



O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa*

*Boi-Bumbá in
Parintins, Amazonas:
a brief history and
ethnography of the
festival*

*Este texto é o primeiro de uma pesquisa em curso, integrando o projeto de uma exposição sobre o tema no Museu de Folclore Edison Carneiro. Os dados apresentados são fruto de pesquisa de campo realizada em 1996, incorporando também documentação relativa a 1997, 1998 e um pouco do material de 1999, quando voltei ao campo.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rua Sambaíba, 238/302
22450-140 Rio de Janeiro — RJ Brasil

CAVALCANTI, M. L. V. de C.: 'O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa'.

História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro 2000

O festival dos Bois-Bumbás de Parintins (AM) alcançou nos últimos anos dimensões massivas, conjugando, de modo inesperado e criativo, padrões e temas culturais tradicionais a procedimentos e abordagens modernizantes. É hoje uma das grandes manifestações populares do Norte do Brasil, atraindo milhares de pessoas não só de Manaus (a capital do estado) e cidades próximas, como de diversas partes do país. O artigo analisa-o a partir de uma perspectiva antropológica, centrada no estudo dos rituais. Tece considerações sobre o estudo e a história do folguedo no Brasil. Empreende uma etnografia do festival, situando-o no contexto da região amazônica e examinando a trajetória percorrida desde sua criação aos dias atuais. Sugere, finalmente, a interpretação do Bumbá como um novo nativismo que, ao valorizar as raízes regionais indígenas, afirma positivamente uma identidade cultural cabocla.

PALAVRAS-CHAVE: ritual, Parintins/Amazônia, cultura popular, Boi-Bumbá, nativismo.

CAVALCANTI, M. L. V. de C.: 'Boi-Bumbá in Parintins, Amazonas: a brief history and ethnography of the festival'.

História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. VI (suplemento), 1019-1046, September 2000.

In recent years, the Boi-Bumbá festival in Parintins, in the state of Amazonas, has reached massive proportions. In surprising and creative ways, the festival mixes traditional cultural patterns and themes together with modernizing procedures and approaches. It has now become a major expression of popular culture in North Brazil, drawing thousands of people not only from the state capital of Manaus and nearby cities but also from all over the country. The article analyzes the Boi-Bumbá from an anthropological perspective, centered on the study of rituals and including observations on the study and history of folguedo in Brazil. Looking from an ethnographic angle, the article situates the festival in the context of the Amazon and examines the road taken from its creation to today. In conclusion, the Bumbá is interpreted as a new nativism that serves as a positive affirmation of cabocla cultural identity by valuing indigenous regional roots.

KEYWORDS: ritual, Parintins/Amazon, popular culture, Boi-Bumbá, nativism.

Parintins é uma pequena cidade, situada na ilha de Tupinambá, no estado do Amazonas, bem próxima à fronteira com o Pará, na região conhecida como o médio rio Amazonas. A pacata cidade transfigura-se anualmente para abrigar uma festa espetacular: o festival dos Bois-Bumbás. O festival acontece nas três últimas noites do mês de junho, e organiza-se em torno da competição entre dois grupos de Bois: Boi Garantido, boi branco com o coração vermelho na testa, cujas cores emblemáticas são o vermelho e o branco; e Boi Caprichoso, boi preto com a estrela azul na testa, cujas cores são o preto e o azul.

Esse festival alcançou nos últimos anos dimensões massivas, conjugando, de modo inesperado e criativo, padrões e temas culturais tradicionais a procedimentos e abordagens modernizantes. É hoje uma das grandes manifestações populares do Norte do Brasil, atraindo milhares de pessoas não só de Manaus (a capital do estado) e cidades próximas, como de diversas partes do país. Nos anos recentes, essa 'brincadeira do boi' foi eleita como bandeira de uma identidade cultural regional. Esse alcance, a tensa relação estabelecida entre permanência e mudança, bem como a beleza artística dos Bumbás de Parintins suscitam o interesse pela análise de seu sentido cultural profundo.

Seu estudo traz também questões amplas para a análise da cultura e dos rituais. Na evolução recente do Bumbá de Parintins, ressalta-se a participação da mídia, da indústria cultural e do turismo, de agências governamentais e amplas camadas sociais numa festa que mantém fortes características tradicionais. No viés romântico de análise, a cultura popular é frequentemente o abrigo nostálgico de um mundo harmonioso, ameaçado pela época moderna. Nessa perspectiva, festas espetaculares e comercializadas tendem a ser vistas como deturpações de uma autenticidade original. A abordagem aqui proposta vê, ao contrário, a evolução do Bumbá, à semelhança do desfile carnavalesco das escolas de samba cariocas, como um exemplo extraordinário da capacidade de transformação e da atualidade da cultura popular no Brasil (Cavalcanti, 1999, 1994).

Para tanto, nosso ponto de partida é uma perspectiva antropológica centrada no estudo dos rituais.¹ O objeto é a festa entendida como um fato social total (Mauss, 1978), tal como hoje se expressa, com sua intensa capacidade de integração cultural e com os problemas e contradições inerentes à sua expansão. O Bumbá de Parintins é um processo ritual amplo, articulando diferentes níveis e dimensões de cultura e acompanhando no tempo o movimento da sociedade que o promove. Formas artísticas, grupos e camadas sociais diferenciados nele interagem. É mais um dos fascinantes lugares de tensa e intensa troca cultural, tão característicos da cultura brasileira.

O universo simbólico do Bumbá é, entretanto, denso e sutil como uma floresta. O Boi-Bumbá, ou simplesmente o Bumbá,

de Parintins é uma entre as diversas formas da brincadeira do boi, cuja história no país remonta a meados do século XIX. Essa continuidade histórica implica significações e ressignificações permanentes, pontos de ruptura e alterações de contexto e de sentido que interessam à pesquisa apreender.

Pedindo licença para adentrá-lo, teço inicialmente algumas considerações sobre o estudo e a história do folguedo no Brasil. Empreendo em seguida uma etnografia do festival de Parintins. Sugiro, finalmente, a interpretação do Bumbá de Parintins como um novo nativismo que, ao valorizar as raízes regionais indígenas, afirma positivamente uma identidade cultural 'cabocla'.

A brincadeira do boi no Brasil

A primeira referência escrita conhecida à brincadeira do boi no país data de 1840 e vem do Recife. É o artigo 'A estultice do Bumba-meu-boi', do frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, beneditino secularizado que redigia o jornal *O Carapuço* na cidade do Recife (Lopes Gama, 1996). Como o título sugere, não se trata propriamente de uma descrição, mas antes de comentários soltos e argutos que servem de pretexto a um sermão diante do escárnio ao personagem do sacerdote no folguedo. A indignação do frei (deveras preconceituosa e também muito engraçada) já permite entrever o caráter fragmentário da encenação, qualificada pejorativamente como um "agregado de disparates" e sua maleabilidade para a introdução de novos personagens ao enredo. Seria esse o caso do padre, cuja presença em cena, segundo o testemunho do frei, dataria dos anos mais recentes.

A segunda referência data de 1859, e vem de Manaus. É a do médico-viajante Avé-Lallémant (1961, p. 106) de um Bumbá presenciado naquela cidade,² um "cortejo pagão", introduzido no seio de "festa católica", em homenagem a São Pedro e São Paulo. A descrição destaca a dança do boi com o pajé ao ritmo do maracá, a "morte" do boi, os "maravilhosos efeitos de luz" provocados pelos archotes durante a dança em volta do boi "morto". O personagem do padre estava então proibido. Impressionou-o também a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em "mulher" do tuxaua (chefe indígena). O viajante viu no Bumbá, "com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem".

No intervalo de tempo entre essas duas descrições, Vicente Salles (1970, pp. 27-9) encontrou registros do Bumbá em jornais de Belém e de Óbidos, datados de 1850. A referência ao folguedo no mesmo ano, em cidades bastante distantes uma da outra, sugere sua ampla difusão na Amazônia em meados do século XIX. O autor assinala ainda os traços próprios do Bumbá no Norte, já

bem definidos por ocasião da descrição de 1859. Esses fatos favorecem a percepção da diversidade da brincadeira já em seus primórdios, e sugerem sua disseminação simultânea em várias províncias brasileiras na segunda metade do século XIX.³

Os nomes, as formas e o estudo do boi

A brincadeira do boi tem fascinado e desafiado gerações de estudiosos. Sua diversidade e maleabilidade a diferentes contextos socioculturais parecem-me essenciais para a sua compreensão.

A brincadeira ganhou muitos nomes no país, correspondentes, *grosso modo*, às variantes regionais existentes. Boi-Bumbá, no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi, no Maranhão; Boi Calemba, no Rio Grande do Norte; Cavalo-Marinho, na Paraíba; Bumba de reis ou Reis de boi, no Espírito Santo; Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; Boi de mamão, em Santa Catarina.⁴

Sua inserção no calendário festivo anual do catolicismo popular é também diferenciada. No Norte do país, o folguedo acontece no ciclo junino; no Nordeste, ele encontra abrigo no ciclo natalino. No Sudeste, especialmente no Rio de Janeiro, ele ocorre muitas vezes durante o carnaval. Vale notar a presença do folguedo nos três ciclos festivos mais importantes do país.⁵

Nessa diversidade, há entretanto unidade e pontos de confluência. A brincadeira do boi remete sempre a uma forma tradicional de teatro popular: a encenação por pequenos grupos de brincantes de trama baseada na lenda da morte e ressurreição do precioso boi. Na brincadeira, o boi é a representação plástica do bicho — uma carcaça, feita de bambu, madeira leve, ou material análogo, coberta de tecido e com uma máscara como cabeça, animada por um brincante, acompanhado de outros personagens. Quanto à palavra Bumba/Bumbar (ou a corruptela Bumbá), presente em certos nomes do folguedo, há diferentes sugestões de interpretação. Hermilo Borba Filho (1966, p. 10) menciona dois sentidos. ‘Bumba’ derivaria da expressão ‘Zabumba meu boi’, isto é, o boi dançaria acompanhando o ritmo do zabumba (tambor grande, tocado em posição vertical com uma só maceta). Entretanto, há também no português o verbo bumbar, que significa bater fortemente e mesmo surrar. Borba Filho favorece esse segundo sentido, marcante nas cenas de pancadaria na farsa. Câmara Cascudo (1984, p. 150) aponta direção semelhante: ‘Bumba’ equivaleria a uma interjeição correspondente à idéia de choque, batida. Dizer Bumba-meu-boi seria como exclamar: “Batel, Chifra, meu boi!, voz de excitação repetida nas cantigas do auto.”

Se lembrarmos que tambores são tocados com pancadas, e que o material dos mitos, lendas e ritos resulta de diversas operações simbólicas (tais como deslocamentos, condensações, super-

imposições), podemos ter em mente esses sentidos diversos a que alude o termo bumba/bumbá como surrar, bater e dançar.⁶

Em torno do tema básico da morte e ressurreição do boi, há também inúmeras variações da lenda. É importante não conferir apressadamente a uma versão específica o atributo da autenticidade. Pois a lenda (com suas muitas variantes) acompanha, ou não, as diversas formas da brincadeira. Muitos registros e pesquisas sequer a mencionam na descrição do auto, sendo impossível saber se essa ausência é um lapso de pesquisa ou um dado da própria realidade. Porém, mesmo quando ausente, a lenda insinua-se de modo latente.

O tema da morte e ressurreição do bem precioso sugere o núcleo de um enredo dramático assim explicitado: era uma vez um precioso boi que um rico fazendeiro deu de presente a sua filha querida, entregando-o aos cuidados de um vaqueiro de confiança (Pai Francisco, representado como 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. Trazido à presença do fazendeiro, ele é ameaçado de punição. Desesperado, ele tenta, e ao final consegue, ressuscitar o boi, com o auxílio de personagens que variam: o médico (e/ou) o padre (e/ou) o pajé.

Esse pequeno núcleo é quase simplório em sua aparência. A longa história do folguedo no país atesta, entretanto, sua força como dispositivo simbólico capaz de se adaptar a contextos particulares. Observo que nele interagem, de modo tenso e cheio de ambivalências, categorias étnicas e sociais básicas da história do Brasil: o branco, o negro e o índio. A ressurreição do boi, por sua vez, parece sempre simbolizar a instauração de uma nova ordem social.⁷

No tema da morte e da ressurreição do boi, muitos estudiosos localizaram o princípio de inteligibilidade da peça. O tema forneceria ao folguedo uma “estrutura central” ou “básica”, um “enredo central”, um “núcleo fixo”, uma “unidade de base”, um “eixo” enfim. Todos logo admitem, entretanto, que essa “estrutura básica” não é capaz de explicar completamente o folguedo. A ela logo se acrescentam invariavelmente o improvisado, a fragmentação e a variedade (Andrade, 1982; Pereira de Queiroz, 1967; Galvão, 1951; Meyer, 1991, 1963; Monteiro, 1972; Borba Filho, 1966; Câmara Cascudo, 1984; Salles, 1970).

A interpretação da lenda, em suas muitas variantes, e a compreensão de sua relação com o folguedo são importantes questões de pesquisa. No momento, ressalto que a ênfase do Bumba-meu-boi está na ação. O precioso boi mítico, em torno do qual um vasto universo simbólico ganha forma, é também um emblema para a organização de grupos de brincantes, e uma maneira de

estabelecer a rivalidade entre eles. Os grupos chamam-se Bois, e atribuem-se nomes individuais característicos: Boi Misterioso, Tira-teima, Cana-verde, Mimo de São João, Fé em Deus, e assim vai pelo país afora. O Boi é uma organização local, rural ou urbana, de um bairro e seus arredores, e a existência de um Boi num local chama a de outros, pois rivalizar é parte importante da brincadeira.

A encenação do Boi-Bumbá é muitas vezes definida como um auto popular, termo que alude às formas alegóricas do teatro medieval e, no âmbito do folclore, a formas teatrais cuja ribalta é a rua ou a praça pública. Há quem prefira chamá-la de ‘farsa’, ressaltando o caráter burlesco, a presença do baixo cômico, do riso grotesco. Entre as décadas de 1930 e 1940, Mário de Andrade situou o Boi-Bumbá no contexto das “danças dramáticas”, expressão cunhada por ele para demonstrar a unidade cultural subjacente a fatos até então chamados por diferentes nomes. Na década de 1950, os estudiosos do folclore incluíam-no na categoria ‘folguedo’, assinalando o caráter festivo característico da encenação, além da combinação de música, dança e drama.⁸

A busca das origens, geralmente mais míticas do que históricas, tem também atraído estudiosos. Câmara Cascudo (op. cit., pp. 150, 153) no precioso verbete sobre o tema, menciona a poderosa figura do touro, presente em “prodigiosa bibliografia no domínio mítico, hinos védicos, lendas hindus, tradições brâmanes, iranianas, turianas, eslavônicas, germânicas, escandinavas, francas, celtas, gregas, latinas”. Contudo, ao indagar sobre origens históricas concretas, detém-se na península Ibérica, como o faz a maior parte dos pesquisadores. Ressalta então as ‘tourinhas’, touradas fingidas, e a popularidade da figura do boi em diversas procissões católicas da região. O auto brasileiro seria entretanto uma “criação genial do mestiço”: “O boi de canastra português surgiu no meio da escravaria rural, sem a imitação da tourada, bailando, saltando, espalhando o povo folião.” Câmara Cascudo viu no Bumba-meuboi “um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetiva e social”, “o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a. E sua alteração não prejudica a essência dinâmica do interesse folclórico, antes o revigora numa expressão indizível de espontaneidade e de verismo.”

O Bumbá na Amazônia

Se é verdade que uma forma particular da brincadeira do boi alude a todas as outras, é preciso também situá-las em seus contextos históricos e sociológicos próprios.⁹ As características de permeabilidade e abertura ao ambiente cultural da brincadeira se exercem e ganham sentido em situações concretas. A região amazônica,

sua relativa unidade histórica e cultural, é um importante contexto de referência ao Bumbá de Parintins.¹¹ Ela fornece o contexto em que o festival reverbera anualmente, aludindo a muitas dimensões de uma história conturbada. Configura o pano de fundo e a originalidade que esse Bumbá reivindica para si, e aí está, certamente, uma das razões de sua amplitude.

A pesquisa de Salles (1970, p. 28) traz sugestiva visão da evolução do Boi-Bumbá na região, tomando por base a cidade de Belém.¹¹ O folguedo ligar-se-ia à presença do negro na Amazônia, “um folguedo insólito e agressivo”, que perambulava pelas ruas, derivando freqüentemente em baderna em função da atuação de capoeiras, motivando forte repressão policial e sendo enquadrado nos códigos de posturas municipais que proibiam o ajuntamento de escravos para fins não religiosos. O Bumbá teria se estruturado na primeira metade do século passado, antes da revolta popular da Cabanagem, numa época de precária estabilização do regime escravista na região e teria resistido à desorganização do regime servil.

Paralelamente aos brinquedos do boi, desenvolveu-se em Belém “um teatro popular, quase anônimo e parafolclórico”, nascido no contexto da festa de Nossa Senhora de Nazaré e relacionado às formas profanas e oficias de teatro, registradas desde o século XVIII. Esses laços entre erudito e popular resultaram, “no extremo Norte do país, numa simbiose muito interessante”.

Em meados do século XIX, a festa de Nazaré propiciou a exibição e a interação dos mais diferentes brinquedos populares, entre eles os cordões de ‘índios’ e ‘negros’ — os ‘Congos’, os ‘Africanos’; os ‘Guaranis’ — que se apresentavam com as excêntricas danças de suas ‘tribos’. Além de danças nativas, compareciam também danças de origem européia.¹² A interação entre esses brinquedos gestou pouco a pouco um teatro organizado, feito especialmente para a quadra festiva.

Os criadores desse teatro popular e revisteiro, muito ativo entre 1910 e 1940, não apenas levavam para o palco os temas folclóricos como interferiam nos folguedos preexistentes. Os poetas libretistas, especialmente contratados para compor, juntamente com músicos populares, a ‘peça do ano’, “não apenas fazem a *projeção* do folclore no sentido vertical, mas também *descem* (termos sublinhados pelo autor) a ele” (op. cit., pp. 31-2). Já restrito à exibição em seus próprios currais, por conta de disposições policiais, “o folguedo adquiriu o aspecto de teatro musicado, uma espécie de opereta, quer para os Pássaros, quer para os Bumbás”.¹³

Com a queda da produção da borracha, esse teatro revisteiro tornou-se a principal fonte de lazer da população que conhecera não só o fausto e a beleza das óperas internacionais, como “as de operetas, zarzuelas, *vaudevilles*, revistas, trazidas por companhias de diversas origens, nacionais e estrangeiras, muitas delas de prestígio,

mas a grande maioria mambembes além de trupes circenses que sempre gozaram de apoio popular” (op. cit., pp. 30, 33). O revigoramento da economia local durante a Segunda Guerra Mundial teria imprimido novos rumos a essa evolução com a presença de artistas do Sul, do rádio, da televisão e do cinema. A fusão característica da primeira metade do século se teria desfeito, tendo os Bumbás e Pássaros voltado para seus currais, ambientes mais exclusivamente populares, até que o turismo e órgãos oficiais iniciassem a promoção de apresentações com disputas e prêmios. Seu caráter e estrutura teriam no entanto se alterado, guardando “sobretudo o modelo de opereta popular, que o povo insiste em chamar ‘comédia’ — a comédia joanina — que se renova anualmente porque é da tradição do folguedo renovar-se, absorvendo influências, mantendo entretanto seus elementos constitutivos fundamentais ‘o boi’ou o ‘pássaro’... e toda a corte de figurantes tradicionais”.

Essa história traz para a cena do Bumbá o grande tema da circularidade dos níveis de cultura, tal como proposta por Bakhtin (1987). Na história de Manaus, não há registros de mecanismos propiciadores de intensa integração e troca cultural como o Círio de Belém. Ao contrário, entre os séculos XIX e XX, as elites da Manaus ‘moderna’, que se forja simultaneamente ao surto econômico da borracha, insistiram sobretudo nos sinais de sua distinção. O Teatro Amazonas, com suas óperas, seria a expressão máxima da autoimagem almejada (Daou, 1998). O Bumbá, entretanto, lá está registrado desde a metade do século XIX. Monteiro (1972, p. 5) confirma: “Os fatos folclóricos de origem forânea mais antigos em Manaus e conhecidos nos demais municípios do Amazonas são o Boi-Bumbá, Marujada ou Brigue, Pastorinhas, Caninha Verde e são também os que foram menos perturbados na sua longa tradição. Dos dois primeiros falaram viajantes que os observaram e do segundo existem notícias na imprensa regional, todos conhecidos no século passado.”

Márcio Souza (entrevista, 7.6.1999) lembra-se, quando criança, dos Bumbás de Manaus, antes da introdução do festival, na década de 1950:

O Bumbá ensaiava no curral e, depois que treinava, saía nas ruas se apresentando em casas atendendo a pedidos dos políticos, ou convites de pessoas ricas da cidade, ou então a comunidade se juntava para fazer uma cota que pagava a apresentação. Uma apresentação completa durava de quatro a cinco horas, faziam no máximo duas apresentações por noite, uma às seis da tarde e outra lá pelas 11 da noite. Circulavam com lamparinas porque não tinha luz elétrica de noite (tinha falido a companhia de eletricidade!), ... E tinham uma postura guerreira, não só saíam na rua, mas saíam para brigar um com o outro, um boi era rival do outro. Tinha que enfrentar o outro boi, e destruir o boi adversário. Isso causava as maiores brigas na cidade, e eles acabavam todos na polícia. O índio levava uma barra de ferro debaixo do adereço ... Na transição para o festival, os

Bois (o Corre-campo, Malhado, e o Mina de Ouro, preto com uma estrela branca na testa) foram reduzindo o tempo de apresentação.

Belém, na foz do rio Amazonas, e Manaus, na margem esquerda do rio Negro, em local próximo ao conhecido encontro com as águas barrentas do rio-mar, em região já bem interiorana, são os dois principais centros urbanos da Amazônia. Constituíram dois pólos extremos na intensa comunicação fluvial da região. Entre as duas maiores capitais amazônicas, e nas muitas cidades ribeirinhas, o Bumbá certamente continuou seus caminhos. O campo fica aberto para futuras investigações.

Fato é que, na última década do século XX, um desses Bumbás, o Bumbá de Parintins, vem despertando a atenção de pesquisadores. Teixeira (1994) chamou atenção dos antropólogos para o seu “grande e deslumbrante espetáculo”. Paes Loureiro (1995, p. 396) viu nele um dos marcos importantes da cultura amazônica contemporânea, sinalizando “um rico e vivo processo antropofágico e carnavalesco” em curso. Nos anos recentes, o Bumbá de Parintins vem nitidamente fornecendo a Manaus esse lugar de troca e integração cultural que lhe faltava.

Etnografia da festa

A cidade de Parintins tem cerca de 42 mil habitantes e o município, do mesmo nome, cerca de sessenta mil.¹⁴ A região é cheia de sítios arqueológicos. No século XVI, grupos nativos da região foram afugentados ou subordinados pelas grandes migrações dos tupis, que subiam o rio Amazonas, fugindo, por sua vez, dos conquistadores portugueses. Os jesuítas chegaram em meados do século XVII, e com eles os ‘aldeamentos’ para catequese dos índios do interior. Um grupo de tupinambás dominou então a região. Falantes da ‘língua geral’ (o nhengatu, que durante muito tempo foi a língua franca no Norte do país), esse grupo comerciava e miscigenava com os portugueses, ajudando-os a capturar outros índios. Tupinambarana — o nome da ilha, cujo significado em tupi é mestiço (tupis não verdadeiros) — e Parintintins, nome que deu origem a Parintins, são também nomes de grupos tupi (Cerqua, 1980).

Pulando muitos e muitos anos, já em pleno século XX, Parintins beneficiou-se particularmente do cultivo da juta, que sustentou o desenvolvimento econômico regional entre as décadas de 1940 e 1960. Atualmente a principal atividade econômica é a pecuária bovina e bubalina.¹⁵ O município é, em linhas gerais, pobre, carente de infra-estrutura (em 1994, o aeroporto local foi reformado, e há planos para uma reforma do porto), e de oportunidades de emprego (o emprego formal concentra-se nos empregos públicos fornecidos pela

prefeitura e governo estadual). O próprio gado é abatido em Manaus. Poucos carros, muitas bicicletas e, mais recentemente, diversas motocicletas circulam pelas ruas da cidade.

Parintins abriga, entretanto, extraordinária riqueza cultural.¹⁶ Sob esse aspecto, destaca-se como uma espécie de capital no cenário local. A cidade é sede de ativa diocese católica,¹⁷ de serviços públicos básicos, tem boas escolas primárias e secundárias, e um *campus* avançado da Universidade do Amazonas. Promove também muitas festas, entre as quais destacam-se a romaria de Nossa Senhora do Carmo, a padroeira da cidade, entre os dias 6 e 16 de julho, e o Festival Folclórico de Parintins, na última semana de junho. O festival apresenta, nas noites de 28, 29 e 30 de junho, a competição entre os dois Bois-Bumbás locais: o Boi Caprichoso e o Boi Garantido. O sucesso dessa apresentação tornou o festival folclórico conhecido como o Festival dos Bois-Bumbás. Assim, se “o ruim de Parintins é que não tem emprego para todo mundo”, também é verdade que “Parintins sabe inventar brincadeiras. Por isso o povo de fora vem para ver” (comentários de uma mãe de família parintinense cujos filhos trabalham em Manaus, Bumbódromo, 1996).

A proximidade dessas duas festas indica a época seca do ‘verão’ amazônico, com o início da vazante dos rios, como o ponto forte do calendário festivo. Separadas pelo intervalo de uma semana, as duas festas atraem viajantes de diferentes tipos para a cidade, e mantêm entre si forte relação. Na semana anterior à festa de Nossa Senhora do Carmo (portanto durante o festival folclórico), há sempre uma missa pré-festiva na catedral. Durante o festival, os dois Bois rivais homenageiam a santa padroeira com toadas e quadros na arena, pedindo sua bênção e proteção. Após o festival, os Bois ornamentarão o andor da santa. E, apenas no dia 17 de julho, após o término da festa do Carmo, os Bois realizarão seus churrascos festivos e a ‘fuga’ do boi.

D. Gino Malvestio, o bispo local, comentava: “Acaba o Boi, dia 6 de julho começa a festa de Nossa Senhora do Carmo, uma festa à qual todo povo se liga com igual fervor” (entrevista, 1996).¹⁸ O vice-prefeito, Osvaldo Ferreira, comentava também: “No município e em seus arredores, há 180 comunidades rurais, todas elas têm seu padroeiro, e fazem festa do padroeiro no dia do santo. Entre 6 a 16 de julho, a maior parte vem do interior para a festa de Nossa Senhora do Carmo. Fica um grande movimento aqui, não é como o boi, que tem umas cinqüenta mil pessoas, mas no ano passado (1995) a procissão tinha umas 15 mil. Quem vem é muito pessoal do interior, comunidade rural, e muito parintinense devoto” (entrevista, 1996). Se a romaria de Nossa Senhora do Carmo é uma “festa interiorana”, cujos caminhos levam para dentro da região, o festival dos Bumbás pode ser visto como uma festa cujos caminhos conduzem para fora da região, para o país e para o mundo.

O Bumbódromo

O festival acontece na arena de um estádio esportivo, popularmente chamado de Bumbódromo, numa clara alusão ao Sambódromo (a passarela do samba, construída em 1984 pelo governo do estado do Rio de Janeiro para abrigar o desfile das escolas de samba). O Bumbódromo foi construído em 1988, no terreno do antigo aeroporto da cidade, pelo então governador do estado, Amazonino Mendes, com cujo nome foi oficialmente batizado. Erguidas em torno de uma arena circular, as estruturas de concreto armado comportam quarenta mil lugares nas arquibancadas. Postes com pequenas plataformas para a sustentação de grandes caixas de som e dos equipamentos para os efeitos de luz circundam a arena, na qual estão traçadas as linhas de quadras esportivas polivalentes. No cotidiano, o Bumbódromo é um ginásio esportivo e abriga também uma escola. Dentro da estrutura das arquibancadas, há salas de aula, que, nos dias de festa, tornam-se camarins dos artistas dos Bois.¹⁹

O estádio situa-se na área central da cidade, traçando, juntamente com a catedral de Nossa Senhora do Carmo e o cemitério local, uma linha imaginária, que divide Parintins em uma metade leste e outra metade oeste. O fato é significativo, pois quando o assunto é Boi, tudo nessa cidade divide-se em dois. A arena e as arquibancadas do Bumbódromo, pintadas em azul ou vermelho, dividem-se na metade oeste, pertencente à 'galera' vermelha, os torcedores do Garantido, e na metade leste, pertencente à 'galera' azul, os torcedores do Boi Caprichoso. O termo 'galera' remete a um tipo de organização informal da juventude nas grandes cidades brasileiras, sempre indicando fortes sentimentos de pertencimento e de rivalidade entre galeras de um mesmo tipo (como no futebol e nos grupos funks). No Bumbá de Parintins, a juventude ou está nas 'tribos', dançando na arena, ou está nas 'galeras', torcendo na arquibancada.

No espaço do Bumbódromo, há apenas quatro áreas neutras localizadas ao norte e ao sul do estádio. Ao sul, situada entre os dois grandes portais da arena, está a Tribuna de Honra, conjunto de assentos destinado ao governo municipal e a membros ilustres da comunidade. As outras três áreas localizam-se ao norte: um conjunto de cabinas para o júri; acima dele, um conjunto de assentos para os jornalistas; e, no topo do estádio, um extenso conjunto de cabinas, especialmente construído pela Coca-Cola para seus convidados (socialites, artistas, empresários, jornalistas e autoridades brasileiras). Desde 1995, a Coca-Cola é um dos mecenas do festival, patrocinado também pelo governo estadual, Ministério da Cultura e pelos próprios Bois, hoje gerentes de seus próprios negócios.

Fora do Bumbódromo, o espaço urbano também se divide em dois. À oeste do Bumbódromo, ou na parte de 'cima' da cidade (como dizem os parintinenses que tomam o rio como a principal

referência de orientação) fica o Boi Garantido, seu ‘Curral’ (a quadra de ensaios) e seus ‘QGs’ (quartéis-generais, as oficinas de confecção das alegorias e das fantasias dos grupos). No lado leste, ou para ‘baixo’, fica o Boi Caprichoso, seu ‘Curral’ e ‘QGs’. De tal modo que, caminhar para ‘cima’ (oeste) ou para ‘baixo’ (leste) nas ruas de Parintins, é adentrar a rede de relações de um dos Bois-Bumbás.

Breve história dos Bois

Conta a tradição que os Bois surgiram na cidade na segunda década do século XX. O Boi Garantido teria sido criado em 1913, por Lindolfo Monteverde, filho de açorianos. O Boi Caprichoso logo o seguiu, há quem diga no mesmo ano, há quem diga um ano depois, criado pelos irmãos Roque e Antônio Cid (naturais do Crato, no Ceará) e por Furtado Belém, parintinense ilustre.²⁰

Os Bois brincavam em terreiros e saíam nas ruas onde confrontavam-se com desafios e inevitáveis brigas, pois, quando se encontravam, nenhum queria deixar o outro passar, ou voltar para trás: “era brutal mesmo, era assim, não tinha meio-termo, encontrou e iam para a briga. Dava prisão, delegado mandava prender quem puxou a briga” (Raimundo Muniz, entrevista, 1999). As pessoas mais ricas da cidade pagavam para recebê-los diante de suas casas, outros os recebiam em troca de uma refeição. A fama do Garantido ecoa até hoje. Lindolfo Monteverde teria uma voz muito boa, e seu boi era ‘seguro’, ‘garantido’, saindo sempre inteiro do combate com outros bois, “sua cabeça nunca quebrava”. Diante disso, o boi rival ‘caprichava’. Outros bois existiram, porém, apenas o Garantido e Caprichoso permaneceram. Talvez por expressarem com muita clareza uma oposição importante da morfologia e organização social da pequena cidade: aquela existente entre a parte de baixo e a parte de cima de Parintins, que, completamente plana, se pensa em relação ao leito do rio.

A forma atual dos Bumbás tem como marco a criação do Festival Folclórico de Parintins, em 1965. O festival foi criado por um grupo de amigos ligados à Juventude Alegre Católica (JAC), Xisto Pereira, Lucenor Barros e Raimundo Muniz, então presidente da JAC. Raimundo Muniz (entrevista, 1999) conta que: “éramos os três amigos e o padre Augusto, nos reunimos em 1º de junho de 1965 e dessa reunião saímos com o pensamento de unir os grupos folclóricos”. Nessa época, diz ele, as brincadeiras estavam sumindo: “ninguém mais queria brincar, as pessoas criticavam, ah!, Não gosto de boi, não gosto de quadrilha, é só para pobre, caboclo, pescador, aquele negócio, carvoeiro — a senhora sabe o que é carvoeiro, não é? Pensamos então em colocar uma quadrilha numa quadra junina com o nome de festival folclórico.”²¹

O festival é um divisor de águas na história dos Bumbás que, pouco a pouco, foram se tornando sua principal atração. Vale notar

que, quando o festival foi criado, a atenção central eram as quadrilhas: “O festival começava dia 12 de junho, eram dez noites de festival, em que se aproveitavam os fins de semana, as noites de quarta-feira. Com isso muitas quadrilhas apareceram, o interior também veio, era um número de vinte, 22 quadrilhas. O boi era só para encerrar...” Ainda assim, cada um em separado, para evitar os terríveis ‘encontros’ de rua. Esse começo, nos diz Raimundo Muniz: “foi muito sacrifício para nós. Não tínhamos poder aquisitivo e tudo era feito ‘por amor à pátria’. As arquibancadas eram chamadas ‘poleiros’, tinha que comprar madeira, fazer aquilo todo ano, tinha que comprar fiado e pagar depois. Fizemos de 1965 a 1971 na quadra da catedral, vendia ingressos, vendia mesinhas. O dinheiro era investido em favor das brincadeiras e ficava uma parte para que a gente pudesse ajudar nas despesas da organização do festival, porque a música tudo era por nossa conta. Era outro ritmo, a gente não gravou, não tinha fotógrafo...”

O festival logo tornou-se um sucesso. Esse sucesso relaciona-se diretamente à adesão dos dois Bois rivais, intimamente associados à representação da cidade: “no terceiro festival, a cidade já se manifestou, já dava para você sentir quem era Caprichoso e quem era Garantido, porque quem ganhava, da catedral para lá (para leste, ou na terminologia local, para baixo) não passava quem era do Garantido, rasgavam roupa, era aquela briga toda. Já separavam as torcidas então: uma arquibancada para uma e uma arquibancada para a outra.” A adesão dos Bois, por sua vez, liga-se ao fator ‘disputa’, logo institucionalizado pelo festival: “Em 1965, foi uma apresentação livre, em 1966, começou a disputa. Nós pensamos: como é que a gente faz para os bois se organizarem, para eles terem assim um gosto de procurar se ajeitar? Então fizemos um troféu, um corpo de jurados, com juízes, advogado... E foi surgindo, primeiro título, segundo título, e aí pegou.”

Para serem expressivos e bem-sucedidos, regulamentos e julgamentos requerem acordos básicos entre os participantes. Tendem, por essa razão, a fortalecer as associações e os grêmios representativos dos grupos folclóricos. Em Parintins, a promoção do festival, ao institucionalizar a disputa festiva favoreceu imensamente o crescimento dos Bois. Forneceu-lhes uma mediação artística para expressão da tradicional rivalidade, beneficiando sua expansão estética e social. Nos dias de hoje, a apresentação de quadrilhas, cada vez mais acanhada, ainda precede a dos Bumbás na semana do festival. A popularidade massiva, entretanto, está com estes últimos.

Pouco a pouco, os Bois tornaram-se um importante foco de prestígio. Novos grupos sociais ingressaram no festival e alteraram-se os ocupantes de postos e posições de controle. Seu Raimundo, por exemplo, foi alijado da coordenação do festival em 1983, quando a prefeitura, com o apoio dos Bois, assumiu o comando.²² Ele conta um pouco dessa evolução:

Nos anos de 1970, 1972, Manaus começou a vir a Parintins, já para a festa do boi, não tanto como agora, mas sempre o boi ficava naquilo, diziam, em Parintins só tem chifrudo e ficava naquilo Em 1980, eu fui a Manaus fazer um pedido para a Emantur ajudar o festival, me enganaram três dias... Depois me chamaram: 'olha meu amigo o estado não tem dinheiro. Só tem dinheiro para o festival daqui, porque você sabe aqui é a capital e o festival é muito grande.' Eu fiz então um convite para ele ir a Parintins assistir o festival. Ele veio, e na primeira noite, o Caprichoso entrou e ele me disse assim: 'Meu amigo, já rendi obediência a você!' ... Nós tínhamos aqui um *campus* avançado da Universidade do Rio de Janeiro e vinha muita gente, vinha carioca, vinha paulista... O coordenador participava muito aqui, de mesa de jurado. Várias pessoas que não eram da imprensa mas divulgavam o boi. A imprensa depois ajudou muito, a televisão. Em 1987, o governador Amazonino veio assistir o festival, ali onde é o Bumbódromo, mas era um tablado. Ele gostou da festa: 'quero mandar fazer um local para o boi!', e mandou fazer em 1988.

O festival começou em 1965 como uma festa para a comunidade, ligada à atuação da juventude católica local e à tradição festiva católica.²⁴ No começo da década de 1980, expandiu-se para a municipalidade. No final dessa mesma década, começava a tornar-se atraente também para o investimento estadual. Essa expansão trouxe também o acréscimo de novos componentes dramáticos, a retirada ou a transformação de componentes antigos. Vale mencionar a inovação estética e a abertura temática empreendidas na década de 1970. Odinéia Andrade (pesquisadora local e ativa participante do festival, entrevista, 1996) menciona uma "queda" no auto do boi nessa época: "inserimos em seu lugar a cultura amazonense: lendas, mitos e tradições regionais". Seu Raimundo (entrevista cit.) relembra outras inovações:

O boi antigamente não tinha toda essa ginga no bailado. O boi não mexia orelha, era um boi folclórico. O primeiro a mexer a cabeça, orelha, o rabo foi o Garantido. O dono dele metia umas linhas e fazia aquilo. Aquilo foi despertando, o Caprichoso era mais folclórico... . Depois o Jair Mendes, um artista que trabalha no Garantido, muito inteligente. Ele que deu todo esse impulso tanto para o Garantido quanto para o Caprichoso, pois houve um desentendimento dele com o Garantido e ele passou dois anos no Caprichoso. Então o Caprichoso acabou fazendo tudo aquilo que o Garantido fazia. E aquilo foi desenvolvendo, o boi teria mesmo que mudar, ele não poderia ficar naquilo, ele não teria sucesso.

Jair Mendes, o artista parintinense mencionado por seu Raimundo, trabalhou entre 1970 e 1972 no carnaval carioca. Ele nos conta (entrevista, 1999):

Eu gostei muito. Porque eu sempre gostei de ver o futuro e tal... e eu vinha para cá para a minha terra, Parintins, e eu queria fazer aqui o que eu vi lá, o que eu aprendi. Mas em Parintins não tinha carnaval de jeito nenhum, como em Manaus também não tinha. Mas eu sabia que Boi tinha. Eu era fanático do Garantido, que era na minha área aqui de cima. Aí que que eu fiz? Comecei a introduzir algumas coisas do carnaval. Alegorias em torno de lendas regionais, como da Iara, Cobra-Grande, Boto. Antes não tinha nada, era como é em todas as cidades até hoje, que é o certo: batucada, boi, amo, vaqueirada, aquele negócio.

Observo que esse ‘empréstimo cultural’ é, desde o início, adaptado às exigências e aos sentidos de um outro ambiente festivo.²⁴ As alegorias associam-se à encenação de lendas regionais. Ao fazê-lo, adaptam-se também ao que Jair Mendes descreve como o “gosto do povo”: fazer alguma coisa ‘acontecer’. Em 1975, tendo sido pela primeira vez ‘amo do boi’ (quem ‘botava’ o boi), Jair Mendes viu-se na posição de introduzir as almejadas novidades. Ele relatou-me assim o seu revolucionário *insight*, que corresponde à fina compreensão da natureza dramática do Bumbá: “Uma coisa incrível naquele tempo, uma besteirinha que eu captei assim: o que o povo gosta? Ele gosta que aconteça. Não é aquele bonito que nem o carnaval, aquela beleza. Tem que fazer acontecer alguma coisa... Eu era o padrinho. Aí eu ia ferrar o boi. Eu fiz ‘JM’, eu coloquei tinta preta ... Eu fui lá com o ferro, ferrei e o boi ‘Mooooo!’” Ele explicou-me que uma pessoa fez o mugido do boi ao mesmo tempo, pois nem gravador usavam. “Pois foi um escândalo medonho, e era uma besteira de nada. Veja bem, eu sei o que esse povo gosta...” No imenso galpão de confecção das alegorias do Garantido, ele me apontava um grande jacaré que, em sua opinião, certamente faria muito sucesso na arena em 1999, pois teria todos os movimentos de patas, cabeça e rabo. Gabava-se mesmo de já ter feito até escultura sorrir...

No começo da década de 1980, outra modificação importante: o Boi tornou-se uma organização, administrado por uma diretoria. Até então, o folguedo era do ‘dono’ que ‘botava o boi’, i.e., responsabilizava-se por sua confecção. Esse papel social sobrepunha-se ao papel ritual de ‘amo do boi’ (o personagem que traz o boi para brincar na rua ou na arena, tirando toadas de desafio). Com essa mudança, manteve-se apenas a função ritual de ‘amo do boi’. No Boi Garantido, onde a liderança pessoal de Lindolfo Monteverde marcou fortemente a história do grupo, Lindolfo foi ‘amo do boi’ durante muito tempo. Depois de sua morte em 1979, o papel permaneceu na família até 1995. A família Monteverde tende a ver o seu afastamento do controle do Boi (a organização) em 1980 como correspondendo ao processo de perda de influência do boi (o componente artístico) no espetáculo.²⁵ A expansão do folguedo é fonte de atritos e arestas.

Na década de 1990, outra transformação importante nos traz ao estado atual do folguedo: a crescente ênfase nos componentes indígenas da trama. Na visão de Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso, o 'índio da floresta', presente no folclore amazônico, iria se agregar inevitavelmente em torno de alguma coisa: agregaram-se em torno do Bumbá de Parintins. Em 1995, foi criado um novo quesito, o 'ritual', cuja encenação estrelada pelo 'Pajé' é atualmente o apogeu de cada noite da apresentação.

Comercialização e os Bois como organização

Os dois Bois são hoje organizações. Além do cuidado com a parte artística, são responsáveis pela produção e comercialização do festival. Sua renda tem quatro fontes principais: 1) o mecenato cultural do qual participam o governo estadual e o governo federal, através do Ministério da Cultura; 2) o patrocínio da Coca-Cola desde 1995 (que tem como contrapartida a publicidade de seus produtos no Bumbódromo e os camarotes especialmente construídos para seus convidados); 3) a venda do direito de arena a empresas televisivas;²⁶ 4) a venda dos CDs oficiais, com as toadas anuais do festival e a venda de ingressos do festival e a promoção de ensaios, sobretudo em Manaus.²⁷ Seus símbolos tornaram-se logotipos com registro no Instituto de Marcas e Patentes. Foram criados movimentos associativos em Manaus para a captação de recursos para a festa. O Garantido criou o Movimento Amigos do Garantido, e o Caprichoso, o Movimento Marujada, estabelecendo bares (os 'currais de terra firme') para a realização de apresentações e ensaios na capital.

Estenderam assim sua influência por todo o médio rio Amazonas, das pequenas cidades que circundam Parintins, como Maués, Nhamundá, Barreirinha, até Santarém a leste e Manaus a oeste: "o pessoal vem aqui, vê como é, e leva para eles", comenta seu Manolo, proprietário de hotel na cidade. Os Bumbás de Parintins assumiram nítida hegemonia regional. Na época do festival, inverte-se a dominância da capital, que se tornaria mesmo, nas palavras de um parintinense, "uma espécie de bairro da ilha de Tupinambarana".

A relação Manaus/Parintins, tecida em torno dos Bumbás, traz alguma rivalidade. Manaus possui seu próprio festival folclórico, mais antigo que o de Parintins.²⁸ Seus participantes comentam a exuberância passada, hoje "sufocada pelo festival de Parintins". O festival manauara interrompe-se e as ruas da capital ficam vazias nos três últimos dias de junho. Entretanto, os 'currais de terra firme' promovem a adesão de Manaus ao Bumbá de Parintins, assegurando uma extensa rede de colaborações. Atualmente, mesmo na fase preparatória, os brincantes de Manaus "preferem ir para 'festivais de toadas' do que ensaiar".

Como essa preferência dos manauaras permite entrever, as toadas do Bumbá de Parintins são o carro-chefe dessa expansão. As toadas

precedem, anunciam e transbordam a festa do Boi. São há alguns anos um estrondoso sucesso regional. Em 1996, irromperam na mídia nacional e internacional, com a expectativa de serem candi-datas a um novo *hit* nacional, a exemplo da axé-music.²⁹

As gaiolas que sobem e descem o rio Amazonas possuem geralmente no último andar um bar, ladeado por duas grandes caixas de som que tocam toadas todo o tempo, ao longo dos diferentes trajetos. No período mais próximo do festival, pequenos grupos de passageiros ensaiam os passos coreografados enquanto bebem cerveja e conversam. O visitante que chega em Manaus nessa época é imediatamente envolvido num ambiente sonoro característico: são as toadas tocando sem parar nas rádios e lojas locais.

No velho porto de Parintins, ao lado das gaiolas e pequenas canoas, que logo terão também por companhia lanchas e iates modernos, poderosas caixas de som recebem os viajantes com toadas. Seu ritmo e suas melodias enchem a cidade inteira. Nada de silêncio, nem do barulho manso das águas do rio: tudo fica imerso num ambiente musical tão onipresente quanto confuso, pois todos os pequenos bares (que vão se improvisando e crescendo em número com a chegada do festival) e casas de família tocam incessantemente as toadas de sua preferência.

O sucesso das toadas multiplicou o número de bandas em Manaus. Além de bandas independentes, cada um dos Bois tem suas bandas oficialmente credenciadas, e possuem programas próprios nas rádios locais. As bandas percorrem anualmente toda a região Norte, contratadas para animar eventos especiais e festivais.³⁰

Os 'currais de terra firme' em Manaus integram esse contexto. A partir do sábado de aleluia, no final da quaresma, os Bois realizam eventos e ensaios em seus 'currais' e em bairros de Manaus, gerando receita importante para o festival de Parintins. Na véspera do ensaio final, uma semana antes da festa, os Bois organizam um trio elétrico, denominado jocosamente de 'carroça eletrônica', com bandas e regionais de toadas. Encerram então suas atividades numa grande festa nos 'currais'. Inicia-se a 'caravana do boi' rumo a Parintins, uma procissão de barcos de todos os tipos e tamanhos, levando milhares de pessoas para a ilha e "para o maior festival folclórico do país".

A situação geográfica de Parintins, no extremo leste da ilha, é privilegiada. De lá, olhando-se para montante, o horizonte é o rio-mar. Dessa linha perdida surgem, em pequeninos pontos, todas as embarcações que descem o rio. Na véspera do festival, gaiolas e iates aproximam-se e rodeiam a ilha com bandeirolas azuis ou vermelhas, fogos espocando, até ancorarem no porto. Turistas mais ricos vão em catamarãs, lanchas ou iates, com alimentação e hospedagem asseguradas. As agências de turismo, que antes só se animavam em junho, começaram a vender seus pacotes em outubro

do ano anterior. A maior parte da população regional chega nas tradicionais gaiolas com suas redes de dormir. Todos querem 'brincar de boi'.

Carros e motocicletas chegam de Manaus em barcas. A Polícia Militar do Amazonas e a Superintendência de Saúde do Estado montam esquemas especiais de atuação. A Capitania dos Portos aumenta a fiscalização do tráfego fluvial, preocupada em evitar a superlotação das gaiolas, causa recorrente de naufrágios. Os vôos das companhias aéreas que ligam Manaus a Parintins a cada dia tornam-se mais freqüentes.

Os parintinenses preparam-se para receber os visitantes. A prefeitura local distribui o cartaz do festival, resultado de um concurso de telas promovido nos meses de março e abril entre os artistas locais. Tira o lixo das ruas. Guardas de trânsito fecham e abrem passagem para o tráfego dos sempre poucos carros e das sempre numerosas bicicletas e do número crescente de motocicletas. Os camelôs chegam em profusão, montando suas barraquinhas de comida e artesanato na praça próxima ao porto, entre a prefeitura e o mercado. Entre eles estão também membros de grupos indígenas dos arredores, a cujas barracas os artistas dos Bois recorrem na última hora para completar este ou aquele adereço de suas 'tribos'. Muitos moradores montam barracas de comida na avenida central.

Os Bois Caprichoso e Garantido, por sua vez, já há muito iniciaram o seu trabalho. Uma diretoria artística encarrega-se da concepção e supervisão da festa. Os preparativos ocorrem basicamente nos 'currais', no 'QG' central e nos diversos 'QGs' das 'tribos'. No QG central, os 'artistas principais' trabalham com suas equipes na confecção das alegorias.³¹ Nos 'QGs' das tribos, o 'chefe' de cada tribo é o artista responsável pela confecção das fantasias. As toadas são elaboradas entre os meses de janeiro e fevereiro, e uma competição interna define as 18 toadas a serem incluídas no CD oficial do boi. Essas toadas vão, então, "movimentar o boi" (Ronaldo Barbosa, compositor do Caprichoso, entrevista, 1996). Nos ensaios dos 'currais', a banda, a 'batucada', e o 'levantador de toadas' ensaiam, e a 'galera' exhibe e treina as diferentes coreografias que acompanham o canto das toadas.

Com a proximidade do festival, o clima de evitação que integra a rivalidade entre os bois se faz cada vez mais forte. O comportamento coletivo cerca-se de interditos: nunca se pronuncia o nome do boi 'contrário', é simplesmente o 'contrário'; as cores fortes emblemáticas dos bois são o azul (Caprichoso) e o vermelho (Garantido). É uma atitude inimaginável (ou então pura provocação) ir ao ensaio de um boi com as cores (ainda que discretas) do outro; tudo que lembre o outro boi deve ser evitado, os verbos garantir e caprichar estão também respectivamente banidos do vocabulário de cada grupo.³² O povo da cidade brinca comentando que, nessa época, casais torcedores de

bois diferentes se separam. Com a chegada da festa, os moradores e as 'galeras' demarcam seus territórios, decorando as ruas com bandeirolas e pinturas na cor de seu boi.

Nos bastidores e nos ensaios, essa rivalidade traduz-se também na importância do 'segredo' — nada deve chegar ao conhecimento do outro grupo. O 'segredo' tem como contrapartida a valorização do fator 'surpresa' no espetáculo: muitos detalhes da apresentação são compartilhados apenas pelo núcleo de direção artística do Boi, e serão revelados apenas com a performance.

Nas vésperas do festival, representantes dos dois grupos assinam o regulamento, e os Bois realizam no Bumbódromo, depois da apresentação das quadrilhas, a passagem do som, numa pequena prévia de suas apresentações.

A festa dos Bumbás

No festival, Boi Caprichoso e Boi Garantido revezam-se no Bumbódromo, nas noites de 28, 29 e 30 de junho, em apresentações que duram no máximo três horas. Cada Boi tem cerca de 3.500 brincantes e, a cada noite, os figurinos, alegorias e lendas se renovam. A limitação da competição a dois oponentes tem como contrapartida a repetição, e resultou na elaborada sofisticação interna da apresentação. O auto da morte e ressurreição do boi expandiu-se. O Bumbá de Parintins abriu-se, incorporando em sua narrativa o universo mítico regional, a moderna bandeira ecológica, e elaborando um novo indianismo.

É interessante compará-lo com outra festa espetacular, o desfile das escolas de samba cariocas (Cavalcanti, 1999, 1994). São ambas festas espetaculares e massivas, organizadas em torno da disputa num campeonato anual. São, contudo, muito distintas em sua estrutura e em seu sentido simbólico.

O desfile é um cortejo: uma escola de samba 'passa' em fluxo linear e contínuo diante do espectador, que participa livremente, brincando ou apreciando. É um campeonato aberto, como convém a um grande centro urbano: há diferentes *rankings*, entre os quais ocorrem anualmente subidas e descidas. Um padrão organiza-o: o enredo, renovado a cada ano, é cantado em samba e representado pelas alegorias, fantasias e demais componentes necessários de um desfile (abre-alas, comissão de frente, alas, baianas, mestre-sala e porta-bandeira, bateria, puxador do samba). A combinação dos componentes formais invariáveis com a renovação temática anual trazida pelo enredo tornou o desfile um dispositivo ritual rico e flexível. O desfile das escolas de samba acompanhou as transformações da cidade do Rio de Janeiro ao longo do século XX, e espalhou-se por inúmeras outras cidades brasileiras.

O Bumbá de Parintins é uma festa junina, fortemente integrada em sua região e no ciclo festivo católico que a circunda. É uma competição radical, limitada a dois contendores de um pequeno centro urbano. Um será vitorioso e outro será derrotado. A apresentação dos bois, por sua vez, segue uma dinâmica narrativa própria:³³ um Boi enche gradual e literalmente a arena, num desenvolvimento circular e cumulativo, integrando obrigatoriamente, durante todo tempo, a torcida — as duas galeras — ao espetáculo. Em sua apresentação, pontuada por pequenos e sucessivos clímax, destacam-se a fragmentação e a sobreposição de sentidos.

Parintins quer, entretanto, falar para o Brasil, e tratou de organizar para isso um espetáculo de rara beleza e complexidade. Na primeira noite da festa, um apresentador geral anuncia: “O Brasil vai julgar o Bumbá.” A expressão tem por base a composição da comissão julgadora. Presidida por representantes dos dois bois, ela é formada por seis jurados, indicados após sorteio entre os estados brasileiros, à exceção da região Norte e dos estados sorteados no ano anterior.

O julgamento baseia-se em 22 quesitos: apresentador; levantador de toadas; batucada; ritual; porta-estandarte; amo do boi; sinhazinha da fazenda; rainha do folclore; cunhã poranga; boi bumbá (evolução); toada (letra e música); pajé; tribos masculinas; tribos femininas; tuxaua luxo; tuxaua originalidade; figuras típicas regionais; alegorias; lenda amazônica; vaqueirada; galera; coreografia, organização/animação/conjunto folclórico. A apresentação articula esses elementos de modo livre e variado, numa seqüência de quadros cênicos redefinidos a cada noite.

O espetáculo se abre com a entrada em cena do ‘apresentador’, seguido pelo ‘levantador de toadas’ e pela batucada; e se encerra após a encenação do ‘ritual’. Fora isso, não há ordem fixa de encadeamento para o aparecimento dos diversos personagens e suas diferentes encenações. Os personagens individuais, como a cunhã, a sinhazinha, o boi, a rainha do folclore, o pajé são geralmente trazidos em alegorias. Seu aparecimento é saudado com fogos de artifício e efeitos especiais, acompanhados por toadas específicas.

Alguns elementos, como os maravilhosos tuxauas (chefes indígenas cujas fantasias são pequenas alegorias), adentram a cena, exibem-se e logo saem. A maior parte contudo fica, em especial as tribos masculinas e femininas que, com seu bailado coreografado, enchem gradualmente a arena até a plenitude. Acontece então o ritual, principal momento da aparição do pajé, e culminância de cada apresentação. Depois disso, o boi começa a sair da arena numa movimentação sempre circular.

Na performance, há um núcleo de sentido definido, associado ao tema da morte e da ressurreição do boi. Esse núcleo agrega-se em torno dos personagens cuja atuação acompanha a aparição do

boi na arena. O boi-bumbá, animado pelo seu tripa (quem entra dentro da carcaça do boi e desenvolve o bailado cheio de gingas e efeitos especiais), traz sempre consigo o amo do boi, a sinhazinha da fazenda, a vaqueirada, e Pai Francisco e Mãe Catirina.

No entanto, os personagens indígenas relacionados a esse conjunto foram, aos poucos, dele se destacando e ganhando crescente importância. É o caso da cunhã poranga, dos tuxauas, do pajé, das tribos femininas e masculinas, e de um novo quadro cênico, o ritual. A temática das toadas acompanhou esse processo. Uma toada de 1992 falava do índio como “o humilde parceiro do boi”. Essa formulação não teria lugar nos dias de hoje, quando destacam-se as toadas com motivos indígenas (Cavalcanti, 1998). Ao longo da década de 1990, a ênfase gradual, porém decidida e consciente, nos elementos indígenas da trama, configurou um novo universo simbólico. Emergiu, desse modo, um novo nativismo no Boi-Bumbá de Parintins.³⁴

Ligado ao ‘conjunto do boi’ por fortes laços, esse novo universo corresponde a um deslocamento importante. Pois o tema da morte e ressurreição, desenfocado no conjunto do boi, como que para aí migrou. O aspecto burlesco do folguedo é preservado em Parintins sobretudo no seio do conjunto do boi, especialmente pelos bufões Pai Francisco e Mãe Catirina. O nativismo dos Bumbás sobrepôs-se, entretanto, a essa abordagem cômica, como um canto trágico em louvor dos “que foram outrora os donos das terras”. O Bumbá de Parintins é, sob esse aspecto, ímpar. Mistura a alegria da festa à celebração emocionada da consciência da destruição de muitos povos indígenas amazônicos, afirmando, ao mesmo tempo, o valor positivo de uma identidade cabocla.

Ora, essa ênfase nativista trouxe no seu bojo uma nova abordagem do tema anual (o *slogan*) que é atualmente um grande diferenciador de estilo dos bois. Aqui um ponto importante. É verdade que, com relação ao tratamento do tema, o Garantido faz a defesa da ‘tradição’ e o Caprichoso assume o discurso da ‘inovação’. Seria, contudo, enganador alinhar a história de um boi numa direção e a do outro, na outra. Estamos diante de uma fase particular da história dos Bumbás. Em outras épocas, essas posições já estiveram invertidas. No contexto da festa, moderno e tradicional são, sobretudo, sinais de diferenciação. Designam aspectos de um processo em que a estabilização de novos padrões estéticos requer também a construção de diferenças de estilo.

O Boi Garantido vem afirmando assim a sua liberdade com relação ao tratamento do tema. Em sua visão, “as pessoas têm que entender que não é uma falha, é uma característica dos bois não seguir enredos como escolas de samba”. Ou ainda: “queremos brincar de boi, não existe compromisso com tema, mas com as toadas e as figuras folclóricas. ... O Boi-Bumbá não tem preocupação com a seqüência. Nossa apresentação é uma idéia livre, sem a seqüência de três atos,

Agradeço o apoio da Capes/Fulbright; do Institute for Latin-American and Iberian Studies/Universidade de Columbia; da Universidade Federal do Rio de Janeiro; da Coordenação de Folclore e Cultura Popular/Funarte. Agradeço também aos parintinenses e manauaras que me acolheram e ajudaram generosamente, às diretorias, brincantes e artistas dos Bois-Bumbás. Cláudia Márcia Ferreira e Ricardo Gomes Lima têm sido amigos nesse percurso em que nos apaixonamos pela brincadeira do boi.

mas que tem uma justificativa dentro do contexto do boi” (Emília Faria, diretora de Arte do Garantido, *A Crítica*, 1.7.1997). O Boi Caprichoso, por sua vez, vem inovando justamente na direção de uma concepção mais unitária das três apresentações. O diretor de arte Simão Assayag redigiu elaborado libreto para a apresentação de 1996, marcando a tendência com a proposta da “ópera popular cabocla”.

Entre os dois estilos, um nítido ponto em comum: a ênfase ritual nos componentes indígenas da apresentação. O caráter amalgamado e maleável do Bumbá, marcante desde suas primeiras descrições, revela-se nessa nova eleição em sua plenitude. O Boi-Bumbá de Parintins é um novo e fascinante capítulo da longa história do folguedo no país. Emerge como um moderno movimento nativista que elegeu imagens indígenas como metáforas para a afirmação de uma identidade regional cabocla. Um poderoso processo ritual, através do qual a pequena cidade, e com ela toda a região Norte, como que aspira (e tem conseguido com razoável sucesso) comunicar-se com o país e com o mundo.

NOTAS

¹ O estudo dos rituais é um dos principais pontos de apoio das abordagens simbólicas da cultura. Ver Durkheim (1968); Turner (1974, 1967); Bateson (1965); Geertz (1973); Da Matta (1980, 1973); Van Gennep (1960); Peacock (1974); Tambiah (1985).

² Avê-Lallémant era médico, natural de Lubeck, na Alemanha (1812-84). Clinicou no Brasil entre 1838-55. Fez duas jornadas, uma à província do Rio Grande do Sul e outra à Amazônia. Ver, a respeito, Cascudo (1965, pp. 137-40).

³ Concordo inteiramente com a interpretação de Salles (op. cit.). A proveniência nordestina do primeiro registro escrito disponível não prova sua anterioridade histórica. Renomados pesquisadores, entre eles Câmara Cascudo, favoreceram a visão do Nordeste como o centro de sua difusão nacional. Câmara Cascudo (op. cit., p. 150), afirma: “O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto. O Bumba-meu-boi no Brasil Central e estados do extremo Norte e Sul foi exportação nordestina.” Certamente, a autoridade do *Dicionário do Folclore Brasileiro* tem contribuído para difundir essa visão na literatura e no senso comum. Para uma interessante discussão de Câmara Cascudo como pesquisador e como autor, ver Abreu (1998) e Gonçalves (1998). No meu entender, uma forma da brincadeira do boi só pode ser considerada uma variação do outro do ponto de vista estrutural e sincrônico (que tomasse todas as variantes como transformações lógicas umas das outras, como Lévi-Strauss faz com os diversos mitos que elaboram um mesmo tema), e não no sentido histórico e literal. Na literatura sobre Amazônia é recorrente a afirmação de que o Boi-Bumbá lá teria chegado via Ceará e, especialmente, com a leva de migrantes nordestinos vindos com o ciclo da borracha. Os nordestinos, entretanto, chegam à Amazônia sobretudo a partir de 1877. A descrição de Avê-Lallémant, lembremos, é anterior ao surto econômico da borracha na região. A história do folguedo é mais complexa, e a Amazônia mais original do que muitas vezes se supõe.

⁴ Os nomes podem variar também internamente às regiões. Mello e Souza (1986) encontrou em Quissamã, no norte fluminense um Boi Malhadinho.

⁵ Agradeço a Ricardo Gomes Lima essa percepção.

⁶ Freud (1989, p. 28), em sua interpretação dos sonhos, já ressaltava a ambivalência em associações de sentido.

⁷ O ponto pede desenvolvimento. Para análise do ‘Mito das três raças’ como fundador da nacionalidade brasileira ver, Da Matta (1987).

⁸ Andrade (1982). Sobre Mário de Andrade, ver Carneiro (1974); Travassos (1998, 1997); Mello e Souza (1979); Moraes (1983, 1978); Sandroni (1988); Souza Neves (1998). Sobre o Movimento Folclórico Brasileiro, ver Vilhena (1997).

⁹ Nessa perspectiva, seria interessante comparar o Bumbá amazônico com o Bumba-meu-boi do Maranhão. Para este último, ver Pinho de Carvalho (1995); Azevedo (1983); Ferretti (1994); Araújo (1996).

¹⁰ Na vasta bibliografia existente sobre a Amazônia, destaco a breve história de Márcio Souza (1994); a tese de Ana Daou (1998); a obra de Arthur Cezar Ferreira Reis (especialmente, 1950 e 1931); o estudo de comunidade de Charles Wagley (1957).

¹¹ Para Belém, vale mencionar também o registro de Menezes (1972), apresentado no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore (Rio de Janeiro, 1951), como uma contribuição do Pará.

¹² Para a idéia de uma “nacionalidade católica brasileira” e da importância das festas para o “caldeamento estético” na formação da cultura brasileira no século XIX, ver o artigo de Abreu (1998).

¹³ Sobre a relação entre o Bumbá e os Cordões de Bichos e Pássaros, ver Bordallo (op. cit.), e Marcondes de Moura (1997).

¹⁴ Os dados oficiais atuais (IBGE) são: 41.591 habitantes para a zona urbana; 17.192 habitantes para a zona rural, num total de 58.783 habitantes para o município. Os municípios limítrofes são: ao norte, Nhamundá; ao sul, Barreirinha; a oeste, Uruçurituba; ao leste está o estado do Pará.

¹⁵ É o maior rebanho de bovinos e bubalinos do Amazonas, num total de 120 mil cabeças. O extrativismo, em especial da madeira, e a pesca também se destacam. No pequeno setor industrial, considerado o mais desenvolvido do interior do estado, o destaque são as indústrias de mobiliário e madeireiras. Parintins tem cerca de setecentos estabelecimentos comerciais, varejistas e atacadistas dos mais variados produtos (fonte: Prefeitura Municipal).

¹⁶ Slater (1994) elegeu a cidade como centro de sua investigação sobre a lenda do boto na Amazônia.

¹⁷ A presença protestante, sobretudo dos batistas, é também importante.

¹⁸ D. Gino faleceu no começo de 1999. O bispo atual, d. Giuliano Frigeni, mantém-se bastante próximo dos bois.

¹⁹ Rai Vianna, ex-presidente do Boi Caprichoso, é o administrador do estádio, desde sua criação em 1988. É também professor e diretor da escola que lá funciona.

²⁰ Importante assinalar que as datas precisas de criação variam numa história que é basicamente oral e da qual participa o fator rivalidade.

²¹ Numa outra formulação: “a sociedade não queria brincar nas ruas, para não se misturar com gente de bairro” (Caderno Especial de *A Crítica*, 1997).

²² Vale notar que seu Raimundo foi eleito verador por três mandatos. Ele comenta, com os olhos vivos brilhantes de emoção: “Não tenho ressentimento hoje nenhum do que a prefeitura fez, acho que o meu dever eu fiz, e devo até ter um pouco de orgulho de ter feito uma festa que hoje o país todo conhece. O dia que eu fechar os olhos vou deixar todo mundo dançando e cantando.”

²³ D. Gino (entrevista, 1996) reconhecia a importante presença da diocese na cultura local, mencionando a sorte que tiveram com “padres vindos da Itália que trabalhavam muito como povo, faziam olimpíadas, aproveitando as manifestações culturais do povo, no interior, nas festas populares, os cantos, incentivando todo tempo... nós temos esse momento cultural”.

²⁴ Para uma discussão do sentido simbólico e do processo de confecção das alegorias no carnaval carioca, ver Cavalcanti (1999, 1994).

²⁵ O Garantido até hoje cumpre a promessa de Monte Verde. Na noite de São João, 24 de junho, homenageia o santo, com ladainhas no curral, percorrendo depois as ruas com sua batucada. O Boi dança então diante de fogueiras acesas na calçada das casas dos arredores e prossegue seu cortejo festivo até o Bumbódromo. O curral do Garantido é cercado por terrenos pertencentes à família Monte Verde. Quando da transformação do Boi em organização, membros da família tornaram-se sócios-fundadores. Em 1996, a família lançou um abaixo-assinado à população. Preocupada em não se posicionar contra mudanças, pedia entretanto reconhecimento: “como nas velhas-guardas das escolas de samba”.

²⁶ Em 1995, os Bois venderam o direito de arena à TV Amazonas, retransmissora local da Rede Globo (a principal emissora de televisão no Brasil) até 1999.

²⁷ Em 1996, o orçamento dos Bois estava em torno de um milhão de dólares, dos quais 250 mil dólares vinham do governo estadual, 250 mil do Ministério da Cultura (via Lei Rouanet), oitenta mil da Rede Amazonas, cem mil da Coca-Cola; o restante vinha de outras promoções e do próprio Boi.

²⁸ Em 1997, Manaus realizava seu quinquagésimo festival e Parintins, o seu trigésimo segundo.

²⁹ Para uma análise ‘glocalização’ de gêneros musicais populares contemporâneos, ver Vianna (1998). Apesar do alcance que sua divulgação obteve em 1996, as toadas permanecem em 1999 basicamente um ritmo regional.

³⁰ As bandas compõem-se geralmente de instrumentistas (sintetizador, cavaquinho e violão, surdo, caixetas e chocalho) e de um cantor solista, o 'levantador de toadas' (nome que alude a um aspecto do papel ritual das toadas no festival: levantar a galera nas arquibancadas). Em 1997, acompanhando o sucesso do gênero no mercado nacional e internacional, a Polygram comprou o direito de gravação e comercialização do CD oficial do festival.

³¹ Aproximadamente 155 pessoas trabalhavam durante dois meses nos QGs centrais, além dos cerca de cinquenta empurradores dos carros contatados para os dias do festival.

³² A própria Coca-Cola, cuja publicidade utiliza a cor vermelha, teve que se curvar a essas exigências. Sua publicidade no lado do Bumbódromo pertencente ao Caprichoso vinha em azul.

³³ Sob esse aspecto, discordo de Paes Loureiro (op. cit., p. 369) que sugere uma identidade entre as duas formas narrativas.

³⁴ Planejo desenvolver esse ponto num próximo artigo. Para uma discussão do índio como metáfora da nacionalidade brasileira, ver Ortiz (s. d.). Sobre imagens do índio nos relatos dos viajantes, ver Carneiro da Cunha (1987). Para discussão das imagens do índio e do caboclo nos cultos afro-brasileiros, ver Santos (1995).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, Martha
1998 'Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional'.
Em S. Chaloub e L. M. Pereira (orgs.), *A história contada*.
Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 171-93.
- Andrade, Mário
1982 'As danças dramáticas do Brasil'.
Danças dramáticas do Brasil.
2ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/
Fundação Nacional Pró-Memória, tomo 1, pp. 23-84.
- Andrade, Odinéia
1996 Amazônia virou mundo.
Parintins é o meu país'.
Programa da festa de Nossa Senhora do Carmo.
Parintins.
- Araújo, Maria
do Socorro
dez. 1996 'Vivo vivendo! Forte e crescendo! Vivo o Bumba-meu-Boi do Maranhão'.
Boletim da Comissão Maranhense de Folclore.
São Luís.
- Assayag, Simão
1995 *Boi-Bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças*.
Rio de Janeiro, Minc/Funarte.
- Avé-Lallémant, Robert
1961 *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*.
Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.
- Azevedo, Américo
1983 *Bumba-meu-boi no Maranhão*.
São Luís.
- Bakhtin, Mikhail
1987 *A cultura popular na idade Média e no Renascimento*.
São Paulo, Hucitec.
- Bateson, Gregory
1965 *Naven*.
Califórnia, Stanford University Press.
- Borba Filho, Hermilo
1966 *Apresentação do Bumba-meu-boi: O boi misterioso de afogados*.
Recife, Imprensa Universitária.
- Bordallo da Silva,
Armando
1981 *Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina*.
Belém, Funarte/Fundação Cultural de Bragança/Irmandade do Glorioso São
Benedito de Bragança.

- Burke, Peter
1989 *A cultura popular na idade moderna.*
São Paulo, Companhia das Letras.
- Câmara Cascudo,
Luís da
1984 *Dicionário do Folclore Brasileiro.*
5ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia.
- Câmara Cascudo,
Luís da
1965 *Antologia do Folclore.*
Vol. I. 3ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, vol. 1.
- Carneiro da Cunha,
Maria Manuela
1987 'Imagens de índios do Brasil: o século XVI'.
Estudos Avançados, 4 (10), pp. 91-110.
- Carneiro, Edison
1974 *Folguedos tradicionais.*
Estado da Guanabara, Conquista.
- Cavalcanti, Maria Laura
Viveiros de Castro
1999 *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval.*
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Cavalcanti, Maria Laura
Viveiros de Castro
1998 'As toadas do Boi-Bumbá de Parintins.
Territórios da língua portuguesa; culturas, sociedades, políticas'.
Anais do IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro,
Fundação José Bonifácio, pp. 623-7.
- Cavalcanti, Maria Laura
Viveiros de Castro
1994 *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile.*
Rio de Janeiro, Funarte/Ed. UFRJ.
- Cavalcanti,
Maria Laura et alii
1992 "Os estudos de folclore no Brasil".
Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontro e Estudos, nº 1,
Rio de Janeiro, Funarte.
- Cerqua, dom Arcângelo
1980 *Clarões de fé no médio Amazonas.* Parintins,
Prelazia de Parintins/ Jubileu de Prata.
- Da Matta, Roberto
1987 *Relativizando: uma introdução à antropologia social.*
Rio de Janeiro, Rocco.
- Da Matta, Roberto
1979 *Carnaval, malandros e heróis.*
Rio de Janeiro, Zahar.
- Da Matta, Roberto
1973 'O carnaval como rito de passagem'.
Ensaio de antropologia estrutural.
Petrópolis, Vozes.
- Daou, Ana Maria
1998 *A cidade, o teatro e o 'Paiz das Seringueiras': práticas e representações da
sociedade amazonense na virada do século XIX.*
Tese de doutoramento. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em
Antropologia Social/UFRJ.
- Durkheim, Émile
1968 *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totemico en Australia.*
Buenos Aires, Editorial Schapire.
- Eliade, Mircea
1959 *Cosmos and history: the myth of the eternal return.*
Nova York, Harper & Row.
- Ferretti, Sérgio
mar. 1994 'Boi de encantado no tambor de Mina'.
Trabalho apresentado na XIX Reunião da Associação Brasileira de
Antropologia (mimeo.)
- Freud, Sigmund
1989 *On dreams.*
Nova York/Londres, W. W. Norton & Company.

- Galvão, Eduardo
1951
'Boi-bumbá: versão do Baixo Amazonas'.
Revista Anbembí, 3(8):275-91.
- Geertz, Clifford
1973
The interpretation of culture.
Nova York, Basic Books.
- Gonçalves,
José Reginaldo
out.-1998
'Cotidiano, corpo e experiência: reflexões sobre a etnografia de
Luís da Câmara Cascudo'.
Paper apresentado no seminário "O Brasil de Câmara Cascudo", Rio de
Janeiro, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Museu de Folclore
Edison Carneiro/Funarte, mimeo.
- Lévi-Strauss, Claude
1970
O pensamento selvagem.
São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp.
- Lopes Gama,
Miguel do Sacramento
1996
A estultice do Bumba-meu-boi: o carapuço.
São Paulo, Companhia das Letras, pp. 330-38.
- Marcondes de Moura,
Carlos Eugênio
1997
*O teatro que o povo cria. Cordão de Pássaros, Cordão de bichos,
Pássaros juminos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo*.
Belém, Secretaria da Cultura.
- Mauss, Marcel
1978
'Essai sur le don'.
Em *Sociologie et anthropologie*.
Paris, Presses Universitaires de France.
- Mello e Souza, Gilda
1979
O tupi e o alaiide.
São Paulo, Duas Cidades.
- Mello e Souza, Marina
1987
'O boi malhadinho'.
Quissamã.
Rio de Janeiro, MinC/Pró- Memória/SPHAN, pp. 146-52.
- Menezes, Bruno de
1972
Boi-Bumbá, auto popular.
Belém, Imprensa Oficial.
- Meyer, Marlyse
1991
'O carnaval nos folguedos populares brasileiros'.
Caminhos do Imaginário no Brasil.
São Paulo, Edusp, pp. 175-225.
- Meyer, Marlyse
'O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro:
o Bumba-meu-boi'. *Pirineus, Caiçaras... da Commedia dell'Arte ao
Bumba-meu-boi*. Campinas, Ed. Universidade Estadual de Campinas, pp. 55-70.
- Monteiro, Mario
Ypiranga
jul. 1972
Folclore: danças dramáticas.
Manaus, Emamtur, Série Turismo 2.
- Moraes, Eduardo Jardim
1983
A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro.
Tese de doutoramento, Rio Janeiro, Departamento de Filosofia,
IFCS/UFRJ.
- Moraes, Eduardo Jardim
1978
A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica.
Rio de Janeiro, Graal.
- Oliven, Ruben
1992
A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação.
Petrópolis, Vozes.
- Ortiz, Renato
s. d.
'O guarani: um mito de fundação da brasilidade'.
Cultura Popular. Românticos e Folcloristas.
São Paulo, Olho d'Água, pp. 77-96.
- Paes Loureiro,
João de Jesus
1995
'O boi de Parintins: uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do
imaginário'. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*.
Belém, Centro de Estudos Jurídicos do Pará/Cejup, pp. 346-79.

- Peacock, James
1974
Rites of modernization: symbols and social aspects of Indonesian proletarian drama.
Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Pereira de Queiroz,
Maria Isaura
1967
'O bumba-meu-boi, manifestação do teatro popular no Brasil'.
Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (2).
São Paulo, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, pp. 87-97.
- Pinho de Carvalho,
Maria Michol
1995
Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular.
São Luís.
- Reis, Arthur Cezar
abr.-jun.
1950
'A incorporação da Amazônia ao Império'.
Revista de História, ano 1, n^o 2, pp. 173-93.
- Reis, Arthur Cezar
1931
História do Amazonas.
Manaus, Oficina Tipográfica de A. Reis.
- Salles, Vicente
jun. 1970
'O Boi-Bumbá no ciclo junino'.
Brasil açucareiro, 38, pp. 27-33
- Sandroni, Carlos
1988
Mário contra Macunaíma.
São Paulo, Vértice.
- Santos, Jocélio Teles dos
1995
O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia.
Salvador, Sarah Letras.
- Saunier, Tonzinho
1994
O maravilhoso folclore de Parintins.
Parintins.
- Slater, Candace
1994
Dance of the dolphin. Transformation and disenchantment in the Amazonian imagination.
Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Souza, Márcio
1994
Breve história da Amazônia.
São Paulo, Marco Zero.
- Souza Neves, Margarida
1998
'Da maloca do Tietê ao império do Mato Virgem. Mário de Andrade, roteiros e descobrimentos'.
Em S. Chaloub e L. M. Pereira (orgs.), *A história contada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 265-300.
- Tambiah, Stanley
1985
Culture, thought and social action.
Harvard University Press.
- Teixeira, Sérgio Alves
1994
'Garantido e Caprichoso: os deslumbrantes Bois-bumbás de Parintins'.
Boletim n^o 16, Associação Brasileira de Antropologia.
- Travassos, Elizabeth
1998
'Mario de Andrade y la paradoja del coleccionista de música popular'.
Em Gilberto Velho (org.), *Revista de Cultura Brasileira*, n^o 1, pp. 131-48.
- Travassos, Elizabeth
1997
Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.
Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar.
- Turner, Victor
1974
Drama, fields and metaphors: symbolic action in human society.
Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Turner, Victor
1967
The forest of symbols.
Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Van Gennep, Arnold
1960
The rites of passage.
Londres, Routledge & Kegan Paul.

- Velho, Gilberto
1981 *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.*
Rio de Janeiro, Zahar.
- Vianna, Hermano
1998 'Música en plural: nuevas identidades brasileñas'.
Em Gilberto Velho (org.), *Revista de Cultura Brasileira*, n.º 1, pp. 153-64.
- Vilhena, Luis Rodolfo
1997 *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964).*
Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas.
- Wagley, Charles
1957 *Uma comunidade amazônica.*, vol. 290.
São Paulo, Companhia Editora Nacional. Coleção Brasileira, vol. 290.

PERIÓDICOS

A Crítica, Amazonas em Tempo, Jornal do Norte, O Globo, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil.

Recebido para publicação em agosto de 1999.
Aprovado para publicação em novembro de 1999.