunciam no discurso do Caboclo como um estigma de imposição colonial. Teresinha Fraxe define o homem

amazônico com o termo “Homens Anfíbios”, que assinala a ligação da vida do homem amazônico com o mundo das águas. Na obra “Cultura Cabocla Ribeirinha – Mitos, Lendas e Transculturalidade”, discorre em uma visão mais direta do ribeirinho da Várzea e sua vivência, chegando a usar o termo “Caboclo Ribeirinho” para tratar aquele que vive sobre as águas.

Witkosk, na obra “Terras, Florestas e Águas de Trabalho”, mostra a herança das comunidades tradicionais que viviam e trabalhavam com as águas, tal como os Omágua, apontando o termo “Camponeses Amazônicos” como homens que vivem em um campesinato, conceito europeu trazido pelos migrantes e agora fixado no vocabulário amazônico.

Djalma Batista, em “Amazônia Cultura e Sociedade”, retrata o aspecto da cultura, assinalando a miscigenação, a Cabanagem enquanto luta política da liberdade e o contraponto do estigma de atraso. Do mesmo modo, Nogueira (2014) reafirma esta condição, ao apontar que:

O termo caboclo (gente do mato, em *nheengatu*, língua geral inventada pelos jesuítas para doutrinar os índios) se torna corrente na região no contexto da segunda metade do século 18, depois da expulsão dos missionários e de estabelecimento do Diretório dos Índios, nos anos de 1770. Tenta-se, por meio dessa tipificação, de dar conta do índio fora da aldeia e dos seus descendentes miscigenados biológica e culturalmente com o colonizador. Mas é um conceito problemático, uma vez que pode resvalar para o âmbito do preconceito ou do racismo. Utilizo-o no sentido de que, na Amazônia, forjaram-se as sociedades no entremeio das sociedades nativas e invasores. Sociedade que aprenderam a lidar com novos modos de pensar, produzir, imaginar e agir. (NOGUEIRA 2014, p. 160-161)

Vemos, então, que o bumbá de Parintins adota, em suas toadas, discursos cantados. O termo caboclo de maneira geral e genérica para designar o homem amazônico seja ele de várzea ou terra firme, desconsiderando características específicas de cada local da região amazônica e homogeneizando diferenças entre realidades como do Alto Rio Negro ou Baixo Amazonas. Desta maneira, o caboclo se apresenta como um extrativista ou tipo humano ligado a determinada condição de trabalho, como se o que de fato importasse seria o cenário de impacto visual com suas “exoticidades” e diversidade na composição visual das alegorias ou fantasias. No bumbá ele se apresenta como resultado da miscigenação, devoto de

determinado santo, sempre cristão e vestido de roupas pertencentes a uma época relacionada aos ciclos como o da Borracha ou jiticultura que movimentaram a economia da região amazônica.

O caboclo representado nos bois-bumbás possui as características culturais herdadas dos índios. Destacam-se as técnicas de produção e obtenção de alimentos (cultivo de raízes, grão e frutos, pesca, caça coleta de frutos e sementes silvestres), desenvolvidas nas florestas e nas águas. Remanescentes dos negros, dos colonos invasores e dos imigrantes nordestinos, aprenderam meios de sobrevivência na floresta tropical com os seus primeiros habitantes, a partir dos quais outros meios foram desenvolvidos. Fazer farinha, coletar seringa, balata ou castanha, pescar ou caçar são atividades atribuídas a índios e caboclos, mas as personagens do seringueiro, do castanheiro, do pescador e do caçador vinculam-se, no teatro do boi-bumbá, à noção de caboclo, o termo ambíguo que se move entre a ideia de identidade fixa e as suas perspectivas políticas

No boi-bumbá, o termo caboclo se localiza mais no campo da política, uma vez que representa o sujeito social que, ao contrário dos invasores, é capaz de extrair benefícios da natureza sem depredá-la. Ao caboclo são atribuídas práticas, habilidades e saberes capazes de contribuir com a preservação da Amazônia. O índio, além de acumular as qualidades, ainda possui forma de organização social, econômica, política e religiosa vinculadas às suas ancestralidades. Tais elementos estão nas etnias que sobreviveram às invasões ou naquelas que só permanecem nos registros dos administradores coloniais, dos religiosos, dos viajantes, dos naturalistas ou dos antropólogos. Os bois-bumbás representam os modos de vida das populações indígenas e caboclas como mensagens capazes, também, de suscitar reflexão crítica, mesmo no contexto do espetáculo. (NOGUEIRA, 2014, p. 161)

Antes o índio e o caboclo, no imaginário popular, eram feios, hoje, é a maior inspiração de beleza para o festival. Antes eram preguiçosos, hoje percebemos que são guerreiros, desbravadores, empreendedores que enfrentam e vencem as adversidades e perigos da floresta. Antes eram ignorantes, hoje, descobre-se que tem um amplo conhecimento da floresta, do mundo natural, humano e espiritual. A construção de identidade é dinâmica e sincrética. A partir de variadas determinações e combinações, criam-se padrões culturais onde são descritos sentimentos, ideais, valores e modelos.



**Figura 19:** Adriano “Paquetá” encenando Lamento de Raça (Boi Garantido). 2011. Foto Paulo Sicsú.

Segundo a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante (2000, p. 14), no Festival de Parintins, há uma “tensa e intensa troca cultural, tão característica da cultura brasileira”. E completa: “a interpretação dos Bumbás de Parintins, como um novo Nativismo que, ao valorizar as raízes regionais indígenas, afirma positivamente uma identidade cultural ‘cabocla” (CAVALCANTE, 2000, p. 15)

A identidade cultural em construção a partir do Festival Folclore de Parintins é caracterizada por inúmeras trocas com o mundo externo e interno. Um dos primeiros artistas plásticos, Jair Mendes, que trabalhou no carnaval do Rio, afirma “...comecei a introduzir algumas coisas do carnaval. Alegorias em torno de lendas regionais, como da Iara, Cobra Grande, Boto” (apud CAVALCANTE, 2000:28). Há um processo de revalorização da cultura local em diálogo com linguagens de outras experiências artísticas nacionais. A visão que os Bumbás dão a natureza amazônica e às suas populações levam aos artistas a copiarem o real o máximo possível. Segundo Jair Mendes, o mugido do boi, os animais se mexendo, o cotidiano dos indígenas e caboclos traz uma carga emocional muito forte aos torcedores e fortalece o processo de construção de identidade regional. Este índio guerreiro que mora no sangue do parintinense e que vive entre fauna e flora é muito bem descrito na poesia da Toada Pura Harmonia, de Emerson Maia, escrita para a apresentação do Boi Garantido em 1999:

### **Pura Harmonia**

(Compositor: Emerson Maia – Garantido 1999)

O meu lado de índio  
 É o melhor que eu tenho  
 É o meu lado moreno  
 É o meu lado do amor  
 Sempre em paz com a mata  
 Com a pureza da garça  
 Sempre bem com a vida  
 Em pura harmonia com o Beija-Flor  
 Eu vou,  
 Caminhando este rio que é fonte da vida  
 É meu caso de amor  
 Eu vou  
 No bailado da onda na dança marota  
 Que a Mãe Natureza me proporcionou  
 Eu vou, eu vou, me pinto de encarnado  
 Efeito de penas a doce morena  
 Convido as nações do mundo inteiro  
 Pra ver de vermelho meu povo brincar  
 De boi bumbá, eu vou  
 Vamos cantar, cantar  
 Vamos dançar, dançar  
 Dois pra lá e dois pra cá  
 É o índio guerreiro que mora  
 No sangue do parintinense  
 Caboclo valente que mostra pro mundo  
 Seu tesouro escondido  
 Alegria minha gente chegou o meu boi  
 De coração na testa  
 Fazendo uma festa vem sempre bonito  
 Ele é o boi Garantido

As populações caboclas que se estabelecem na beira dos rios, igarapés e lagos, mantêm antigas tradições e criam, a partir de modos de fazer, pensar sentir das culturas indígenas, uma nova percepção dos problemas que enfrentam no seu cotidiano.

A floresta amazônica exerce forte influência em seus habitantes ao ponto de causar-lhe uma estetização e encantamento perene que os leva a criar peças, objetos, telas, construções com valor artístico. Segundo Octávio Ianni, na introdução do livro “Cultura Amazônica”, uma poética do Imaginário de João de Jesus Paes Loureiro afirma que “a arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento”. O que caracteriza um objeto artístico é sua capacidade de causar encantamento e contemplação, e, o devaneio do artista sonda novos caminhos de pensamento tentando traduzir os mistérios que envolvem a condição humana.

Nessa relação construída entre natureza e cultura, é grande a contribuição das diversas etnias indígenas que mais 10.000 anos povoaram o vale amazônico construindo um modo de ser cultural onde a magia da natureza é preponderante. Todos os aspectos da vida indígena são permeados pela força mágica que vem das águas, plantas e animais. Essa cultura influencia a cultura cabocla que constrói seus sentimentos combinados com os diversos matizes da natureza e cria numa intensa liberdade um universo artístico cultural que exprime cores, mistérios num clima de forte emoção. O folclore, expresso nos Bumbás Caprichoso e Garantido, é eivado do imaginário onde combina real e irreal, racional e intuitivo, poético e científico, e constroem uma arte amazônica.

Na relação entre homem e natureza na Amazônia, resulta uma estética que contribui no processo identitário local onde o imaginário, o afeto, as emoções são predominantes. O discurso de preservação da floresta tem forte influência nos atores e torcedores dos Bumbás, pois nela estão contidos os mitos, as lendas que se entrelaçam com história do homem em convivência com animais, frutos e peixes.



**Figura 20:** Projeto de Indumentária do Pajé “Gavião Ikolen” para a 3ª noite do festival. 2013. Criação de Emersom Brasil. Acervo Boi Caprichoso.

Assim o artista, o brincante se mistura entre criador e criatura de um processo de vivencia entre o ancestral e atual como vemos na toada trigésima dança onde o artista Valdir Santana é reverenciado como personagem e criador:

Toada: Trigésima dança  
(Compositor: Adriano Aguiar – Caprichoso 2016)

Bebe na cuia de sonhos  
fuma tabaco de tronco  
inala o rapé do conto

do velho conto tupi  
 bebe na cuia de sonhos  
 fuma tabaco de tronco  
 inala o rapé do conto  
 do velho conto tupi  
 (arauê, arauê, arauê!)

Aquele que anda na terra, na sombra,  
 no vale, na chama confins de cavernas.  
 Montanhas e grutas, no espaço sobrenatural  
 aquele que benze, que afasta o mal  
 expulsa quebranto, exorciza os medonhos  
 descendente de índio, o artista, a encarnação

É o pajé da nossa estrela  
 é o pajé dessa nação  
 é o pajé dos festivais  
 fala em fogo de trovão  
 é o pajé da nossa estrela  
 é o pajé dessa nação  
 é o pajé dos festivais  
 fala em fogo de trovão

Traços de antepassados, tintas na alma  
 em meu rosto, muito mais que enfeitado  
 minha pajelança, que alcança a luz do folclore  
 tenho sangue tupi, Parintintin, Tupi Guarani, Parintintin  
 Parintinense! Parintinense! Parintinense!

Dança pra tribo, dança pro rito  
 dança pra ilha, dança pra festa  
 pra Parintins, pra nossa Amazônia  
 pro nosso Brasil, dança pro mundo!

Dança pra tribo, dança pro rito  
 dança pra ilha, dança pra festa  
 pra Parintins, pra nossa Amazônia  
 pro nosso Brasil, dança pro mundo!

Nas narrativas míticas, constam a visão de mundo, o saber dos índios e caboclos que exprimem a epifania dos deuses, uma revelação divina, o encantamento das origens. O mito e a poesia indicam caminhos no processo de conhecimento de diversos aspectos da realidade humana. Não estão fixos a uma única interpretação, e, sim, a diversas interpretações na busca de compreender a multiplicidade do real. Todas as interpretações são válidas. As alegorias, os versos das toadas, as danças dos bumbás se nutrem da mitologia indígena e cabocla.

Os indígenas e os caboclos convivem mais com a natureza do que com a cidade. Essa convivência fertiliza fortemente o seu imaginário objetivando sua imaginação criadora. A estética construída nos Bumbás tem um foco preciso na transcendência do real do que na objetividade do mesmo. Esse imaginário, fertilizado pelas múltiplas matizes da natureza, forja uma atitude de devaneio que, através da sensibilidade, recria artisticamente a natureza em seus aspectos simbólicos. Esse olhar capta os odores, luzes, sons, cores, ventos, chuvas verificando os mistérios que a natureza contém. Como identificamos na lógica da Toada Profética do Álbum O centenário de Uma Paixão – Boi Caprichoso 2013 de autoria do compositor Adriano Aguiar:

**Toada: Profética**

(Compositor: Adriano Aguiar – 2013)

O canto e a dança do pajé  
Animalítico reverencia  
Exorciza o mal e ilumina

Pele de carapaça, jacaré que se arrasta  
Couro de sapo que envenena a mata  
Se disfarça entre os galhos, tocaia  
Espírito que fala  
Que língua é essa que se diz em fogo  
Nessa minha dança que alucina era lá é  
Faço minha reza de pajé  
Dança como fera onça-pintada  
O curandeiro do sonho profundo  
Visionário em fumaça vê o futuro

Em seu zen  
De braços abertos, dança gavião  
De folhas e palhas na costa  
Subindo nas árvores, camaleão  
Em sete peles de cobra  
Se contorce na água e no chão  
É o pajé no terreiro a dançar  
É o xamã na arena a dançar  
Imitando as feras da mata  
Ao beber da cuia sagrada

Rufem tambores pra receber o grande pajé  
Em sete formas começa a dançar  
Sete feras, sete pares de olhos  
Rajado, escamado e pintado  
Dança o grande pajé

Os mitos e lendas das culturas indígenas e caboclas são materializadas em alegorias. Através da criação artística começam a fazer parte do universo cultural dos participantes do Festival. A comissão de arte do Garantido em 1999 afirma “...Na maioria das vezes, estes elementos centrais são seres fantásticos, heróis, que fazem parte das cerimônias sagradas, festas, momentos das gêneses ou do apocalipse tribal, sempre mesclados com efeitos de magia, cores, luzes e fogos” (Garantido 1999 *apud* BRAGA, 2002, p. 48). Os sentimentos amorosos dos caboclos são enaltecidos e trabalhados em alegorias, como afirma a comissão de arte do Caprichoso: “a vitória-régia, a Sisa, dos apaixonados ribeirinhos da mitologia amazônica” (Caprichoso 1998,11-12 *apud* BRAGA, 2002, p. 50).



**Figura 21:** Lenda Criação Tupi Guarani. 2005. Acervo TV Acritica.

Na medida em que essas lendas são trabalhadas na arte de folclorizar, são internalizadas no universo cultural de todos que assistam o Festival. O coração da cada habitante em contato com o festival se nutre dos cenários que as culturas indígenas e caboclas contêm. As alegorias dão vida às lendas, iluminam

significativamente os rituais e toca os corações com as forças que vem dos rios e das florestas.

A herança histórica da cultura indígena ancestral da ilha de tupinambarana, que chega com o decorrer do tempo ao caboclo Parintinense – índio descendente, é mantida como forma de resistência e forçada com a sua incorporação às novas formas de manifestações populares que passam a surgir na Ilha. Estas manifestações, procedentes ou trazidas juntamente com outras culturas para o Amazonas, estabelecem um diálogo interdisciplinar, as áreas artísticas, empresariais e turísticas envolvidas com diversos segmentos da indústria cultural, que rompe o século XXI, produzindo um Festival Folclórico de grandes proporções, de caráter estritamente local, que hoje chega a diversos países através de documentários sobre o Festival Folclórico de Parintins. (BIRIBA, 2005, p. 114)

Segundo João de Jesus Paes Loureiro (2001, p. 340), o boi de Parintins “é uma realização física e social da arte criadora de uma convivialidade na qual o estético é vetor de sociabilidade”. Através de um olhar artístico, tanto a natureza amazônica quanto as culturas dos povos indígenas e caboclos, é trazido a fazer parte da cultura de uma população da região local e de outras regiões do Brasil e contribuem num processo de construção de uma determinada identidade. Há uma “grande vibração comunitária”, como se realizasse novas descobertas das raízes culturais dessa população. São laços culturais estabelecidos com ancestralidade indígena como também com cotidiano do caboclo em combinação com vários elementos culturais contemporâneo criando, assim, uma síntese cultural. Segundo Loureiro (2001, p. 342), esse tipo de laço “fortalece, regenera os laços afetivos e a unidade do grupo”. Essa diversidade social amazônica, causada por inúmeras migrações em contato com antigas culturas indígenas, forja as culturas caboclas, mas necessita de uma síntese onde se veja certa unidade cultural.



**Figura 22:** Ritual Zuruahá (Garantido). 2007. Criação de Junior de Souza  
Acervo Boi Garantido.

O processo colonizador foi avassalador, no sentido de dominação, exploração e destruição das culturas indígenas aqui encontradas. Nas manifestações de cultura popular percebe-se um processo de resistência. Segundo Loureiro:

...foram sendo criadas algumas estratégias no sentido de acrescentar dimensões da criatividade e do estilo da terra aos eventos culturais e artísticos... Um dos exemplos disso é o da reconstrução perene e plurimorfa...no caso plurissignificante do Boi de Parintins. (LOUREIRO, 2001, p. 347)

O olhar artístico expresso no Festival Folclórico de Parintins se inspira na vivência cabocla e indígena da região. Assim, explicita Paes Loureiro (2001, p. 355) “tudo vai adquirindo significação: cores, lugares, sons, relações pessoais, simetrias, etc”. Os diversos aspectos da vida amazônica são revisitados pautada no lugar, no olhar, no dançar, na valorização da história e dos costumes, no modo de trabalhar, culinária, no imaginário retratado nas lendas e mitos. Um fato cultural que passa ser um fato midiático atraindo numeroso público que se sente envolvido por essa determinada forma de representar a Amazônia. É um olhar para dentro de si: as

figuras míticas, as histórias lendárias, as figuras indígenas, a natureza antropomorfizada, os animais, os peixes tornam-se personagens do espetáculo dos Bumbás e assim percebe-se que “pelo ritual, a comunidade se individualiza e ostenta uma identidade própria” (LOUREIRO, 2001, p. 369).

É uma viagem no mundo mítico da Amazônia tradicional. Não se trata de uma pura imitação, mas um processo de ressignificação, onde temáticas antigas são retomadas, reelaboradas e rerepresentadas. Os mitos e lendas têm uma visão de mundo, onde o sensível, a poesia e iluminação divina são preponderantes. É nisso o porquê da atração que o festival exerce, pois, a sociedade contemporânea pautada na técnica utilitária, no lucro, e no valor dos bens materiais tem necessidade de um devaneio artístico que a leve a utopia, a esperança. O Festival enaltece valores que talvez foram perdidos.

Esse sentido de mistério que existe na natureza, cria uma aura em tudo aquilo que se crê e se faz nesse espaço fazendo nascer uma ética de compromisso e fraternidade com todos os seres vivos na Amazônia. As bandeiras fortes defendidas na arena do bumbódromo são: a preservação da natureza e da cultura, protesto contra as tribos dizimadas na história da colonização. Expressam uma relação de respeito para com a fauna e flora que é central nas culturas indígenas, as quais viveram na região milhares de anos e nunca destruíram o meio natural. Afirma Cavalcante,

o bumbá de Parintins é, sob esse aspecto, impar: mistura a alegria da festa à celebração emocionada da consciência da destruição de muitos povos indígenas amazônicas, afirmando ao mesmo tempo, o valor positivo de uma identidade cabocla. (CAVALCANTE, 2000, p. 35)

Na Amazônia, particularmente em Manaus, a partir de 1967 nasce a Zona Franca de Manaus, onde um amplo parque industrial de capital externo se estabelece na cidade. Esse processo traz uma faixa de 80.000 empregos diretos, fazendo com que se crie um sistema de produção e consumo e se insira um modo de viver pautado no lucro, na eficiência e técnica. O festival de Parintins inicia-se em 1965, e ainda não está bem formatado quais os caminhos que deseja seguir. Creio

que em contraponto ao modelo capitalista que se estabelece em Manaus, entende-se que o Festival deva ir ao resgate de suas raízes histórias, de suas tradições ameríndias e caboclas (DEJARD VIEIRA, 2003, p. 80). As culturas indígenas são reinventadas, ressignificadas a partir de um olhar artístico num processo de identificação. Segundo Dejard Vieira:

No slogan do Caprichoso de 2002, 'Amazônia Cabocla de Alma Indígena', há uma alusão a uma certa identificação do caboclo com o índio. Nos bumbás de Parintins há referência às qualidades dos índios, à competência do pajé às artes plumárias de forma exageradas, mas com a finalidade, segundo alguns artistas, de mostrar a grandeza espiritual dessas culturas até então desconhecidas". (VIEIRA, 2000, p. 80)

Segundo o autor, as culturas indígenas têm o que de mais genuíno e tradicional na cultura Amazônica. E a cultura cabocla nasce da cultura indígena numa nova configuração espacial e histórica. Na cidade de Parintins, onde se realiza a produção cultural dos Festivais, se volta a essas culturas e criam um espetáculo onde as pessoas, de modo geral se identificam.

Na toada do Caprichoso "Bicho Homem" de Ronaldo Barbosa e Carlos Paulain de 1998 no refrão repetem "Sou, sou, sou caboclo..." Por outro lado no Garantido, em 1999, Emerson Maia em uma toada afirma "Meu lado do índio, é o melhor que eu tenho... que mora no sangue do parintinense...". Há uma revalorização positiva dessas culturas, e um esforço de internalização dos seus costumes, da relação e visão da natureza que elas trazem (DEJARD VIEIRA, 2003, p. 84-85).

O Caprichoso lançou em 2013 um BOX com 5 CD'S trazendo 100 toadas, escolhidas para comemorar o Centenário do Bumbá. A partir das letras dessas toadas percebe-se a construção de uma identidade cultural local. Em relação com a natureza, percebe-se um olhar próximo ao invés de ser um olhar distanciado. Adriano Aguiar na toada 'Chegada do meu boi' afirma "... o coração vai parar pra ouvir e se apaixonar. Toda a floresta se levanta' que o David vai cantar". Parece que a floresta tem os mesmos sentimentos que os torcedores em ouvir o levantador oficial David Assayag.

Na Toada "O centenário de uma paixão", dos compositores Kawakami, Aguiar e Bastos se afirma que é uma festa de índio, negro e caboclo, e, vai sendo

construída, “de casa em casa, de rua ou quintal, tablado ou bumbódromo, virou festival”. É um brincar de boi que serve também para pensar a vida, a natureza e a Amazônia. A miscigenação é uma temática sempre presente no universo artístico do boi. É um sistema de símbolos construídos a partir da visão de mundo, branco, indígena, negro e cabocla.

A Sinhazinha da Fazenda é uma figura central no Boi. É a filha do dono da fazenda que mostra o Boi para todos. Na toada ‘Deusa de uma Paixão’ de Adriano Aguiar (BOX,2013) a descreve usando metáforas da natureza como o brilho da lua, noite estrelada, brilho das manhãs, leveza da chuva e do vento. A natureza tem um vetor estetizante no imaginário artístico dos bumbás. Assim, se evidencia uma relação entre home e natureza incorporada na arte do parintinense da festa do boi bumbá.

A partir desse processo de reinvenção e espetacularização do índio e do caboclo no boi de Parintins, pensamos a identidade moldada a partir de duas vertentes, a realidade e a fantasia. De um lado nós temos o índio e seu remanescente o caboclo como pejorativo ou carregado de estereótipos e preconceitos referidos ao Indígena real das comunidades amazônicas e por outro temos o Índio do Boi Bumbá como arquétipo e personagem criado pelos artistas, com carga exótica potencializada por luxo e beleza, vestidos com indumentárias fantásticas e adereçagem de grande efeito visual.

Nessa dicotomia entre ambos os conceitos encontramos uma situação de pertencimento cultural no Amazônida contemporâneo, ser índio ou não ser, ser caboclo ou não ser. Dúvidas nas quais as respostas nos revelam situação de profundo preconceito ou reafirmação da cultura indígena. O preconceito relacionada a questão indígena aparece ligada diretamente a imagem do ‘derrotado” na história oficial brasileira, apontando o colonizador como vitorioso e dono de uma herança rica e superior aos povos nativos, nos mais de 500 anos de exploração são comuns afirmações do genocídio indígena em todo o território nacional:

A denúncia era dramática: 87 grupos indígenas haviam deixado de existir entre 1900 e 1957. O prenuncio não era menos assustador: o processo de incorporação do índio a sociedade nacional não resultaria na assimilação do índio – como se esperava naquela época-, mais na transfiguração étnica, processo pelo qual os diferentes grupos indígenas perderiam suas

peculiaridades culturais, transformando-se em “índios genéricos”. (GRUPIONI, p. 07)

Para Adriana Menezes da Cruz,

Índia, índia eu não me sinto, mais tem no sangue que cada um de nós parintinenses corre o sangue indígena, afinal todos somos descendentes de índios. Então, eu creio que nós temos em nossas raízes a cultura indígena que floresce a nossa cidade de Parintins. O boi influenciou essa cultura indígena, da tribos, das crenças que nós viemos e cremos que o boi surgiu com a cultura, porque como nós somos do Amazonas e o Amazonas é a parte que mais se tem tribos indígenas, e hoje a gente vê que nos orgulha ser índio, por que foi eles que descobriram o Brasil. As pessoas de fora pensam que aqui nós vivemos de tanga, que isso que aquilo e quando eles chegam aqui eles veem que é totalmente diferente, nós so temos as raízes indígenas e eu creio que foi uma alavanca pro festival crescer mundialmente. (CRUZ, ANO)

O movimento artístico parintinense se desenvolveu num processo natural de relações internas, expandidas para um todo comum, que atinge os campos político, social e cultural responsável pelo fortalecimento da autoestima, orgulho e afirmação identitária “índia-cabocla” revisitada através da brincadeira de boi-bumbá, hoje, marca da sua cultura tradicional. Este fato está presente no cotidiano e no “extracotidiano” dos brincantes e, funciona, como reconstrução da tradição tupinambarana, a partir das conexões com a ancestralidade de seu povo e os enlaces sócio-culturais que se estabelecem com os valores do mundo contemporâneo. (BIRIBA, 2005, p. 168)

Percebe-se que o boi é apontado como um fator primordial no entendimento do conceito de índio para a comunidade amazonense e principalmente parintinense. No entanto a personagem Índio do boi de Parintins é ditadora neste conceito adquirido pelos espectadores, fazendo-os conceberem a personagem como o índio real e configurando-o como herói e índio genérico, que vive em perfeita harmonia com as matas e os animais, que possui um mesmo deus e uma mesma cultura homogenia em todo o Brasil. Como afirma Grupioni,

Apesar de alguns esforços mais recentes, os índios continuam sendo pouco conhecidos e são muitos os estereótipos veiculados ao seu respeito. [...] A imagem de um índio genérico, que vive nu na mata, mora em ocas e tabas, cultura Tupã e Jaci e fala tupi ainda predomina no senso comum. E também muito comum à ideia de que os índios viviam em paz entre si e em harmonia com a natureza até a chegada dos portugueses em 1500, quando começou um processo de extermínio que resultou no desaparecimento de muitos povos; os sobreviventes estariam se aculturando, ou deixando de ser índios (GRUPIONI, 1999, p. 11)

### CAPÍTULO III

## A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL FOCLÓRICO DE PARINTINS

### 3.1. A CONSTRUÇÃO DO ÍNDIO NO IMAGINÁRIO DOS ARTISTAS DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS – UM MOSAÍCO DE REFERÊNCIAS

São várias as referências para a construção do olhar de determinada coisa, objeto ou indivíduo. Os artesãos e artistas que construíram a personagem “índio” dentro da festa do boi bumbá se valeram de um diversificado referencial que perpassa os fundamentos da cultura brasileira, a educação tanto sistemática quanto vivência e, a mídia e seu pujante universo de informações “verdadeiras” ou espetaculares.

É, nesse contexto, que é inserido o novo índio, construído no imaginário do artista parintinense, que transforma o “índio folclórico”, lúdico de plumas coloridas, no “índio espetacular”, de efeitos high tech, da estética do superlativo como o próprio espaço em qual está inserido e possível promotor de uma nova consciência política e identitária.

Dejard Vieira retrata “o índio no imaginário dos bumbás de Parintins”, segundo o autor os índios com suas magias e encantos promovem a grande mudança do bumba meu boi migrado do Nordeste para a Amazônia no boi bumbá de Parintins, o autor diz que os artistas dos bumbás de Parintins não representam o índio e seu universo cultural como uma cópia, contudo uma personagem dentro da festa que se matem dinâmico no decorrer dos tempos. Suas informações e referencias não se limitam a convivência passiva com os grupos indígenas que transitam na cidade de Parintins, e sim influenciados pelas mais diversas formas de imagem chegando a recriar um novo índio ou um índio estilizado dentro da festa dos bumbás:

As informações sobre as culturas indígenas chegam aos artistas de Parintins das mais variadas maneiras; através de estudos antropológicos, revistas, imagem de televisão formação escolar e, algumas vezes por meio da convivência com os próprios índios. (VIEIRA, 2003, p. 67)

O universo indígena e a imagem do “índio” é tema abordado antes mesmo da invenção do Brasil quanto País, partindo do olhar estrangeiro até a autoafirmação da ancestralidade indígena, O nativo não é exclusividade temática da festa do Boi de Parintins, mais uma construção imagética presente no imaginário brasileiro e afirma em toda a nossa história da arte.

Antes mesmo da oficial história do Brasil e na descoberta das Américas, se alimentavam ideias sobre o novo mundo onde a revelação de um universo abre precedentes no pensamento da cultura e da visão de mundo para além da Europa, resultando assim na criação de um índio heteronômico no imaginário principalmente de portugueses.

Na descoberta do novo mundo e suas campanhas em toda a Europa, principalmente em revistas que por meio de gravuras alimentaram no imaginário do colonizador uma visão assombrosa dos seres do outro lado do oceano que potencializada com a visão eurocêntrica e elitinocentrista cristã “indemônizaram” a Imagem do índio brasileiro, incluindo no universo cristão como personagem maléfico que inspirava o medo. Como considera Belluzzo:

De autoria ignorada, datada provavelmente da primeira metade do século XVI, a obra intitulada o inferno expõe de maneira escancarada os conflitos latentes no Quinhentos. Sendo desconhecida a procedência do quadro, também não é possível afirmar conclusivamente sobre seu formato e tamanho. A considerar pelo corte da representação dos limites da superfície e pela ausência de contenção da cena no interior da janela que a emoldura, poderíamos achar que a superfície pintada foi originalmente mais extensa (...) Os episódios distribuídos nos limites do quadro, indicam que se trata da condenação dos prazeres do corpo e da sexualidade, ainda que o tratamento plástico do nu possa contradizer o tema apresentado. (BELLUZZO, 1994, p 24)



**Figura 23:**“O Inferno” – Óleo sobre madeira, primeira metade do século XVI), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa Portugal

A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – indica que temos do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Nos limites e propósitos deste estudo, podemos concluir que *O inferno* ao mostrar o demônio com atributos do indígena americano, provoca inversão de sentido, fazendo com que o índio possa ter atributos do demônio. (BELLUZZO, 1994, p. 24)

Outra questão presente na configuração da imagem do indígena no velho mundo se valia da construção da imagem pensada a partir das narrativas, sem o conhecimento e a vivência real. Gravuras divulgadas mundo a fora mostravam a imagem do índio Canibal presente em várias narrativas como a de Hans Stadem e de tantos viajantes que pela colônia passaram.

As gravuras produzidas e divulgadas na Europa se dividiam em duas maneiras de serem concebidas, a de ilustração e a de interpretação. Uma que considera a vivência e presença do autor dos escritos ou até mesmo em alguns momentos a presença do ilustrador, e a outra que se vale da construção partindo de outra gravura deturpando o caráter da realidade e manipulando cenas a partir da fantasia do imaginário.

O processo de sucessivas retomadas recomenda que se estabeleça uma distinção entre as *gravuras de ilustração* – feitas a partir da transcrição de texto e imagem, como é o caso daqueles do livro de Staden – e as *gravuras de interpretação*, que tomam por base outros desenhos, manipulados, recriando um repertório transformado. Estas já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale, como lá apontamos, de ilustração de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lares da América. (BELLUZZO, 1994, p. 53)

Uma constante no imaginário nacional tem como base histórica as gravuras que firmaram a ideia da antropofagia como prática comum na sociedade indígena e todas as suas diversas etnias, alimentadas por gravuras de indígenas ao centro da aldeia ao redor de uma grande grelha num banquete canibal, ou na introdução do Ibirapema no ânus do cativo europeu. Nestas mesmas imagens se mostram indígenas americanos com forma e anatomia idêntica aos europeus que inclusive lembra o homem vitruviano.

A imagem dos canibais, retirada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados. Essa imagem também operava uma inversão de significados com que era recebida, ou seja, os corpos atléticos e saudáveis dos selvagens e os corpos dilacerados dos europeus. Nessa metáfora, acontecimentos históricos da conquista mesclavam-se a visão fantasiosa. A imagem dos canibais marcou profundamente a visão do americano e a do Brasil na consciência e no inconsciente europeu. (BELLUZZO, 1994, p. 59)

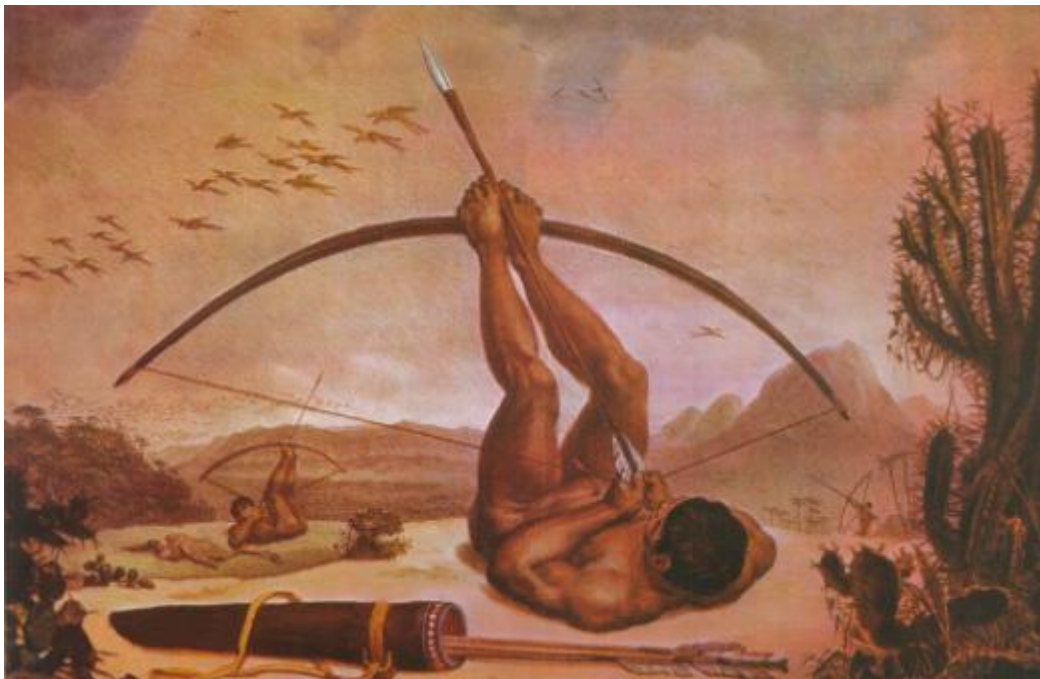
As imagens divulgadas dos indígenas nos revelam no fazer artístico da gravura e na concepção, um índio feito aos moldes físicos do europeu, abrindo um vasto apanhado de referências que se deixam mostrar na composição destas gravuras apresentando marcas efetivas do classicismo revisitando traços tão antigos e primordiais aos preceitos clássicos como as pinturas sobre cerâmica da Grécia antiga. Como assinala Belluzzo (1994),

Além disso, foram adotados preceitos clássicos na configuração das ilustrações, marcadas pelo gesto de diferentes gravadores e manipuladas pelo estilo simples e mesmo pobres, que introduzem, nas figuras do mundo novo, imagens que lembram os traços físicos do homem local. O impacto maior é causado pelas ilustrações que focalizam aspectos singulares da vida dos nativos, com foque insólito. O caráter extraordinário

do preparo do cauim, bebida feita pelas mulheres, que mastigavam o milho exemplifica o fato. E possível que este desenho tenha contado com empréstimos livres das figuras de perfil pintadas nos vasos gregos. (BELLUZZO, 1994, p. 39)

As famosas imagens de Debret difundidas em todo o território brasileiro e recebidas com toda a veracidade até mesmo em livros didáticos nos indicam uma construção já romantizada da ideia de índio em todo o território nacional. Bandeira e Lago (2009) apontam o fato do artista forjar um estado de exotismo exacerbado para aumentar o interesse do público com exótico para com os livros de Viagem, onde o Debret “cenógrafo” se faz presente também na pintura e no desenho creditado nos valores da representação científica. Assim concebendo ao índio brasileiro uma representação exotizada até mesmo como o índio do boi bumbá:

Sua preocupação de cenógrafo está presente quando sugere, também, num delírio etimológico, que encontrou nos índios as virtudes da Grécia e do Egito Antigo. Como se houvesse percorrido “imensas florestas que guardam uma infinidade de índios, nunca vistos por qualquer europeu” [...] Os índios de Debret são, portanto, ora guerreiros gregos, ora criaturas simiescas com “uma ar estúpido que aumenta a feiura” (BANDEIRA e LAGO, 2009, p. 50)



**Figura 24:** Caboclos ou Índios civilizados - Litografia de C. Motte; 33,3 x 23,2 cm; gravura inserida na prancha 5 do primeiro volume do álbum Voyage Pittoresque publicado 1834 e posteriormente colorida – Debret e o Brasil.

O “índio neoclássico” criado por Debret mistura a realidade no qual se objetivava a documentar com as releituras e ressignificações características do espírito inventor.

Seus índios aparecem semelhantes a uma criatura de teatro, à maneira dos botocudos que se apresentaram a Dom João VI no palco do teatro São Joao em 1816. Debret relata como seus chefes, cobertos apenas com uma pele de Tamanduá, foram vestidos com calça e coletes azuis de nanquim e algodão da China comum no Brasil colonial. São essas fabulosas descrições de aculturação que o pintor de história, imbuídos de ideal neoclássico em relação aos “Selvagens”, falha em registrar; como imagens reais do palco. Preferindo reinventa-las no cenário fantasioso de matas virgens. Debret confessa neste caso, ter inventado um filho do cacique para “vesti-lo igual ao pai com o mesmo manto para e dar uma ideia de seu aspecto frontal. (BANDEIRA e LAGO, 2009, p.50)



**Figura 25:** Guaranis Civilizados – Artilheiros no Rio de Janeiro – Aquarela; 27 x 20 cm; Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

A pintura e a escultura acadêmica revisitaram o indígena como um herói nacional no século XIX, seguindo a poética romântica que apontara a literatura, há necessidade de uma construção do imaginário nacional que justifique o lento processo de formação e consolidação do estado e da nação, buscando nos temas regionais a busca de uma identidade do país e a afirmação cultural após o advento da independência fixando em “Terra Brasilis” a força do Romantismo.

Victor Meireles inspirado no poema indianista “*Caramuru*” de Santa Rita Durão pinta a famosa tela *Moema*, além de Primeira missa no Brasil de 1861, Artes e Literatura enalteciam o Indígena como herói e bom selvagem, tornando-se símbolo do nacionalismo romântico no Brasil. Como afirma Sonia Gomes Pereira:

[...] as artes em geral- a música, a literatura e sobretudo as artes plásticas- vão desempenhar neste momento o papel político de construção do imaginário da nova nação- buscando os temas nacionais, Dentro de um modelo de uma história celebrativa de fatos e homens relevantes à sua soberania, ou constitutivos de sua formação étnica peculiar. (PEREIRA, 2010, p. 55)



**Figura 26:** *Moema*. 1866. Victor Meireles óleo sobre tela 129.00x190.00 cm Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP) Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

O mito do “nobre selvagem” se revela na pintura da primeira missa do Brasil, Meireles acompanhando o movimento da literatura romântica afirma na obra a ótica cristã na passividade e “gentileza” dos nativos e seus valores da sinceridade do sentimento e da nobreza de caráter. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro 2001 ao discorrer sobre o Romantismo na Pintura brasileira destaca que:

O indianismo, segmento do romantismo literário. Já esboçado n' O URUGUAI (1869) de Basílio da Gama e no CARAMURU (1781), de Santa Rita Durão, autores árcades, eclode no século 19 com viço criativo da poesia romântica de Domingos Gonçalves de Magalhães, com a CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS (1856), e especialmente de Gonçalves Dias, com o canto de morte na poesia épica de "I- Juca-Pirama". Enquanto a figura do negro do trabalhador na base do sistema econômico escravista permaneceu sem um arquétipo heroico que tipificasse, junto com o índio e o branco, o quadro de miscigenação étnica e cultural do povo brasileiro, o índio tornou-se recorrente no romantismo. (RIBEIRO, 2001, p. 221)



**Figura 27:** Primeira Missa no Brasil 1860 | Victor Meirelles óleo sobre tela 268.00 x 356.00 cm  
Reprodução fotográfica Lula Rodrigues. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

É neste cenário que muitas obras e artistas se apresentam como Moema de Vitor Meireles, Iracema de José Maria de Medeiros, Floresta Brasileira de Manoel Araújo Porto e outros que argamassaram a ideia romântica inserida no imaginário brasileiro para com a representação do índio nas artes e na vida. Uma concepção fantasiosa marcada pela evasão da realidade, afirmando a carga exótica e estranha a realidade brasileira.

A partir das referências introduzidas por diversos meios o artista dos bumbás de Parintins e coroada com as toadas que o índio e o caboclo se condicionam como heróis míticos regionais da Amazônia, configurado como um ser inocente do ideal

romântico e ao mesmo tempo o “guerreiro” que sobrevive as maiores intempéries geográficas e sociais, superando no dia a dia seus desafios em “perfeita harmonia” com a natureza que a cerca. Como vemos nas toadas Lamento de raça – Garantido 1996 e Lamento Caboclo Garantido 2001:

**Lamento de raça - Boi Garantido**

(Compositor: Emerson Maia – Garantido 1996)

O índio chorou, o branco chorou  
 Todo mundo está chorando  
 A Amazônia está queimando  
 Ai, ai, que dor  
 Ai, ai, que horror  
 O meu pé de sapopema  
 Minha infância virou lenha  
 Ai, ai, que dor  
 Ai, ai, que horror  
 Lá se vai a saracura correndo dessa quentura  
 E não vai mais voltar  
 Lá se vai onça pintada fugindo dessa queimada  
 E não vai mais voltar  
 Lá se vai a macacada junto com a passarada  
 Para nunca mais, voltar  
 Para nunca mais, nunca mais voltar  
 Virou deserto o meu torrão  
 Meu rio secou, pra onde vou?  
 Eu vou convidar a minha tribo  
 Pra brincar no Garantido  
 Para o mundo declarar  
 Nada de queimada ou derrubada  
 A vida agora é respeitada todo mundo vai cantar  
 Vamos brincar de boi, tá Garantido  
 Matar a mata, não é permitido

**A Vida Depende da Vida - Boi Garantido**

(Compositor: Tony Medeiros; Magno Aguiar – Garantido 1999)

Não deixe o meu rio secar  
 Agonizar e morrer  
 O que será deste mundo  
 Se o rio e a mata desaparecer  
 Não eu não vou devastar  
 Meu filho precisa crescer  
 A Vida Depende Da Vida  
 Pra sobreviver  
 Cadê pau pra canoa... Não tem  
 Nem madeira pro meu Tapirí  
 A paca, o tatu e a cutia fugiram daqui  
 Tem fumaça no ar  
 Tá queimando meu chão  
 É preciso parar

Com tanta destruição  
 O homem perdeu o juízo  
 Mas não a razão  
 Cadê peixe na mesa... Não tem  
 Nem farinha pro meu curumim  
 A vida defendo com a vida  
 E não saio daqui

**Lamento Caboclo - Boi Garantido**  
 (Compositor: Nicolas Júnior – 2001)

Olha seu moço,  
 Eu não tenho entendimento  
 Eu só pesco pro sustento  
 Dos meus cinco curumins  
 Não fui a escola  
 Nem tão pouco leio escrita  
 Minha fé em São José  
 É o que me faz caminhar  
 Mas me responda  
 O senhor que é da cidade  
 Frequentou a faculdade  
 E hoje se chama doutor  
 Porque que o homem  
 Destrói tanto a natureza  
 Fonte de vida e beleza  
 Que Deus no mundo botou  
 De que, que vale  
 Ter um monte de dinheiro  
 Conhecer o mundo inteiro  
 E não conhecer a si  
 Como é que o homem  
 Com tanto conhecimento  
 Destrói sem ter argumento  
 O que a natureza fez  
 Sou canoeiro  
 Sou caboclo ribeirinho  
 Eu sou pobre no dinheiro  
 Rico em paz interior

A construção do signo índio no festival se vale de inúmeras fontes nas quais a toada se destaca como um dos instrumentos mais difusores de pensamentos e ideologias, reafirmando conceitos que a partir da sua materialização passam a dominar o imaginário popular reproduzido em festas regionais do norte amazônico onde os artistas dos bumbás apresentam seus trabalhos seja ele alegórico ou figurino. Como escreve Nogueira (2014),

Os artistas colhem narrativas da vivência cotidiana dos cidadãos, dos caboclos e indígenas, principalmente em fontes primárias e secundárias, entre elas contadores de histórias, livros, e documentos religiosos e, assim realizam a interpretação artística da produção intelectual dos povos amazônicos é essa mistura de visões de mundo e experiências da vida nos rios e nas florestas que se manifesta na festa dos bois-bumbás de Parintins e nas demais festas que estão sob a sua influência, entre elas a Ciranda de Manacapuru, os Cordões de Peixes de Barcelos, a Dança das Onças de Tabatinga, no Amazonas; e o Festibal de Juruti e os Botos-Vermelho e Tucuxi, de Alter do Chão no Pará”. (NOGUEIRA, 2014, p. 171)

É nesta costura entre retalhos de referências que se alinhavam as informações sobre o indígena, cultura brasileira, tecendo no imaginário da nação uma visão em torno do signo “Índio” pluralizada e abarrotada de leituras, lugar próprio da arte e equívocos constituídos a partir de um olhar sempre do ponto de vista eurocêntrico, base da formação cultural e educacional no Brasil.

Como vemos, entre nós o boi caminhou muito e ainda tem muito a caminhar. Lá se vão quatro vintenas de história de boi-de-rua, de “encontros” e pauleiras; de lamparinas e palminhas; de desafios e de saudades. O “caboclo”, personagem meio índio, meio branco, talvez pela falta de cetim para a sua roupa, vira índio mesmo, e faz sua tanga de folha de bananeira esfiapada.

Durante toda a evolução do boi bumba de folgado até sua espetacularização consumada no festival de Parintins, a personagem indígena como vimos no decorrer da pesquisa vem sendo apresentada de inúmeras maneiras a partir das mais variadas referências atendo uma demanda que vive a partir dos moldes que ditam a economia internacional.

### 3.2. A ESPETACULARIZAÇÃO DA FIGURA INDÍGENA NO BOI BUMBÁ

*“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizadas por imagens”.* (DEBORD 1992)

Nos cem anos de brincadeira do boi bumbá de Parintins e em seus 50 anos do festival as mudanças na economia nacional e internacional se fomentaram impulsionando cada vez mais o capitalismo e o afinamento por consequência da

espetacularização da vida no ocidente. Em Parintins no Amazonas a 369 km da capital a cidade possui uma economia voltada historicamente em ciclos econômicos como a jaticultura e a pecuária, e atualmente voltada ao funcionalismo público, essa ligação com a capital e seu polo industrial fez com que a brincadeira de boi bumbá ganhasse campo e curral na capital do estado incluindo a criação de movimentos que fomentam a festa do boi

A principal responsável por estes processos de trocas pode ser consequência de indústria da comunicação de massa, que juntamente com a indústria cultural vem transformando as festas populares em atrativos turísticos e como mais uma opção de fonte de renda para investidores e empresários. No Brasil temos inúmeras manifestações festivas de tradição para todo o país e também para o exterior. Citamos como exemplo, os bois-bumbás de Parintins e São Luís, o São João de Capina Grande na Paraíba e o de Areia Branca, Estância e Capela em Sergipe, a festa do peão em Barretos entre muitas outras. Estas festas, hoje, proporcionam um grande movimento de capital nas devidas regiões e uma considerável alta na receita dos cofres públicos. (BIRIBA, 2005, p. 83)



**Figura 28:** Cunhã Poranga do Boi Garantido encenando dança Munduruku. 2012. Acervo Boi Garantido.

A partir daí o boi bumba de Parintins, foi-se descaracterizando aos poucos como um misto de cultura popular e cultura de massa, surgindo assim camarotes, cadeiras numeradas, áreas para líderes políticos e divisão nas grandes

“arquibancadas do povão<sup>14</sup>” que, ainda de maneira gratuita expõe resquícios de divisão. O novo formato do espaço reflete muito bem o lugar de cada cidadão na sociedade por uma separação anunciada por Debord como o alfa e o ômega do espetáculo e institucionalização do mundo social do trabalho.

Mesmo que as apresentações dos bumbás sejam carregadas de conteúdos de sua própria tradição, a moldura espacial que o bumbódromo faz em torno disso consagra os bois como um produto cultural efetivo atendendo as demandas da cultura de eventos totalizando o capital sobre a cultura amazônica num elogio mercadológico que a cada vez se profissionaliza atendendo às pseudonecessidades de uma clientela regional e global.

Debord 1992 afirma que toda vida regida pelas condições modernas se tornam uma grande acumulação, e o que era real e vivido se esvai na fumaça da representação. O lúdico de uma comunidade passou a decorar as prateleiras do turismo, os bumbás de terreiro e quintal tornaram-se Associações folclóricas, ganharam seus CNPJs e suas marcas registradas na Fucapi em Brasília para atender o novo formato de captação de recursos da cultura.

A cantoria dos quintais influenciada pelo auge da música baiana “Axé music” se transforma, agora harmonizada com teclados e um swing novo que adquire outro formato, um “compact disc”. Os CDs lançados pela produtora fonográfica Som Livre passam a ser tendência musical no norte do país, causando nos principais folguedos amazônicos uma tautologia que padroniza tudo em um só formato.

---

<sup>14</sup> As arquibancadas do bumbódromo possuem seu acesso de maneira gratuita, no entanto o torcedor se submete a chegar no início da manhã na fila para guardar o seu lugar para a festa as 21 horas.



**Figura 29:** Lenda Yebá Burô (Garantido). 2015. Foto Paulo Sicsu

Com o formato de atração, a preocupação com o caráter estético passou a ser priorizada, as indumentárias aos poucos tomaram acabamentos e receberam materiais considerados mais bonitos, o conceito do que era o boi foi se transformando, novas figuras e personagens surgiram para enriquecer aquilo que se tornou um espetáculo, a competição institucionalizada determinou a objetivação do lúdico para o espetacular, impulsionando a participação de artesãos e artistas na criação de novidades para a festa.

O princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada pelas coisas suprassensíveis embora sensíveis anunciadas por Debord se apodera da figura do Indígena. O herói nacional, revisitado no modernismo brasileiro ganhou uma aura espetacular, adornado de luxo e inúmeros recursos inclusive tecnológicos para impressionar o mercado de eventos diferindo completamente da realidade vivida no norte do Brasil.

No Brasil, fenômeno equivale ao constatado no Boi-Bumbá de Parintins também ocorreu com a música afro-baiana, produzida nos guetos de negros de Salvador, a partir da década de 1980 (GUEREIRO, 2000) ou com o forró pé de serra dos sertões nordestinos que, desde o final da década de 1940, faz-se presente na indústria cultural, e assim influencia outras modalidades

de forró e fomenta festas juninas como atração turística em cidades do Nordeste (CASTRO, 2012). Da percussão dos grupos mais famosos da Bahia, como o Ilê Ayê, Olodum, Mazenza, Ara Ketu e Malê Debalê, surgiu o samba-reggae, que foi incorporado pelas bandas de trios elétricos e logo alcançou projeção nacional. O forró pé de serra, cuja musicalidade é extraída de uma sanfona, uma zabumba e um triângulo, incorporou novos instrumentos e se diversificou harmonicamente. (NOGUEIRA, 2014,p. 19)

A grande mudança no decorrer de cem anos de brincadeira está direcionada à importância destes brincantes na festa, em seu contexto dentro ou fora da arena, em uma forte substituição dos valores tradicionais da brincadeira para as inovações do espetáculo, como pensa Debord em seu livro *Sociedade do Espetáculo* (1992) “O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é o que aparece é bom, o que é bom aparece”. É neste espaço que surge para o adorno da indústria cultural novos produtos repletos do brilho das cores resplandecentes. Os produtos oficiais ou autorizados são comercializados e atendem a todas as pseudonecessidades do homem do Norte, são desde objetos infantis até produtos funerários, momentos de alegria e prazer decorados com a cor de sua paixão.

A modernização atual das estruturas físicas do bumbódromo realizadas para o centenário dos bumbás no ano de 2013 efetivou e consolidou o folguedo engessado na sociedade do espetáculo. Com iluminação especializada, climatização e tantas outras especializações da “profissionalização” da festa, os bumbás buscam na atualidade efeitos “hollywoodianos”, coreografias sincrônicas a tantos outros recursos, perdendo a substancial essência de sua tradição. Agora o rei do folclore perde o espaço para a corte dos camarotes.

Um dos fatores potentes no processo de qualificação profissional dos atores refere-se ao ensaio<sup>15</sup> como forma de refinamento da gestualidade usando como parâmetro normas técnicas da dança ou expressão corporal com coreografias pré-estabelecidas que contrapõe o ideal de “brincante” que vive o momento lúdico interagindo com tempo presente, espaço e acontecimentos ocorridos no ato de maneira espontânea e livre. Na gama de personagens de boi os Itens individuais<sup>16</sup> ou

---

<sup>15</sup> Refere-se aos ensaios técnicos dos bumbás, visto que suas festas até os três dias de apresentação oficial também são conhecidas e popularizadas como ensaios.

<sup>16</sup> Os itens individuais são as figuras principais determinadas por regulamento individualizadas e que pontuam na disputa do festival folclórico de Parintins

coletivos<sup>17</sup> percorrem um tempo entre quatro a seis meses ensaiando em treinamentos semanais ou diários para a disputa.



**Figura 30:** Ensaio Técnico do Boi Garantido. 2014. Foto Katuscia Ferreira.

Por excelência do espetacular, o festival folclórico de Parintins se mostra nas últimas edições apresentadas como uma engrenagem engajada na busca pela sua “profissionalização” tanto nos moldes de espetáculos que servem de referência para si, quanto nos méritos de sua exibição, atendendo a demanda de patrocinadores, transmissão midiaticizada e todas as demais condições exigidas pela própria massa que usufrui e constrói a festa, para isso um aporte tecnológico ultrapassa rios e floresta para atender uma vida irreal e efêmera. Afinal, “A luta entre tradição e inovação, que é o princípio do desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, não pode ter andamento se não através da vitória permanente da inovação” (DEBORD, 1992).

---

<sup>17</sup> São os corpos cênicos que atuam na coletividade, interpretando grupos de indígenas, vaqueiros e ritmistas.

Num momento em que as grandes empresas empurram para a floresta Amazônica ações propulsoras que aquecem o distrito industrial de Manaus<sup>18</sup>, concentrando a economia do estado focada a este fator, a floresta inteira incluindo o seu interior torna-se refém de “pseudo-vontades”, contaminando tradições e legados imensuráveis dos povos tradicionais. As fugas e contrapontos do real verdadeiro dançam perdidos em um espetáculo “Coca-colesco”<sup>19</sup> e de maneira incondicional, performando-se entre engrenagens multe cores.

No entanto, a espetacularização do Festival folclórico de Parintins potencializa a participação popular e a manutenção do boi como brincadeira e vivencia na comunidade Parintinense, pois ao compararmos com outras manifestações como a pastorinha fica evidente a falta de adesão e o risco eminente do fim desta brincadeira pela não participação das pessoas e por consequência a falta de brincantes. Biriba (2005) nos pontua:

A partir destes pontos de reflexão, cremos que FFP surge de uma necessidade de concentração e de refortalecimento de uma manifestação cultural popular, que estava perdendo forças, para as opções da indústria cultural que o mundo moderno passava a oferecer aos cidadãos. A desconstrução de uma realidade cultural que se mantinha desde o início do século passado e a construção de um conjunto de novos valores materiais e morais, tendo como centro a arte do boi-bumbá Garantido e Caprichoso, frente as suas acirradas disputas. Como ponto estratégico, Parintins, potencialmente demonstrava em seu percurso histórico, a predisposição para mudanças e trocas bruscas e radicais, com passagem de diversas tribos indígenas, sua troca de valores suas guerras sangrentas e culturais contra colonizadores, e suas rápidas transformações que se processaram na cobiçada *Ilha da Magiapag*. (BIRIBA, 2005, p. 154-155)

### 3.3. O ÍNDIO NO IMAGINÁRIO ALEGÓRICO DO BOI DE PARINTINS

Introduzidas no Festival Folclórico de Parintins, no final dos anos 70, pelo artista plástico Jair Mendes, inspiradas nas alegorias do Carnaval Carioca, e introduzidas no Festival Folclórico, onde percebeu-se que as alegorias são misturas de boi-bumbá e carnaval.

---

<sup>18</sup> Como é chamado o polo industrial, principal fonte de renda no estado do Amazonas, fator potencializador do êxodo rural na região.

<sup>19</sup> Patrocinadora máster do Festival folclórico de Parintins.

São confeccionados em materiais leves como o isopor e enormes proporções em ferro galvanizado com rodas, servindo de base.

O pesquisador cultural e especialista Fernando Pamplona em Escola de Samba Carioca, diz que não há comparação, da apresentação do boi-bumbá ser realizado numa “arena”, enquanto o carnaval é um “cortejo”. O que acontece em Parintins, entretanto é que o Festival Folclórico assumiu uma “grandiosidade”, e na “grandeza”, seria comparável com as Escolas de Samba. (BRAGA, 2002)

Nas duas festas que constituem focos permanentes do interesse antropológico, o Boi Bumbá de Parintins, no Amazonas, e o desfile carnavalesco das escolas de sambas, no Rio de Janeiro, a presença e os efeitos produzidos pela ação das alegorias são notáveis. (CAVALCANTE, 2011). Entretanto, a organização social e a técnica de sua confecção, a dinâmica festiva na qual se inserem e em especial, suas funções, seus usos e sentidos na performance ritualística propriamente dita, diferem em muito nos dois casos.

Apresentada pela primeira vez no Festival Folclórico em 1979. As alegorias foram julgadas como item em 1983, e desde 2005 compõe a lista de itens oficiais, inscritos no caderno de votação são julgados os considerados os seguintes critérios. Segundo o atual regulamento do Festival folclórico de Parintins a alegoria se define como:

**Definição:** Artístico. É um cenário móvel, com estrutura artística que funciona como suporte cenográfico para a apresentação de uma parte do espetáculo na arena. **Méritos:** Beleza, criatividade, originalidade e grandiosidade. **Elementos Comparativos:** Acabamento, execução, funcionalidade, estética e porte.

As alegorias dos Bumbás de Parintins, são compostas por um conjunto de módulos que se articulam em cena aberta durante a performance. Nos primeiros anos de festival, as “Alegorias” eram simples, comparadas às de hoje, parecem miniaturas. Ao longo dos anos foram crescendo. Quando voltamos ao passado, observamos a grande distância que há entre uma e outra.

As alegorias do Festival Folclórico de Parintins desenvolveram características únicas de acordo com a sua realidade, numa ilha isolada dos grandes centros, e a persistência e audácia de seus artistas, que buscaram alternativas para dar

movimentos as suas criações, esses movimentos são manuais ou em alguns casos, adaptações realizadas em um motor elétrico. Para os movimentos manuais são utilizados, cordas de sisal ou nylon, enrolado em manivelas com objetivo de proporcionar movimentos ascendentes e descendentes em alegorias de aves, insetos, figuras humanas e outros.

Além desse fato por si só notável, o que há de especialmente interessante é que as alegorias não são simplesmente cenários para a ação ritualística. Elas são consonantes cenários vivos, molduras vivas, elas mesmas atuantes, de modo magnífico, na sequência de ações que, mais do que acompanham, integram e realizam, vejamos.

Por ora, assinalo que esses cenários vivos, que se instalam e realizam seu destino expressivo completo na arena, pontuam a apresentação com momentos de clímax extático e devem produzir nos participantes - todos a um só tempo brincantes e expectadores - o efeito de movimento acima indicado (CAVALCANTE, 2011).

O “artista de boi” inseriu os índios amazônicos no espetáculo do boi-bumbá por meio da recriação das suas culturas, que passaram a existir além das aldeias e dos tratados antropológicos que circulam nas universidades. Assim, é possível compreender o Boi-Bumbá de Parintins como veículo de comunicação e conscientização de aspectos culturais, manifestos e latentes, de povos que viveram e vivem historicamente suas contradições. Do ponto de vista da abordagem artística, o espetáculo de boi-bumbá expressa um diálogo multicultural, onde índios, brancos, negros e mestiços celebram o desejo da convivência harmoniosa. O boi-bumbá representa, por isso, a possibilidade de sobrevivência das tradições de cada uma dessas culturas no mundo globalizado. Tradição e modernidade, nesse caso, são fluxos culturais que interagem ou se misturam permanentemente (NOGUEIRA, 2014)



**Figura 31:** Lenda Mapinguari (O protetor da Mata). 2013. Foto Paulo Sicsú.

Conforme citado anteriormente, Jair Mendes foi o primeiro artista plástico a introduzir as alegorias no Festival Folclórico de Parintins. Conta que adquiriu experiência no trabalho artístico de alegorias nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, durante os três anos vividos naquela cidade, na primeira metade da década de setenta. Nascido em Parintins, quando retornou a terra natal, realizou as primeiras experiências com alegorias no festival em 1975.

Jair Mendes foi mestre de vários artistas plásticos que atualmente se encontram trabalhando nos Bois-Bumbás, envolvidos com a criação de alegorias, entre os quais, Vandir Santos, Juarez Lima, Cansação, Marquinhos, além dos próprios filhos, Teco Mendes e Jairzinho Mendes.

É interessante observar nos depoimentos de Jair Mendes. Na entrevista concedida em 1992, a ambiguidade do artista, quando reconhece a importância visual das alegorias para o Festival, mas, ao mesmo tempo, menciona que a sua utilização pelos Bumbás faria com que eles “perdessem em folclore” e se “aproximassem do carnaval”. Em relação à novidade introduzida pelo Caprichoso nas estruturas metálicas nas alegorias, resultantes do trabalho dos artistas Juarez Lima, Marquinhos e João Afonso. Hoje, os Bois-Bumbás reconhecem na “Alegoria” a estrutura artística mais importante do Festival, para potencializar as encenações das Lendas Amazonas, Celebração Folclórica, Figuras Típicas Regionais e Rituais,

sem necessariamente descaracterizar a sequência narrativa tradicional do espetáculo.

Com as constantes idas de artistas para trabalhar nas Escolas de Sambas do Rio de Janeiro e São Paulo, fez com que adquirissem conhecimentos de materiais e técnicas trazendo para o nosso Festival essas descobertas, materiais e conhecimentos que favoreceram o processo evolutivo das alegorias, em contrapartida, levaram o conhecimento e a experiência desenvolvida aqui no Festival, para as esculturas das Escolas de Sambas do Rio de Janeiro e São Paulo. Isso não impede, entretanto, que estejamos diante de um fascinante caso de troca e empréstimo cultural entre as duas festas, por sinal ainda em pleno curso.

Nesse processo, o Artista parintinense se apoderou de elementos do carnaval carioca como o carro alegórico que no festival passou a chamar-se alegoria. No Festival Folclórico de Parintins, as alegorias são de fundamental importância nas apresentações dos bumbas, responsáveis pelas composições dos cenários, construídas em proporções gigantescas, geralmente fazendo alusão a representações de pássaros, animais, répteis, personagens mitológicas, lendas, cotidiano, imaginário indígena e dos ribeirinhos. São surpreendentes, articuladas, repletas de imaginação. Nessas alegorias fazem-se referências a criação dos bumbás, fatos históricos ligados a região, cotidiano dos seus habitantes, figuras mitológicas, homenagem a pessoas de importância para a região, etc. (SILVA, 2005)

De acordo com Jair Mendes, chamado por todos os artistas de Boi Bumbá “MESTRE”, em reconhecimento a todo o seu talento para com as criações que fez durante os quase 40 anos de trabalhos no Festival Folclórico de Parintins. Concorda:

Alegoria é um momento de realização de sonhos, para quem a concebeu e principalmente a produziu. O seu sucesso está associado a vários fatores como iluminação, sonorização, cênicas, onde nenhum deles pode fracassar. Daí, verificasse que atingir esse sucesso depende do trabalho de todo grupo. Se isso não acontece, ela também fracassa – Rossy Amoedo, artista de ponta do bumbá Caprichoso. (SILVA, 2005)

A alegoria foi apresentada pela primeira vez no Festival Folclórico de Parintins, pelo artista plástico Jair Mendes do boi bumbá Garantido realizado no Parque das Castanholeiras ou antigo CCE, no ano de 1979. Segundo relatos de seu autor, a alegoria media 3 metros de altura por 3 metros de largura com 1,50 centímetros de profundidade, confeccionado com ripa, papelão, plástico, pano e tinta, era um painel com panorama amazônico, onde surgia da Vitória Régia a figura da lara, a mãe d'água. Nesse quadro os pássaros voavam, o canoeiro andava em sua canoa com movimentos feitos através de linhas, a Alegoria se locomovia com rodas de velocípedes. Um trabalho feito em segredo, essa apresentação causou um tremendo sucesso na época, pois se tratava de uma novidade.



**Figura 32:** Lenda do Gigante Juma. 1980. Foto Vandir Santos.

Na década de 1980, aconteceram mudanças e adaptações, com a realização do Festival para o estádio Tupy Cantanhede, o “tablado” e posteriormente para o anfiteatro “Messias Augusto”, local onde foi construído o atual Bumbódromo. As alegorias cresceram em tamanho em função do espaço.

Nesse contexto, as alegorias eram construídas inteiramente com madeiras, compensado, cipó, papelão, plástico, tinta, pano e materiais regionais, sempre nos formatos de caixas, ou tablados, pois a madeira não permitia flexibilidade e nem produzir curvas ou objetos sinuosos.

Com esculturas de bonecos confeccionadas com caixas de papelão, doados pelos comerciantes da cidade representavam figuras das Lendas Amazônicas, como gigante Juma, o Jurupari ou na figura de uma Cobra Grande. As estruturas representavam os temas da região como: Lagos, Igarapés, Pescadores e Agricultores, em alegorias com módulos únicos, um pouco maior que as primeiras, mediam em torno de 5m a 6m de comprimento, por 3m de largura, que eram transportadas em caminhão e carregadas pelas equipes dos artistas que confeccionavam e pelas equipes de apoio, para dentro da arena.

Nesse período, ganhou destaque e importância para a confecção das alegorias a figura do carpinteiro, com experiência e conhecimento em madeiras, o manejo, a escolha da madeira leve e resistente, favorecendo a execução do trabalho. Como se sabe, nesta região há madeiras bastante pesadas e duras ou resistente a fixação de prego. Os Carpinteiros foram importantes para esse processo, dividindo responsabilidades e muitos casos trazendo para suas responsabilidades com as estruturas dessas alegorias. Eram os primeiros na formação das equipes de artistas para confecção dessas alegorias. *Esses carpinteiros seriam substituídos, pelos soldadores com o advento do ferro.*

Por sua criatividade, estava sempre à frente de seus concorrentes, que faziam de tudo para apresentar algo novo, por muitos anos o Boi Garantido levou vantagem

Queremos lembrar que Parintins desde os tempos antes da colonização portuguesa, foi habitada por tribos indígenas que possuía práticas ritualísticas totêmicas, que ainda hoje são mantidas e reconfigurações na cena do Festival Folclórico. Esta tradição é vista na nossa ótica como uma continuação das formas festivas e artísticas com características ritualísticas pelo qual os brincantes vivenciam intensamente uma performance que utiliza diversos meios de comunicação – máscaras, esculturas alegóricas, cores, elementos da natureza (fogo, água, terra e ar) etc., e produção de valores sociais – ecológicos, religiosos, políticos e de identidade durante a ação. (BIRIBA, 2005, p. 217)

No final do ano de 1985, Jair Mendes aceitou o convite do Boi Caprichoso e anuncia sua transferência para o <sup>20</sup>contrário, deixando em aberto seu espaço no Garantido, surpreendendo muita gente, então Vandir Santos que era seu auxiliar desde 1978, assumindo o comando artístico nas alegorias no Garantido em 1986, também, surpreendendo muita gente, o discípulo ganha de seu mestre, apresentando uma alegoria diferente das convencionais, com quatro módulos, que juntos criaram volume em sua composição, com materiais regionais naturais, intitulada “A Grande Farinhada”, com espaço para mais de quinze pessoas apresentando o plantio, a colheita e a produção da farinha, atividade agrícola desenvolvida pelo caboclo da região.

O trabalho cênico que esse grupo apresentou, fez a diferença da alegoria, a qual obteve elevado sucesso e reconhecimento uma vez que a técnica fora adotada nos anos seguintes pelas agremiações participantes, dando novo rumo para as alegorias, os bumbas nas suas apresentações procuravam apresentar a cênica em suas alegorias. Vandir Santos alega um fato interessante, que as pessoas lembram ou falam ainda hoje, *“não tô nem aí pra cobra do Jair, e nem pra farinhada do Vandir”*.

Diante desse fato as “alegorias” iam ganhando potencialidades e volumes como afirma o próprio Jair Mendes, (em depoimento informal) já naquele tempo suas invenções apontavam para as grandes e sofisticadas Alegorias e Efeitos Especiais que terminaram transformando na matéria prima fundamental para o sucesso do Festival que levou Parintins a um dos principais centros de manifestações folclóricas do Brasil.

Com a volta de Jair Mendes para o Garantido, Juarez Lima passou a despontar como um dos principais artistas do Caprichoso, após sua ida para o carnaval carioca, Salgueiro e Portela, trouxe a novidade para o Festival, em 1991. Um dos primeiros trabalhos em ferro foi à escultura de uma onça, imensa, grandiosa, toda esculpida em ferro, mesmo sem movimento causou espanto e admiração aos presentes no bumbódromo.

---

<sup>20</sup> O boi adversário. Denominação dada pelos brincantes, em razão da rivalidade entre os dois.

Juarez Lima. Ele começou a brincar de boi quando criança. Caboclo de beira de rio, como ele se autodenomina, começou a trabalhar como artista de boi em 1985 ao lado de Jair Mendes, ambos no caprichoso, somente dois anos mais tarde passou a desenvolver um trabalho próprio. (VALENTIN E CUNHA, 1998, p. 62)

Juarez, por sua ousadia e criatividade deu nova visão ao trabalho estético no conceito de alegoria no festival de Parintins, fez com que outros artistas trilhassem esse caminho no decorrer dessa evolução, contribuiu para melhoria do grande espetáculo.

Em 1992, em companhia dos artistas, Marquinhos, João Afonso, Karu Carvalho e Sávio Butel, um dos primeiros soldadores a executar trabalhos de solda nos galpões de alegorias, todos os trabalhos do Boi Caprichoso passaram a ser executados com estruturas metálicas. No ano seguinte o Garantido segue essa nova proposta.

Os módulos feitos em madeira que traziam algumas figuras para dentro da arena e depois eram retirados. Tinha a função somente de suporte para a aparição de determinado item. Suas confecções eram criativas, porém bem simples até pela situação financeira da festa.

Nos anos seguintes a evolução das alegorias foi inevitável, os artistas com esse novo recurso começaram a fazer coisas mais ousadas com maior segurança para as apresentações, as esculturas cada vez mais altas e resistentes tornavam mais leves para a locomoção dos módulos até a área de concentração no bumbódromo. Os bois tiveram o cuidado de encomendar roldanas mais resistentes para suas alegorias, pois o grande problema dos bumbás era sempre a quebra das roldanas no percurso de seus módulos devido ao peso e ao mal estado do asfalto por onde tinha que passar.

Para Fred Góes o ano de 1992 os bois deram um grande passo para a transformação das alegorias no festival, com a introdução do ferro como base para as estruturas das alegorias que antes era a madeira. Começando assim um novo tempo na atuação das alegorias.

Gigantescas estruturas articuladas, com gangorras e braços mecânicos que permitem movimentos e efeitos grandiosos. A imaginação parintinense foi buscar no escritor de ficção científica Isaac Asimov, um termo para sintetizar esse tipo de trabalho – e a “Robótica”(VALENTIN E CUNHA, 1998).

Para Sávio Butel, que começou a trabalhar no Caprichoso em 1988, como auxiliar de Juarez Lima, confirma que esse processo de mudança de ferro nas alegorias, foi lento e difícil porque os bois não tinham estruturas e nem o comércio para suprir, atendendo a demanda de material. As pessoas ficaram desconfiadas com a novidade, os itens tinham medo das alturas que as lanças alcançavam os elevadores que subiam e desciam. Com o ferro, as coisas ficaram mais fáceis, as estruturas mais leves, com as roldanas o transporte das estruturas facilitou muito, gangorras, luvas, elevadores, lanças ou gruas foram introduzidas, esculturas de ferro em substituição ao isopor, em alguns casos tornando-se mais leve, levantadas com talhas patentes, sendo as luvas e as gangorras o marco dos movimentos, muitas peças utilizadas eram feitas em sua oficina mecânica como: rolamentos, furos em chapas de ferro, carretilhas adaptadas, e etc.

A linguagem secular intermediária dos bois-bumbás manteve suas origens de forma natural, e para sobreviver neste novo ambiente transculturalizado se transformou em uma arte multimídia e tecno-ativa. Nestes últimos quatro anos de festival, temos observado um desenvolvimento crescente no que se diz respeito aos campos de atuação artística destes engenhos tecnológicos para a “cena espetacular” apresentada. Sua performance tecnológica tornou-se marca do “folclore” e da identidade parintinense.

As estruturas dialogantes da arte parintinense atual e as conquistas de espaço no âmbito cultural amazônico, ligadas às questões da identidade amazônica se ampliaram consideravelmente, ligado aos seus espaços naturais. Formas identitárias que se entrecrocaram num jogo que serve para unir em uma só imagem, o antigo e o atual. Estes dois fenômenos expressam o todo bicorporal do universo cultural parintinense, que aniquila e renova ao mesmo tempo os motivos dominantes da imagem da festa popular. (BIRIBA 2005, p. 176)

Em 1994, as alegorias tinham alcançado grande evolução tanto nas estruturas como nos movimentos, o desafio seria como eliminar o peso muito grande das gruas e lanças, que usavam como contrapeso, peças de ferro, sacos de areia, latas de

concreto e muitos outros objetos, que acarretavam esforço físico, para as equipes ocasionando perigo de acidentes.

Sávio lembra com saudosismo os anos de 1990 em que os artistas foram mais audaciosos e ousados, porque tudo que foi criado nessa época estão sendo feitos ainda hoje.

Eduardo Façanha o “Maca”, teve uma participação muito grande no processo da evolução das alegorias, atuando no boi Garantido desde 1983, responsável do Item Galera, durante 11 anos, administrador do boi na administração de 1996, foi convidado pelo senhor José Walmir a dar uma força no galpão de alegoria, os artistas estavam com um grande problema, dificuldade para levantar uma lança, no sentido vertical, devida o seu tamanho usando apenas contra peso, diante desse fato descobriu que a solução seria o uso da física.

O Maca como é chamado pelos amigos, colocou em prática o seu conhecimento de Mecânica e Matemática e o resultado fora surpreendente, que detém a explicação do próprio Maca.

Utilizei cabo de aço, distribuindo em carretilhas ou polias moveis e fixas, como ajuda do Louro em sua oficina mecânica que existia lá no seminário, montamos como experiência a redução e deu certo. Instalamos uma parte da redução na base da alegoria e a outra parte no final da lança uma de frente para outra, introduzimos o cabo de aço nas carretilhas, quando tudo estava pronto efetuamos a experiência, deu certo foi um sucesso, chegamos a festejar pelo fato. Dessa forma eliminamos uma grande parte dos contrapesos, facilitando o movimento ascendente e descendente, a locomoção e o transporte das alegorias. (EDUARDO FAÇANHA, 2014)

Os outros movimentos vieram em consequência da evolução de acordo com a necessidade e intuição do artista, e que levassem segurança as pessoas que seriam levantadas, e pessoas que iriam operar essas estruturas, com sucesso. Dessa forma os movimentos foram introduzidos nas “Alegorias” do Festival de Parintins, e todos os artistas embarcaram nessa novidade, fazendo movimentos fantásticos, e continuam buscando aprimoramento para desenvolver melhor nos seus trabalhos.

A materialização do imaginário espetáculo se realiza por meio de recursos humanos e técnicos especializados. Ironicamente, forças da razão e das encantarias míticas se juntam para tecer o espetáculo em favor do lúdico e do mercado. Para que essa metamorfose se processe, são imprescindíveis as telecomunicações e o aparato intelectual dos artistas plásticos, dos escultores, dos coreógrafos e dos diretores de teatro. A TV, o rádio, o jornal e a internet dão visibilidade ampliada à rituais e seres surreais oriundos da interpretação metafórica da vida material e espiritual das gerações atuais e anteriores. (NOGUEIRA 2014, p. 171)

Karu Carvalho, um dos artistas de ponta do Boi Caprichoso, teve sua estreia como artista de “Alegorias”, em 1994. “Entrei para o boi aos 18 anos, convidado a ajudar na equipe de Juarez Lima. Participaram dos trabalhos, Oséas, Joilton e Eu, esse QG de 1987 se transformou no Boi Caprichoso de hoje. Com certeza tivemos uma parcela muito grande para a revolução das “Alegorias” no Festival Folclórico de Parintins. Com o apoio de Simão Assayag, Gil Gonçalves e Márcia Baranda, numa época em que as “Alegorias” eram feitas de madeira, em parceria com o Juarez, João Afonso, Marquinhos e outros artistas atuantes no Boi Caprichoso, que atuavam no carnaval do Rio de Janeiro e Manaus, introduzimos as estruturas de ferro.

Com a novidade da estrutura metálica, a imaginação do artista criou liberdade e ousadia, tudo é possível, o céu é o limite, foi um período de experimentação e conquistas, superamos as dificuldades, criamos identidade própria para as “Alegorias”. Transformando o Festival de Parintins numa grande vitrine para grupos e empresas promotoras de grandes eventos culturais do Centro e Sul do País, como as grandes Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo.

Nos meus trabalhos prezo muito o acabamento, se não fica bom, procuro refazê-los. A perfeição é a minha grande busca. *“Entre meus colaboradores, está grande parte de minha família. Acredito muito no trabalho de grupo”*.

Junior de Souza, artista de “Alegoria” do Garantido, começou seus trabalhos em 1995, sempre buscando aprimorar os movimentos, já apresentou trabalhos fantásticos. Sempre antenado com as novidades que possam dar mais mobilidade e dinâmica nas “Alegorias”, o nosso desafio é tornar a apresentação desses quadros com qualidade, responsabilidade e profissionalismo. “Estamos construindo uma nova cenografia que, por si só, expressa uma dramaticidade tão singular, que é impossível conter a curiosidade dos visitantes. Sempre querem ver de perto para entender como estas “Alegorias” saem em pequenos módulos do Galpão Central e

na arena agigantam-se ocupando o imaginário do espectador nas três noites do festival”.



**Figura 33:** Aparição do Boi Garantido em Balão. 2005. Acervo TV Acrítica.

Os anos 2000 marcaram com o aprimoramento das “Alegorias” como um grande espetáculo. Com produção técnica, cênica teatralizada, dança coreografada, música, fogos pirotécnicos e iluminação como; foco 1, foco 2 e efeitos especiais, tudo bem elaborado como produção cenográfico de um mega show.

Para criar efeitos especiais e inusitados, os Bois já trouxeram dos EUA; balões inflados com gás hélio que assumem a forma de bichos amazônicos e deslizam sobre o Bumbódromo: da Europa, uma miniatura de helicóptero, disfarçado de ave e que voava por cima das galeras: da China, os espetáculos pirotécnicos que realçam a acrescentam ainda mais emoção ao espetáculo. O próprio Boi vem sendo constantemente recriado e acrescido de efeitos especiais: sua cara é a mesma de tantos anos e sua

'pele' é de cetim branco (do Garantido) ou de veludo preto importado (do Caprichoso); seus olhos, no entanto, se acendem, o nariz solta fumaça, a estrela azul é movida a lazer e o coração vermelho é feito de LEDs. (VALENTIN, 2005)



Figura 34 e 35: Jornais Acrítica 2004 e 2010, falando sobre as tecnologias no Festival de Parintins. Acervo Junior de Souza.

No fazer dos artistas, métodos importantes foram desenvolvidos, nos desafios de entrada ou portal pequeno descobriram o modulo, a escala, a engenharia artesanal e outros que chegam até os dias atuais incorporados a novas tecnologias como maquete 3D e projeção de LED.

Assim o festival de Parintins juntando a criatividade do homem do interior e a capacidade de inserir elementos como o Homem voador incorporando Mavutsinin dos Kamayurá, Um balão a gás para sobrevoar a arena trazendo o boi, dentre outras

surpresas se consolida como um espetáculo que se apropria dos valores do folclore e que se perpetua na massa uma força vibrante da cultura popular.

### 3.3.1. Item 17 - Lenda Amazônica – Artístico

A Lenda amazônica é a representação material do lendário do amazônico, expressa visualmente os contos transmitidos através da oralidade pelo caboclo ou, pelo índio da região. Exalta o imaginário popular, desconhecido para muitos, com tal magnificência que chega a nos transportar para o universo místico e fantástico que nos apresenta. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

- ✓ DEFINIÇÃO: Ficção que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto folclórico do boi bumba de Parintins.
- ✓ MÉRITOS: Imaginação, envolvimento, porte cenográfico e encenação.
- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Acabamento, encenação, originalidade e desenvolvimento.

Como item artístico, a Lenda explica acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais, misturando realidade e fantasioso, que vão se modificando através do imaginário popular. Para Berta Ribeiro:

A maioria das crenças não católicas do caboclo amazônico” – escreve Eduardo Galvão em Santos e Visagens – “deriva do ancestral ameríndio. Foram, no entanto, modificadas e influenciadas no processo de amalgamação com outras de origem ibérica e mesmo africanas (...) Comparada às manifestações religiosas dos povos sul-americanos em que predominou a influência espanhola, não se observa na religião do caboclo aquela íntima integração entre práticas católicas e indígenas tão acentuada pelos diversos observadores. No vale do Amazonas o pajé, é um bom católico, ele não mistura suas práticas com aquelas da igreja. A ‘pajelança’ e o culto dos santos são distintos e servem a situações diferentes. Os santos protegem a comunidade e asseguram o bem-estar geral. Seus favores e sua proteção obtêm-se através de promessas e orações que propiciam sua boa vontade. Contudo, existem fenômenos que escapam à alçada ou ao poder dos santos, assim, a panema, o assombrado de bicho, o poder maligno do boto. Nestes casos somente o pajé que dispõe de poderes e conhecimentos especiais é capaz de intervir com sucesso (RIBEIRO, 2009, p, 118).

No quadro alegórico do Item Lenda Amazônica, os bumbas apresentam por meio das alegorias narrativas tanto indígenas relacionadas a cosmogonia e a todo o universo mítico que constitui a vida destes povos quanto caboclas, resultantes de um processo de construção mítica da mistura entre os povos, como a Sereia do Velho mundo “amazonizada” como Yara Mae d’água, O Ipupiara ou caboclo d’água, cobra grande e boto.

A Lenda Amazônica refere-se a lendas indígenas, apresentadas em “Alegorias” e com encenação de grupos de figurantes, sobretudo índios e caboclos estilizados. Em cada noite do Festival é apresentada uma Lenda Amazônica, com a finalidade de contar uma história aos jurados e ao público presente no Bumbódromo, recorrentes nas Lendas Amazônicas são as histórias de amor, envolvendo o amor impossível entre dois amantes ou as encantarias da Yara, a mãe d’água, que seduz com a sua beleza os homens à beira dos rios amazônicos. São também encenadas Lendas que fazem referência à origem de espécies vegetais, como o Guaraná, a Mandioca, ou relacionadas a outros seres encantados como o Boto, a Cobra Grande, etc. Em todos esses casos, a mensagem é devotada ao amor, a paixão entre seres imortais, ou a onisciência e respeito aos mistérios da mãe natureza. (BRAGA, 2002)

Neste ato, se evidenciam elementos potencializadores do espetáculo como efeitos de aparição, pirotecnia, guindaste e sonoplastia. A narrativa, comum na cultura cabocla e chegada aos artistas dos bumbás de maneira simples se fortalecem espetacularmente para ganhar uma nova forma adequando o mito a partir dos anseios do público e da mídia, assim O simples “Boto sedutor” que encanta as caboclas nos beiradões amazônicos durante as festas de comunidade as deixando grávidas passa a ganhar status de monstro para impactar o público no bumbódromo, adquirindo características ausentes nas narrativas originais:

[...] Eu sou o boto encantado Que vaga amando na escuridão Os habitantes do fundo do rio Eu conclamo pra celebração Minha força e de puraquê. Meu chapéu e de arraia O meu encanto cintila nas águas Feito escamas de pirarucu [...]. (HAIDOS, 2011)

No ano de 2015 o boi bumbá Caprichoso em sua primeira noite apresentou o espetáculo “Amazônia – encontro dos povos” abrindo a noite do festival com a lenda bicho folharal, a lenda contada pelos comunitários de Parintins retrata um ser

coberto de folhas que amedronta os quintais da ilha, no tamanho de um humano a criatura bípede tem suas aparições nas copas das árvores e “capoeiras”. A representação deste ente no espetáculo se mostrava a partir de uma escultura de 15 metros pendurada em um guindaste ganhando 30 metros de altura no bumbódromo sendo retirado do oco de uma gigante samaumeira e emoldurado por animais como a onça pintada, Jacaré tinga, camaleão e macaco. Na cena o Bicho folharal foi apresentado como um herói caboclo-indígena que defendia a Amazônia contra os madeireiros e exploradores da floresta coroada com a aparição do Item cunhã poranga. Assim vemos a espetacularização do mito regional no Item Lenda amazônica:

**Toada: Bicho Folharal**

(Compositor: Adriano Aguiar; Geovane Bastos – Caprichoso 2015)

A mata se disfarça  
muiracatiara, samambaia, jequitibá  
anda, caça  
folha caraná, cipó de fogo, jacarandá

ele vai te caçar!  
Ele vai te pegar!  
Te condenar  
o espírito da mata  
ele lerá a tua sentença caçador  
e desaparecerá na floresta  
motosserras, correntes, tratores  
armas de fogo ele destruirá  
forte como o mogno, veneno de timbó  
rosto de folhagem, corpo de cipó  
troncos, galhos, bicho, fera  
assombra o caçador  
bicho folharal, bicho folharal  
bicho folharal, bicho folharal  
ô ô ô  
corre o caçador!  
Bicho folharal, bicho folharal  
bicho folharal, bicho folharal  
ô ô ô  
corre o caçador!

(Lenda Bicho Folharal – 26/06/2015 primeira noite do 50 festival Folclórico de Parintins – Boi Bumbá Caprichoso)

Talvez uma das lendas mais difundidas nas diversas regiões brasileiras, seja a desse ser que combina de forma fabulosa um híbrido de humano com várias espécies de árvores. Protetor, o Bicho Folharal pune os que depredam a natureza e não respeitam a harmonia dos povos da floresta. Os antigos contam que por vezes, o Bicho Folharal já fez garimpeiros se perderem para sempre mata à dentro, evitou queimadas devastadoras e enlouqueceu caçadores de animais. O Bicho Folharal é um espírito protetor criado pelos caboclos e índios para afugentar a cobiça daqueles que não se preocupam com a preservação da floresta, dos rios e da fauna exuberante da Amazônia.



**Figura 36:** Projeto “Bicho Folharal”. Criação de Rossy Amoedo. 2015. Acervo Boi Caprichoso



**Figura 37:** Bicho Folharal. 2015. Imagens da Internet



**Figura 38:** Base - cenário da Alegoria Bicho Folharal. 2015. Imagens da Internet

### 3.3.2 Ritual Indígena

Item inserido no contexto das apresentações recentemente, tornou-se um marco no festival, dividindo a história da festa em antes e depois da representação desse item. Absolutamente carregado de signos do universo mítico indígena, este item retrata não somente o simbolismo fantástico da mitologia desses povos, mas abrange de forma complexa e ampla, seus conhecimentos e sua maneira de se perceber no mundo, sua fé, e suas relações sociais nas mais variadas dimensões. No espetáculo é o momento de culminância apoteótica, geralmente o ato final da festa, mas não necessariamente o último, podendo este ser representado no início das apresentações. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

- ✓ DEFINIÇÃO: Recriação de rito xamanístico, fundamentado através de pesquisa, dentro do contexto folclórico do boi bumbá.
- ✓ MÉRITOS: Teatralização, criatividade, beleza, originalidade e efeitos.
- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Fidelidade à toada cantada na apresentação do ritual, desenvolvimento, beleza e encenação, observada a sua fundamentação (pesquisa/ referências) dentro da folclorização do boi bumbá.

A apresentação do Boi, por si só, já é um Ritual. Inicia com a organização, a maneira de como os itens se apresentam, até a saída do grupo do Bumbódromo. No entanto, um Ritual como Item, é julgado de acordo com as cerimônias propostas pelo Conselho Ou Comissão de Arte e acontece em uma “Alegoria” com vários módulos, montada no centro da arena.

Durante o Ritual, podemos entender e sentir alguns mistérios da selva, como: seres fantasmagóricos, danças, tribos, lutas, mortes, animais, a natureza, o Pajé e algumas vezes, a chegada da mulher mais desejada da tribo: A Cunhã Poranga.

O significado do ritual vivido em Parintins, hoje, somente o podemos entender, como marco do sistema simbólico, que inicia com os processos de criação artística desenvolvidos na cidade de Parintins para o auto do boi-bumbá no início do Século XX e chega aos nossos dias sob forma de festival. Então, o sentido de ritual e arte no qual abordamos, carrega a herança da ancestralidade parintinense indígena, africana negra e hierática cristã, como base para o ritual performático como um sistema cultural de

comunicação simbólica que fundamentam o Festival Folclórico de Parintins. (BIRIBA, 2005, p. 217)

Em entrevista, o artista Ito Teixeira conta que:

Essa ideia nasceu por que eu quando era pequeno, adolescente de 12, 14 anos eu lia muitos livros de índio, Tarzan, muitas revistas quadrinhos do Texas. Eu sempre com aquela ideia de que o índio pega o homem branco pra comer, porque os adultos passam muito essa ideia pra gente.

E quando eu comecei a fazer essas apresentações eu não tinha noção de onde eu ia chegar com isso, que isso ia ser transformado no item de ritual.

A primeira apresentação foi em 1983 ela começou com uma apresentação que, desenvolveu apenas uma moça e a minha tribo, a tribo dos Carajás, simples aparentemente e mais de grande repercussão publica de arena, nos colocamos uma menina em meio de um círculo de fogo e dançamos em volta com umas tochas, esse círculo no centro da arena e ficou a fumaça que saia das tochas, os índios gritando em volta, isso deu um efeito bastante interessante.

Daí por diante eu comecei a fazer apresentações muito parecidas com essa com a minha tribo, mais hoje eu não envolvi só uma tribo, mais varia de tribos. Ai eu comecei a fazer apresentações conjuntas, levando várias tribos, com estilo envolvendo sempre fogo e fumaça dando sempre efeitos significativos na arena, ai em 1988 eu tive a ideia de fazer umas maquetes e eu coloquei umas rampas na arena do bumbódromo e os índios iriam subir e descer, subir e descer criando certo efeito e umas arquibancadas onde os índios iriam ficar para uma espécie de torcida para as apresentações eu comecei a criar um cenário para as apresentações de rituais, colocamos também um tablado que foi colocado o pajé, que a primeira vez foi o Waldir Santana, eu convenci o Waldir a dançar como pajé pois os pajés dos bois eram muito estáticos e pajé tinha que ser bailarino e dinâmico. E depois que eu criei esses momentos alegóricos, criei os tabladados, o índio lá no meio e o fogo em volta e o pajé dançando, isso foi praticamente o marco dessa apresentação coletiva que configurou o Ritual. E dentro dessa dinâmica do ritual que foi criada nos trouxemos para dentro do ritual a cunhã-poranga e o pajé, eles deixaram de fazer apresentações solo para se apresentarem juntos. Ai esse foi um contexto montado, trazendo primeiro o pajé e depois a cunhã-poranga para o ritual, foi uma sequência e tudo ocorreu por acaso, nada que a gente planejasse que ia ter um sucesso ou não, que era livre ou não e eu tinha uma certa liberdade e confiança dos diretores do Garantido e partiu pela criação das tribos e nós ganhamos uma liberdade não de pedir permissão pra fazer mais de fazer e até analisar o que íamos fazer, daí veio todo o sucesso. Eles depositavam confiança na gente, tínhamos liberdade.

O ritual começou em função disso com a apresentação da tribo dos Carajás e depois unindo várias tribos e a cada ano fazendo as apresentações diferentes, no solo, no tablado de madeira e posteriormente com as alegorias que começamos a fazer e aí virou um fato novo foi o ritual que começou a dar dimensão as alegorias e a quantidade de módulos na arena.

O garantido deu início ao ritual, era uma apresentação que só o Garantido fazia, como não era item mais fortalecia a apresentação o Caprichoso percebeu que estava levando desvantagem então aderiu ao ritual, quando o Caprichoso começou a fazer o ritual eu sugeri em uma das reuniões que houveram na antiga tribuna que era discussão do regulamento eu chamei o Simão, o Karu e sugeri que o ritual como já estava consolidado passasse a ser item isso ocorreu lá pelo ano de 1990.

Eu tive a ideia de usar a vela na arquibancada e apagar as luzes, esse foi um outro marco na história do festival, uma maneira diferente de apresentar

o boi, as alegorias começaram a vir com luzes, a galera com luzes nas mãos. (TEIXEIRA, 2016)

Os rituais indígenas e as toadas de temas amazônicos ganham força e espaço nos bois-bumbás no final da década de 1980, época em que o Brasil se prepara para realizar, em cooperação com a Organização das Nações Unidas (ONU), a ECO-92, a reunião de líderes mundiais e ecológicas que discutem prováveis soluções para o aquecimento global. A ECO-92 é um dos desdobramentos das reuniões do gênero que se iniciaram com a Cúpula da Terra, realizada em 1970, na cidade de Estocolmo, capital da Suécia. Nos rituais espetacularizados dos bois-bumbás, os heróis e demiurgos que povoam o imaginário das populações dos rios e das florestas amazônicas passaram a ser recorrentes. O seringueiro e ecologista Chico Mendes,<sup>89</sup> assassinado em 1987, a mando de criadores de gado, aparece como homenageado em várias ocasiões nos dois bois-bumbás. O seringueiro tornou-se o mártir dos povos da floresta, a exemplo de Lampião entre as populações pobres do Nordeste (NOGUEIRA, 2014)

### **Toada: Kamaranphi, o inferno ashaninka**

(Compositor: Guto Kawakami; Geovane Bastos; Arthur Nascimento – Caprichoso 2015)

Eu vejo espíritos que voam  
Em sarinkaveni eu vejo  
Eu vejo fogo, destruição  
Eu vejo fogo, desolação  
Eu vejo fogo, desolação  
Eu vejo fogo. Eu vejo fogo

Viajei  
Eclipse do mundo, labirinto soturno  
Devaneio derradeiro do sonho profundo  
Em dimensões cataclísmicas

Andei  
Em terras sucumbidas, ruínas, ilusões  
Miragens e assombrações, miragens e assombrações  
No abismo do centro da terra  
Morada das feras  
No transe de kamaramphi enfrentei  
Ceifadores, ceifadores

Animais do além sobrenaturais  
Hordas, legiões de aprisionados  
Temporais de seres mutilados  
Que tomam forma de bichos  
Guardiões de pesadelos  
Onças de fogo vagueiam na escuridão  
Aves em chamas, exorcismo na libertação

Expulsei entidades kamari de sarinkaveni  
Na transcendência o etéreo se faz animal  
A lua soturna devora as almas kamikari  
Eu vejo fogo, eu vejo fogo  
Eu vejo

Eu vejo espíritos que voam  
Em sarinkaveni eu vejo  
Sarinkaveni é tormenta  
Inferno ashaninka

**Ritual Kamaranphi** – 26/06/2015 primeira noite do 50 festival Folclórico de Parintins  
Boi Bumbá Caprichoso

Cânticos, danças e pajelanças do Pajé Ashaninka anunciam o início do Ritual Kamaramphi. Acreditam os índios do rio Amônia, que quando a lua canibal devora o sol no eclipse solar, os portais de Šarinkavéni, o inferno Ashaninka, também conhecido como “a gigante gaiola das feras sobrenaturais” se abrem dando passagem ao caos e a destruição do cosmos Ashaninika. O medo toma conta da aldeia, rezas, gritos e choros de desespero são ouvidos. Somente o Xamã Sheripiari, o matador astral das feras de Šarinkavéni, sob o efeito das folhas de coca e da ayahuasca transcende ao além mundo no místico ritual Kamaramphi. Lá o poderoso pajé combate os tenebrosos espíritos Kamari aves em chamas e onças de fogo e criaturas aladas que se alimentam das almas dos Ashaninka mortos.



**Figura 39:** Projeto “Ritual Kamaramphi”. Criação de Jucelino Ribeiro. 2015



**Figura 40:** Execução do Ritual Kamaramphi. 2015. Foto Alexandre Vieira

A produção desses quadros Alegóricos tem seu início com a escolha das toadas e definição dos temas a serem apresentados pelos Bumbás Garantido e Caprichoso. As toadas são resultantes de um longo processo, que se inicia com a criação artística do compositor, tem continuidade na seleção das toadas que versam sobre temas referindo-se à região amazônica, onde são destacados os rios, a mata, a fauna e flora, o caboclo, homem mestiço que historicamente contribuiu para a formação da sociedade regional, junto com a morena bela, que tem como qualidade a sensualidade, graça e beleza femininas.



**Figura 41:** Projeto “Ritual Kuarup” Garantido 2011- Acervo Boi Garantido

As toadas também fazem referência a grupos indígenas da Amazônia e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil Central; à mitologia regional, com seus demônios expressos nas figuras do Anhangá, Mapinguari e encantados, personificados no Boto e Yara, entre outros; personagens que tradicionalmente são apresentados pelos Bois Bumbás no Festival, ou seja, o Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco e Mãe Catirina, Pajé e o próprio Boi. Que são definidas pelas Comissões de Artes, representando os itens; Figura Típica Regional, Ritual, Lenda Amazônica e Celebração Folclórica. (BRAGA, 2002)

Os quadros de lenda e Ritual são uns dos mais esperados do espetáculo, neles os seres da floresta ganham vida e caminham na arena, piscam e se movimentam com realidade. Na lenda os entes da floresta tornam-se heróis amazônicos e guardiões da floresta. No ritual a cosmogonia, etiologia e a escatologia indígena são apresentados numa recriação apoteótica tornando o personagem pajé o protagonista do universo indígena do boi bumbá de Parintins.

### 3.4. O ÍNDIO COMO PERSONAGEM DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS

Com a definição das toadas que representarão os itens, o segundo passo fica a cargo dos desenhistas e artistas encarregados de executar o projeto. Baseado na letra das composições e nas pesquisas de fundamentação feitas pelos compositores e por membros da Comissão e Conselho de Artes, os artistas colocam no papel os desenhos em escalas técnicas, construindo maquetes para melhor entender os grandes quadros alegóricos que compõem os cenários dos Rituais, Lenda Amazônica, Figura Típica Regional e Celebração Folclórica.

A presença do indígena na festa do boi bumbá de Parintins é reafirmada por meio de inúmeros personagens que surgiram durante a história dessa manifestação, o Auto do boi aos poucos passou a adquirir características regionais e a relevância do índio foi um fator de profunda mudança de folguedo de terreiro e rua para a espetacularização da festa.

As transformações que a figura do índio sofreu a partir das criações dos festivais em 1965 não caracterizam uma ruptura, mais uma permanência renovada. Os índios representam a sua tradição mais antiga por sua cultura milenar, porém ao mesmo tempo, suas indumentárias, pinturas, artes plumárias, danças, mitos são representados de forma moderna e, as vezes futurista (VIEIRA, 2003,p. 58)

A representação do indígena na festa se amplia de acordo com a temática referendada pelo bumbá durante as três noites de festival, porém entre os 21 “itens” julgados no Festival folclórico de Parintins, 7 (sete) se definem como força e expressividade da matriz indígena firmados no tempo e agregados de valores simbólicos a sua representatividade. O item *tribo indígena* reafirma a presença dos “malocas”<sup>21</sup> do auto na atualidade, o item *cunhã-poranga* do tupi moça bonita, guerreira e guardiã expressa força e beleza do indígena para o espetáculo, o item *Pajé curandeiro*, hierofante, guia espiritual traduz as forças xamanísticas e a magia do curandeirismo, o item *tuxaua* expressa a força e a valentia dos grandes “chefes” políticos, a lenda amazônica item contempla o imaginário fantástico do universo indígena e o item *Ritual indígena* recria artisticamente a cosmologia desses povos.

---

<sup>21</sup> Como era chamado o signo índio no auto do Boi-bumbá

Simão Assayag em entrevista nos conta que:

Como a gente fala de vez em quando o boi de lá, deu assim de cara com a Amazônia onde tudo era grande, rio grande, floresta grande, paisagem grande, o lendário, então ele se transformou e nessa transformação toda, se transformaram os itens também do festival. Então aqueles caboclos, que pra nós caboclo tem outra conotação, ai então surgiram os índios com indumentárias riquíssimas, com fantasias belíssimas no começo os pássaros literalmente pagavam o pato por que eram todas penas naturais, depois se evoluiu e ampliou. Esse fenômeno dos índios aconteceu com a vaqueirada, com tudo.



**Figura 42:** Pajé Valdir Santana em evolução (Boi Caprichoso). 2012. Foto Internet.

As etnias representadas no início do festival eram os grupos indígenas que habitam o médio e o baixo Amazonas região onde se encontra a cidade de Parintins, as tribos Parintintin, Tupinambá, Sateré-maué, Hixcariana e a lendária “tribo” das Amazonas eram as mais apresentadas no início do festival, portanto no decorrer dos tempos os bumbás passaram a representar o universo indígena das tribos do Brasil e da Amazônia internacional, ampliando assim um vasto referencial para apresentação do espetáculo.

### 3.4.1 Item 13 - Tribos Indígenas - Coletivo

O item Tribos é uma das figuras principais da festa (depois da figura do Boi), são elementos que sugerem link entre os atos da encenação do espetáculo, protagonizam e compõem momentos importantes. São uma exaltação aos povos indígenas do Brasil. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

- ✓ DEFINIÇÃO: Grupos étnicos que compõem os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do boi bumbá de Parintins.
- ✓ MÉRITOS: Sincronia de movimentos, cores e expressões cênicas e danças.
- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Sincronia, indumentária, fidelidade às raízes (dentro do contexto folclórico do boi bumbá) e efeitos visuais: plástica e adereços, pertinentes ao contexto tribal folclorizados ou não.

#### Toada: Tribos Brasil

(Compositor: Romildo Freitas; Carlos Kaita; Paulinho Medeiros; Joel Maklouff; Alexandre Azevedo – Caprichoso 2015)

Munduruku, yanomâmi, javaé  
 Dessana, katukina, sateré-mawé, zoé  
 Chama, dança, tribos do brasil  
 Kaxinawá, hixkariana, potiguar  
 Marubo, ticuna, carajá, kaiapó  
 Marajó, torá, suiá, suruí-paiter, waurá  
 Tenho a cara pintada  
 A alma azulada  
 De um povo aguerrido  
 De um povo valente  
 De um povo guerreiro  
 De um povo brasil  
 A cara pintada  
 A alma azulada  
 De um povo aguerrido  
 De um povo valente  
 De um povo guerreiro  
 De um povo brasil  
 Brasil, brasil Apurinã, tupiniquim, tupinambá  
 Baniwa, aruá, avá-canoeiro  
 Kuikuro, kuripako  
 Chama, dança, tribos do brasil  
 Parintintin, korubo, trumai  
 Tumbalalá, pataxó, pankararu  
 Zoró, krahô, manaó  
 Xavante, guarani, wayana, xukuru-kariri

A diferença entre Bumba e o Bumbá está na incorporação deste último, com elemento da cultura cabocla e indígena, quando de sua chegada no Amazonas.

Tribos, Tuxauas, Rituais, Lendas e personagens típicos do universo mítico tribal, foram, aos poucos introduzidos ao lado de figuras tradicionais do Auto do Boi como Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá, com insto sobrepô-los em importância. No Boi-Bumbá de Parintins, as tribos começam usando cocares de papelão, penas de pato, galinha e peru, com tangas de folhas de bananeira ou palmeiras nativas.

Evoluíram com o tempo para fileiras inteiras de guerreiros e guerreiras com coares de penas sintéticas, braçadeiras, acangataras e costais de tala de buriti. (REVISTA CAPRICHOSO, 2004, p. 121)

Ainda durante a entrevista, Simão Assayag nos conta que:

Desde que o boi surgiu em 1913 que ele vem sofrendo transformações, eu não vejo assim que olha, num ano era assim e no outro passou a ser diferente, aos poucos ele foi evoluindo, as fantasias foram enriquecendo, o Zeca Xibelão era um senhor artista inspirado que foi aumentando o tamanho das plumagens e tinha essa tribo dos tontos, que era uma tribo descompromissada, descontraída, Tonto era lá do cinema, o cinema que passava muito bang bang no cine teatro brasil que foi antecessor do Cine Moderno que foi o antecessor do Cine Saul e passava muito filme do Zorro, aquele filme do Zorro a cavalo, espadachim e o amigo dele era o Tonto e ele tinha só aquela penazinha na cabeça que ele era meio mestiço, e daí alguém teve essa ideia de chamar de tribo dos tontos que era só uma pena, sem camisa, um calçãozinho, era mais a 'curuminsada' que brincava na tribo dos tontos.(ASSAYAG, 2016)



**Figura 39:** Projeto para Tribo Karajá (Boi Caprichoso). 2013. Acervo Boi Caprichoso.

Em entrevista, Paulinho Faria conta que:

Em 1975 ainda não haviam tribos indígenas, era a tribo dos tontos que abriam o festival, as balizas que eram moças com saias vermelhas e congas com meias brancas bem compridas e blusas brancas, e vinham os tontos que vinham com machados imitando os índios americanos e a partir de 1975 o boi começou a ter uma evolução, então o Garantido contratou o Mestre Jair Mendes em 1979 para fazer as tribos, e foi quando iniciaram as tribos indígenas composta por 30 integrantes, tribos femininas e tribos masculinas, mas antes eram os tontos, não existiam isso as tribos(FARIA, 2016).

Evaldo Coelho fez a seguinte revelação em entrevista:

Eu lembro da tribo dos tontos quando o boi dançava na Cordovil, no quintal do senhor que fazia sofá, colchão de Capim e ali o Boi Brincava, e lá tinha os meninos que usava a calça de tergal, que era a calça de aula, eu lembro muito bem do Camaleão, do Rei. Era uma garotada com uma peninha na cabeça, que foi inspirado no filme do Zorro, em que ele tinha uma amigo chamado Tonto que era um índio e os meninos se inspiraram nisso, como o boi partia para tribos indígenas, então resolveram criar a tribo dos tontos, que por sinal foi a primeira tribo do boi, isso tudo aconteceu no ano de 1974. Eram vinte curumins que faziam aquele trançado, corria uma fileira de um lado e uma fileira de outro com pezão no chão, aquela calça que no outro dia ia pra aula com ela, sem camisa e a peninha amarrada na cabeça. (COELHO, 2016)

### 3.4.2. Item 14 - Tuxauas - Coletivo

O Tuxaua representa o chefe político das tribos que são representadas durante o espetáculo, as fantasias (também chamadas de capacetes) são confeccionadas em consonância com a apresentação e de acordo com elementos simbólicos estilizados, característicos de cada etnia representada. A suntuosidade das fantasias busca ressaltar a importância que a figura representada possui no cotidiano indígena. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

✓ **DEFINIÇÃO:** Chefe da tribo ou personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia.

✓ **MÉRITOS:** Plástica adequada ao tema do espetáculo, criatividade e originalidade.

- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, fidelidade ao tema do espetáculo e riqueza dos detalhes nas confecções do capacete (cocar alegórico).



**Figura 43:** Tuaxaua Aruã de Otavio Muniz. Caprichoso. 2015. Foto Alexandre Vieira.

### 3.4.3. Item 09 - Cunhã-Poranga - Individual

A Cunhã-Poranga, personagem feminino que representa a mulher indígena, é uma exaltação à beleza da mulher nativa. No espetáculo essa personagem aparece em contextos exclusivamente indígenas, podendo ser estes, momentos de representações de lendas ou de rituais, suas fantasias devem possuir elementos representativos que visualmente expressem uma narrativa ao observador. Personagem que foi incorporado à brincadeira recentemente (no início da década de

90), visto que, originalmente era proibida a participação de mulheres na brincadeira. Essa figura ganhou espaço no espetáculo, e se firmou como uma das mais aguardadas durante as apresentações na arena. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

✓ **DEFINIÇÃO:** Moça bonita, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza.

✓ **MÉRITOS:** Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação às suas representações.

✓ **ELEMENTOS COMPARATIVOS:** Beleza, movimentos, simpatia e indumentária.



**Figura 44:** Cunhã Poranga Maria Azedo (Caprichoso). 2015. Foto Alexandre Vieira.

**Toada: Deusa Cunhã**

(Compositor: Helen Veras Filho; Darlan Braga – Garantido 2003)

Ao som do tamurá, maracá, carriço, ireru, puraci-sauá  
Surge a deusa cunhã pra dançar  
O ritmo selvagem de guerra hei! há! hei! há! hei! há! hei! há! hei! há! hei! há!

Iluminada pelos olhos hipnotizados do luar  
 Que a segue e se perde na imagem mais bela  
 De toda floresta Herdeira da glória vermelha  
 Tem a graça e a beleza dos ancestrais  
 Seu corpo é todo um monumento  
 Livre em perfeito movimento na luz do luar (bis)  
 A oblação dos povos da floresta  
 Todos os deuses te consagram aqui na terra  
 A própria encarnação cunhã da glória de mulher  
 Dança, deusa cunhã, exuberante rainha  
 Dança guerreira, cunhã poranga da nação vermelha

Simão Assayag nos conta ainda que:

- Eu não lembro exatamente do ano mais foi assim, o boi tinha a Miss do Boi, o Caprichoso tinha a dele e o Garantido tinha uma miss mesmo que era a Miss Amazonas a Emília, aliás eu fui até o responsável ou irresponsável de trazê-la pela primeira vez, que eu andava em uma avião particular e eu trouxe ela de carona, então desceu junto comigo, aqui já se sabia que estava vindo a miss Amazonas para ser a Miss do Garantido e eu lá sem saber que eu trouxe a azeitona para a empada do contrário, eu me lembro bem dos olhos de reprovação e eu inocente no negócio. [...] Mas até então tinha essa miss e alguém teve a ideia brilhante em transforma a miss em cunhã-poranga, que acaba sendo 'cunhã' - mulher e 'poranga' - bonita, então deu uma conotação indígena mais adequada do que uma miss de passarela, com seu cetro, sua coroa e seu manto (ASSAYAG, 2016)

O entrevistado Geraldo Medeiros nos conta que:

-Em 1992 estávamos em uma reunião, Simão Assayag, Ray Viana, David Assayag, João Andrade e eu, no último ano que foi realizado o Miss Caprichoso, que foi a Luciana Medeiros, ali surgiu um cargo da moça mais bonita, cunhã-poranga e ali mesmo naquela reunião surgiu o nome de Daniela Assayag para ser a primeira cunhã-poranga (MEDEIROS, 2016).

#### **3.4.4. Item 05 - Porta-Estandarte – Individual**

A Porta-Estandarte, personagem mais complexo e completo da festa, é a representação do próprio Festival Folclórico de Parintins. Seu sentido é o boi em movimento, a paixão da galera e cabe a este item representar através de sua dança a tradição da brincadeira do Boi-Bumbá de Parintins. Define-se quanto um item

caboclo, mas que pode também pertencer a um sentido indígena no contexto das apresentações. Este item é representado por uma mulher que carrega o estandarte da associação que representa, não havendo restrições explícitas, no entanto, quanto ao sexo da pessoa que incorpora essa personagem. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

- ✓ DEFINIÇÃO: Símbolo do boi em movimento.
- ✓ MÉRITOS: Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria.
- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte.

#### **3.4.5. Item 08 - Rainha do Folclore - Individual**

A Rainha do Folclore, figura feminina que é a própria personificação do folclore brasileiro, carrega em si uma multiplicidade de sentidos. Representa a própria miscigenação, apresentando-se em contextos que, dentro da festa fazem exaltação a pluralidade cultural do país. Passou por diferentes maneiras de momentos de apresentação, antes de chegar ao modelo que conhecemos atualmente, por algum tempo era representada usando vestidos confeccionados com materiais regionais e artesanais. Por abranger um sentido tão amplo, cabe também a este item surgirem momentos indígenas, harmonicamente durante as apresentações. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

- ✓ DEFINIÇÃO: Item que representa a diversidade de valores, expressados pela manifestação popular.
- ✓ MÉRITOS: Beleza, simpatia, desenvoltura e incorporação às suas representações.
- ✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, graça, movimentos, simpatia e indumentária.

Simão Assayag nos conta que:

- A rainha do folclore também não existia, mais uma vez eu não sei o ano, mais a primeira Rainha foi a Dúnia Assayag minha filha, mas ela já entrou com outra característica, foi também uma ideia não sei de quem brilhante também que precisava ter, ai foi se ajustando se ajustando e assim foi com a porta estandarte eu não sei bem história mas não deve ser muito diferente disso, o boi precisava de um pavilhão, como os golfá-los que são os estandartes das guerras e são levados para as batalhas e alguém introduziu isso e assim tudo foi mudando. (ASSAYAG, 2016)

#### **3.4.6. Item 12 - Pajé - Individual**

O Pajé, item masculino que incorpora a personagem do homem mais sábio da aldeia, o mais velho, o sacerdote, líder espiritual que aconselha e guia as tribos. Personagem dotado de poderes sobre-humanos, capaz de se transportar ao mundo espiritual, e de ser o elo entre este mundo e o nosso. Personagem originário do tradicional Bumba-Meu-Boi, vindo do Maranhão. Aqui está personagem ganha maior destaque, acompanhado das tribos e de outras figuras indígenas, surge exclusivamente em contextos de narrativa autóctone, sendo sempre a figura que comanda o espaço representativo apresentado. No espetáculo surge trajando indumentárias com características da etnia representada, sempre abrangendo elementos visuais que remetem a visões e tranSES, em que este entra em contato com seres sobrenaturais, deuses, animais fantásticos e etc. Segundo o regulamento atual do Festival Folclórico de Parintins este item se define como:

✓ DEFINIÇÃO: Curandeiro, hierofante, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos.

✓ MÉRITOS: Expressão corporal e facial, movimentos harmônicos, domínio de espaço cênico.

✓ ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, originalidade, expressão, segurança, domínio de arena, encenação e coreografia.



**Figura 45:** Pajé Andre Nascimento (Boi Garantido). 2013. Foto Paulo Sicsú.

### **Toada: Pajé dos Pajés**

(Compositor: Enéas Dias; Marcos Boi – Garantido 2014)

O supremo do olhar do tuxaua ancião  
 Mira ordenando o início do rito de cura  
 Tribos da pele de fogo reunidas  
 Danças e cantos ao grande amante da lua  
 Tribos da pele de fogo reunidas  
 Danças e cantos ao grande pajé dos pajés  
 O cheiro do pó do paricá  
 Maracá a vibrar no ar  
 Na cuiá a bebida do transe  
 Para incorporar  
 Espírito de gente, espírito de bicho  
 Espírito da mata, espírito dos rios  
 Voa, feito fumaça de camachú  
 Invade o mundo sobrenatural  
 Voa, conversa com os espectros  
 Convence os espíritos  
 Para o segredo da cura alcançar  
 Dança o pajé dos pajés, pajé  
 Afugenta anhangás, caruanas e mamaés  
 Dança o pajé dos pajés, pajé  
 O fogo, o fumo, a força e a FÉ  
 Ao som das flautas proibidas  
 O sopro da cura, o sopro divino  
 O sopro da alma, o sopro da vida  
 Do pajé dos pajés

### 3.5. O DISCURSO PRESERVACIONISTA COMO ENGRENAGEM DO ESPETÁCULO

O índio do Boi Bumbá, cuja imagem, costumes e cultura de modo geral constituem a base para a potente espetacularização do festival, contém em sua construção imagética uma relação natural com a floresta e o discurso preservacionista. O discurso que se tornou “pop” em relação à preservação da Amazônia e dos seres que nela habitam, revelou personalidades, como o cacique Raoni Metuktire que participou de inúmeros eventos por meio de bandas de Rock tornando-se porta-voz dos grupos caiapó. O xavante Mário Juruna, eleito deputado estadual de São Paulo, em 1983 carregou a bandeira da causa indígena e do verde em sua campanha e discursos políticos, além de outros que se firmaram a partir da relação Índio x Floresta especialmente a Amazônia.

No fim da década de 80, com as toadas de Ronaldo Barbosa, funcionário da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e compositor do Boi Caprichoso, nasce por meio das toadas o discurso do Índio como o herói da Amazônia. Como podemos ver em Unankiê:

Pelo lado do Garantido, grandes poetas entoaram a Amazônia e o índio como símbolo de defesa da floresta como Tony Medeiros, Inaldo Medeiros e Emerson Maia na qual fazemos referência abaixo:

**Toada: Índio – Boi Garantido**  
(Compositor: Emersom Maia – 1995)

Eu sou um índio  
Sou um índio guerreiro  
Sou também feiticeiro  
Mas eu não quero guerra  
Quero a paz na terra  
A selva pra caçar  
E o rio pra pescar  
Eu sou um índio  
Pense nisso seu branco  
Já tiraste o encanto  
O esplendor da floresta  
Quase nada me resta  
Eu só quero viver  
Ver meu filho crescer  
Me deixe em paz seu moço

Ou eu fico louco  
 Respeite os limites pra manter minha nação  
 Não preciso do seu saber  
 Por que isso me faz sofrer  
 Eu já tenho a beleza  
 Da mãe natureza pra sobreviver

A partir de então o discurso amazônico se potencializa e passa a ser a maior bandeira do festival tornando o indígena o grande protagonista da preservação. Os bumbás passaram a adotar em suas temáticas a ecologia e todo o universo de fauna, flora e mineral cantando a vida e fim da extinção:



**Figura 46:** Alegoria Arara Vermelha (Boi Garantido). 2007. Foto Paulo Sicsú.

A partir de 1990, por força da necessária e urgente preservação ecológica, os olhos do Brasil e do mundo se voltam para a Amazônia e para suas populações. Aos temas ecológicos, os bois-bumbás juntaram narrativas históricas e cotidianas, mas ao longo dos anos seguintes é o ritual indígena que se sobressai na trama do espetáculo como potência estética. A esse respeito, Amarildo Teixeira faz uma inferência esclarecedora: “A dança do Boi-Bumbá de Parintins é indígena”. Ele informou que, quando era organizador de tribos, foi assistir a uma apresentação da Dança da

Tucandeira, ritual dos índios Saterê-Mawé, uma das escolas da cidade. Observou que a dança e a coreografia dos índios são de uma beleza impressionante. “Adotei a dança na minha tribo, com adequações ao ritmo da toada. Ficou bonito e, a partir daí as demais tribos passaram a dotar os passos da dança indígena” (Entrevista em 2012). (NOGUEIRA 2014, p. 142)

A visão de uma floresta explorada pelos colonizadores e destruída pelo branco dá ao Caprichoso a possibilidade de ver no espetáculo o gigantismo de Amazônia Irreal quaternária ou até mesmo compará-la como uma gigante Catedral Gótica na década de 1990. O boi Garantido torna por mais de uma década o tema amazônico como um tema genérico no qual levou a associação folclórica inúmeros títulos:



**Figura 47:** Cunhã Poranga Tatiane Barros (Boi Garantido). 2014. Foto Paulo Sicsú

Amazônia, Pátria Verde é o suporte dos espetáculos que o Garantido apresenta nas três noites do Festival Folclórico de Parintins e tem por objetivo continuar repercutindo a sua preservação, sobretudo, para tentar estancar definitivamente, todo o processo de depredação desencadeado contra ela desde a sua subjugação à Coroa Portuguesa, quando a religião e seu universo pluricultural e mítico foram violentados destruídos, arrasados pela catequese e a violência dos arcabuzes. O Vale Amazônico foi palco da dura disputa, a partir do tratado de Tordesilhas, com os povos indígenas pagando o maior tributo por essa ocupação. (GARANTIDO, 2004)



Figura 48: Matéria sobre o tema indígena no Boi. Jornal Acrítica. Acervo Junior de Souza.



Figura 49: Matéria sobre Meio ambiente nos Bumbás. Jornal Em Tempo. 2005. Acervo Junior de Souza.

Nos principais quadros do espetáculo, os bois compõem as cenas com cenários fantásticos da Amazônia e sua cultura com grandes alegorias de movimentos e proporções colossais tais como Exaltação ou Celebração Folclórica que encena a transfiguração dos folguedos brasileiros no boi de Parintins, Figura Típica Regional que mostra o caboclo como tipo humano em seu dia a dia e Lenda Amazônica e Ritual Indígena onde o imaginário dos artistas entra em ação na representação alegórica.

## CONCLUSÃO

A ancestralidade celebrada no festival de Parintins, seja ela indígena ou africana se destaca em inúmeras peculiaridades dos rituais que acontecem no decorrer da construção anual de cada espetáculo. Nos currais são dançadas e cantadas as toadas que revisitam narrativas e entes do sobrenatural, elementos que constituem a cultura indígena e cabocla.

O Boi-Bumbá de Parintins tem função educativa na arte e, sobretudo na restauração da cultura cabocla-indígena, faz uma auto revisão da identidade por meio do espetáculo, recria e materializa dando sentido até mesmo sinestésico aos brincantes que no subconsciente vivem uma catarse renovada a cada ano, como herança adormecida e existente num bairrismo e no orgulho caboclo.

Do índio, os caboclos herdaram o saber acumulado sobre o ambiente natural e a sabedoria de com ele conviver em harmonia. Vivendo em comunidades isoladas, em pequenos sítios, vilarejos ou, desde tempos mais recentes, em cidades que se estabeleceram ao longo do rio Amazonas e seus afluentes, sempre à beira das águas, foram formando um *modus vivendi* tipicamente ribeirinho. Às suas atividades extrativistas como a pesca, a coleta de frutos, a exploração da seringa e de outras resinas de árvores, a extração de madeira, ouro, diamantes e outros minerais, se somam a lavoura, a arte e a artesanaria. Tanto Loureiro (2001) como Benchimol (1999) sustentam que a cultura cabocla advém da natureza e com ela mantém profundas e duradouras relações. (VALENTIN, 2005, p. 56)

O boi teve grande importância na reconstituição da autoestima do homem amazônico, explorado e com uma história marcada pela violência e por uma colonização opressora. O caboclo como tema das toadas, alegorias e fantasias torna-se o emblema simbólico mais importante do festival.

Tanto a Amazônia, como o Brasil, são mestiços, caboclos, com matriz étno-cultural ameríndia. Mas somente agora muito recentemente, depois de um longo tempo no isolamento, a Amazônia foi percebida no Brasil, devido ao interesse internacional, o que despertou o sentimento de sua preservação de da soberania do país. [...] O Festival de Parintins contribuiu para tornar visível a importância da Amazônia e dos povos que nela habitam, o discurso de preservação passou a ser nossa bandeira, nossa "Pátria verde", como o Brasil já foi um dia, por isso brincamos boi como o apelo de preservação para todas as reservas florestais do País, para que no futuro possamos festejar o Brasil Verde do povo vermelho. (GARANTIDO 2004, p. 22)

Vemos que nas narrativas dos entrevistados o sentimento de orgulho de descender de indígenas e, de se assumir quanto caboclo é evidente. Ao tocarmos nos assuntos: identidade, índio e caboclo automaticamente o assunto é conduzido ao tema Boi-Bumbá de Parintins. O festival e sua arte folclórica é tido entre os comunitários como uma bandeira, ou, ideologia nativa, como um representante político que é mais respeitado do que os próprios deputados ou senadores. Os bois assumem um papel quase que totêmico que, em sua base está explicitamente ligada a identidade caboclo-indígena.

A renovação, o mergulho em si mesmo, o diálogo com as forças vetoriais da indústria cultural e as trocas de valores, tanto no campo econômico quanto artístico, se tornaram parte do cotidiano do caboclo parintinense. O estado de ânimo que vislumbra a desta dos bois-bumbás tornou-se também, a fonte geradora que alimenta a identidade e a consciência do nativo Parintinense =. Foi o que levou a auto-estima indígena, a partir da crença nas suas tradições, histórias e valores, enfim no “eu” ser caboclo potencializando, atuante nos campos da arte e empreendedor da própria cultura”. (BIRIBA 2005 p. 170)

As afirmações de Biriba (2005) se mostram reais quando, notadamente as pessoas que vivem na região dialogam com esse sentimento agregado a valores intrínsecos do ‘ser caboclo’. Esse resgate se molda em uma bandeira alçada por todos aqueles que entram em contato de alguma forma, com a celebração dos Bumbás. Como podemos perceber nas falas os entrevistados Fernando Silva e Téo Neves, respectivamente.

Agora o ato de ser indígena, de demonstrar toda nossa cultura é até um certo orgulho por que houve um resgate dos Bumbás de Parintins para a figura indígena, não só pelos Bumbás nas apresentações dos rituais como nos adereções em que as pessoas usam como cocar, como adereço de mão, pescoço, que fizeram essa identidade indígena tomasse uma proporção, o orgulho de ser indígena, o orgulho de dizer que é Amazônida e o orgulho de usar as coisas indígenas, então, chegou em um patamar em que as pessoas começaram a ter orgulho disso e os Bumbás de Parintins são responsáveis com certeza por esse grande fato. (SILVA, 2016)

Eu posso afirmar que o boi influenciou no meu ego, na minha vaidade como identidade, por que eu sou descendente de índio e isso influenciou muito. Os festivais da Amazônia em especial de Parintins e de Juruti trouxeram à tona essa vaidade, essa massagem do ego da região que são

descendentes de índios que tem o sangue indígena, porque tratam de forma muito especial a cultura indígena, a dança, os costumes, as tradições, os ritos, os mitos através dessa exposição dos festivais de Parintins e Juruti e isso naturalmente orgulha os descendentes que, antes tinham vergonha das suas origens puderam através dos festivais mostrar a sua cultura e dessa forma ser valorizado e sentir orgulho e poder afirmar hoje que são descendentes de índios, que tem o sangue indígena. Mas, é importante frisar que esses festivais valorizam a cultura indígena e também expõe temas delicados como a exploração através do homem branco que hoje já não podemos afirmar desta forma, porque hoje, a exploração vem de todos os lados, eu falo a exploração ilegal de forma desordenada, então, importante que além da exposição da parte cultural dos ritos das tradições, os festivais exponham também a questão mais delicada que é a exploração, a degradação do meio ambiente que a nossa fauna a nossa flora estão sendo explorada de uma forma irresponsável a questão da preservação da Amazônia então os festivais são super importantes para valorizar a cultura e também para expor esses temas, então a inserção do índio nos festivais é de fundamental importância para a preservação da Amazônia e da cultura indígena. (NEVES, 2016)

A arte do Boi-Bumbá que é divulgada pelas grandes mídias nacionais e reproduzida pelos mesmos artistas em outras festas como o carnaval carioca, abertura de grandes eventos, ou festas populares da região amazônica é vista pelos parintinenses com muito orgulho. Talvez como uma compensação ao isolamento geográfico e autoafirmação de ilhéu, como se o sentimento se misturasse entre orgulho e vaidade. Pois, é notória a percepção que outras regiões do país têm quanto ao homem da Amazônia, muitas vezes não só visto, como também utilizado quanto exemplo de atraso social e intelectual, frente às potências econômicas que se firmaram em outras partes do Brasil. Também quanto à forte influência da cultura indígena que se sobressaiu nessa região, e, que fora do Norte, não é percebida de forma positiva, atuando como bandeira de resistência. Cito Biriba (2005):

A resistência cultural parintinense tem buscado rever suas formas artísticas, direcionadas a conduzir suas práticas de atuação no sentido racional, repensando sempre as estratégias políticas para a causa Amazônica, e, como esta pode contribuir para o desenvolvimento social do seu povo. Este fator, sempre esteve presente nas intenções da maioria dos grupos folclóricos de um modo geral, como estratégias e forma de manifestação política e cultural das classes oprimidas e menos favorecidas, frente às desigualdades sociais. (BIRIBA, 2005)

As novas tecnologias, aliadas à criatividade do artista parintinense, impulsionaram a espetacularização do festival folclórico de Parintins, implementando

uma relação transcultural entre a arte folclórica e modernidade, fazendo do índio e do caboclo, peças importantes na exaltação da cultura da região, em um processo caminhante dinâmico que se contrasta de modo harmônico com a preservação de suas raízes tradicionais.

[...] O melhor de tudo é que o Festival de Parintins faz anualmente a revisão orgulhosa do imaginário amazônico, seduzindo a todos os brasileiros e muitos estrangeiros. E se ainda conserva fragmentos de um mundo rústico em aparente processo irresistível de extinção, o que se vê é um espetáculo que clama a plenos pulmões a vontade de um povo. Trata-se de uma ousadia. (SOUZA, 2009, p. 358)

O imaginário indígena, exaltado nas toadas e nas apresentações das associações culturais, fez a festa ultrapassar as fronteiras da região, e, ainda que de maneira espetacularizada em sua engrenagem comercial, impulsionou, devido a maneira em que é apresentada ao público, com um contorno de viés narrativo, a percepção de toda comunidade, fazendo com que esta se reconhecesse e se percebesse quanto parte integrante do que é apresentado e representado pelos bois Caprichoso e Garantido no festival.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, André Vidal de. **Introdução à Sociologia da Amazônia**. -2 ed. Coleção Piranduba. Manaus: Editora Valer, Governo do Estado do Amazonas, Editora da Universidade do Amazonas, 2003.
- ASSAYAG, Simão. **Boi- Bumbá: Festas, andanças luz e pajelanças**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- ASSAYAG, Simão. **Caprichoso, O boi de Parintins**. Manaus, 1997.
- ASSOSSIACÃO Folclórica Boi Bumbá Garantido. **Garantido 2001**. [Parintins]: Ministério da Cultura, 2001.
- BANDEIRA, Julio. LAGO, Pedro Correa do. **Debret e o Brasil: Obra completa, 1816-1831**. -3 ed. Rio de Janeiro: Capivara Ed, 2009.
- BARATA, Mário. **A infiltração do Neoclassicismo**. In: ZANINI, Walter, org. Historia geral da arte no Brasil. São Paulo, 1983.
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia – Análise do processo de desenvolvimento**. -2 ed. Manaus: Editora Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BELLUZZO, A. M. M. **Imaginário do Novo Mundo**. Coleção Brasil dos Viajantes (v. 1). São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994. v. 3.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – Formação Social e Cultural**. -3 ed. Manaus: Valer, 2009.
- BITTENCOURT, Antônio C. R. **Memória do município de Parintins: estudos históricos sobre a origem e desenvolvimento mora e material**. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- BRAGA, Sergio Ivan Gil. **Os Bois Bumbás de Parintins**. Funarte/ Editora da Universidade do Amazonas: Rio de Janeiro, 2002.
- CASCUDO, Luiz da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, Brincando de Boi: a força dos ritos nos bois-bumbás de Parintins. **Ciência Hoje: Revista de Divulgação Científica da SBPC**. Rio de Janeiro, Vol. 40, n.240, p. 18 – 25, ago. 2007.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, O indianismo Revisitado pelo boi-bumbá: notas de pesquisa. **Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos – Publicação do programa de pós-graduação em Natureza e Cultura na Amazônia – UEA**. Manaus: Valer. Edição especial, ano 2, n. 2, p. – 127 – 134, 2002.
- CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do Espaço: Arquitetura, Gênero e Controle Social**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem sobrevivente**: historia da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warbug. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FARIAS, Julio Cesar -1996-. **De Parintins para o mundo ouvir**:na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.

**FESTA na Floresta**: o boi-bumbá de Parintins. Pesquisae textode Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP: Sesc Rio de Janeiro, 2000.

FILHO, Raimundo Dejard Vieira. **Bumbás de Parintins: Tradição e mudanças culturais**. Manaus: UFAM, 2003. 116 P. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Institutos de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2003.

GARANTIDO, **Toadas de todos os tempos**. Boi bumbá Garantido, 2001.

**HISTÓRIA Ilustrada da Mitologia**. Tradução de Paulo Donizete Siepierski. São Paulo: Editora Manoel Ltda, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica – uma poética do imaginário**. -5 ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

MONTEVERDE, Dé. MONTEVERDE, Jõao Batista. **Boi Garantido de Lindolfo**. Manaus: Edições governo do estado do Amazonas/ Secretaria do estado da cultura/ Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-bumbá – História, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do Autor, 2004.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**. Belém: Secult, 1997.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas amazônicas – boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Editora Valer, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Historia da Arte no Brasil / Textos de Síntese**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Identidade, Etnia e Estrutura Social** . S. Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

PALLAMIN, Vera M. **Cidade e Cultura: Esfera Publica e Transformação Urbana**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas – O Clube da Madrugada**. Manaus: Editora Valer, 2011.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Meados do século XIX**. In: História da Arte no Brasil/ textos de síntese.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. O Romantismo na Pintura Brasileira no Século 19. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 29, p.199 – 229, 2001.

RIBEIRO, Berta, 1924-1997. **O índio na história do Brasil**. 12 ed. S. Paulo: Global, 2009.

RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. **Boi-Bumbá Evolução** – Livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2006.

SANCHES, Cleber. **Fundamentos da Cultura Brasileira**. Manaus: Editora Travessia, 1999.

SANTOS, Francisco Jorge dos. **Além da conquista**: guerras e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina. -2 ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

SAUNIER, Tonzinho. **Parintins, Memória dos acontecimentos Históricos**. Manaus: Editora Valer/ Governo do estado do Amazonas, 2003.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. S. Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, João Jorge de. **Parintins a Ilha do Folclore**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1989.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Editora Valer. 2009.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada- presença Modernista no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2014.

\_\_\_\_\_. **Boi-Bumbá – Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.

VALENTIN, Andreas. CUNHA, Paulo José. **Vermelho**: um pessoal garantido = *The art and the folklore of the people of Parintins*. Manaus: A. Valentin, 1998.

\_\_\_\_\_. **Caprichoso**: a terra é azul = *The Amazon Music and Dance Festival*. Rio de Janeiro: A. Valentin, 1999.

VALENTIN, Andreas. **Contrários – A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins**. Manaus: Editora Valer, 2005.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3 ed. Coleção Polêmicas do Nosso Tempo (V. 59). Campinas – SP: Autores Associados, 2006.