
Dossiê: Patrimônios imateriais afro-indígenas na América Latina: invisibilidades, história, lutas por direitos e novas epistemologias

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2024.v30.46503>

Boi-bumbá de Parintins (AM): performances dramáticas de uma brincadeira afro-indígena

Boi-Bumbá of Parintins (AM): Dramatic Performances of an Afro-Indigenous Tradition

Boi-Bumbá de Parintins (AM): Representaciones Dramáticas de una Tradición Afroindígena

Socorro de Souza Batalha*

<https://orcid.org/0000-0001-9138-131X>

Alvatir Carolino da Silva**

<https://orcid.org/0000-0002-6723-5803>

RESUMO: A classificação erudita e acadêmica de Mário de Andrade sobre a brincadeira de boi é a mais difundida e citada por aqueles que estudam essas manifestações da cultura popular no Brasil. Trata-se de uma dança dramática, pois está estruturada em um enredo que envolve vida, morte e ressurreição, além da noção de que o boi é considerado um animal nacional, dada a presença dessa manifestação em várias regiões do país. Este texto apresenta uma discussão de base antropológica sobre as performances dramáticas nos espetáculos de boi em Parintins, onde o discurso indígena tem predominado e influencia grande parte dos critérios de julgamento que definem qual boi será o campeão da disputa anual. Embora muitos bois-bumbás tenham surgido no seio de famílias afro-brasileiras após o fim formal do regime escravocrata, o discurso afro só voltou a ganhar destaque nos espetáculos de Parintins nos últimos anos. O fundador do Boi Garantido, Lindolfo Monteverde, era um homem afro-indígena, já que seu pai, Marcelo, era indígena da etnia Munduruku e conhecido em Parintins, entre os séculos XIX e XX, como pai de santo. A mãe de

* Pós-doutoranda no Programa de Antropologia Social (UFAM), na condição de bolsista capes, doutora e mestra em Antropologia Social (PPGAS/UFAM), graduada em Ciências Sociais (UFAM). Tem experiência nas áreas de Antropologia e Sociologia, trabalhando principalmente com os seguintes temas: patrimônio cultural, música, dança, performance, política e poder em festas populares na Amazônia. E-mail: socorrobatalha19@gmail.com.

** Professor do Instituto Federal do Amazonas (IFAM). Doutorado em Antropologia Social (PPGAS/UFAM), mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM), graduação em Ciências Sociais (UFAM). Autor de livros e artigos na área das antropologias dos patrimônios, culturas populares e folclore, conflitos socioambientais. Email: alvatir.silva@ifam.edu.br.

Lindolfo, Dona Xanda, era filha de uma mulher preta que foi escravizada até os últimos dias do regime. O Boi Garantido é, portanto, uma manifestação afro-indígena e, nos últimos anos, tem resgatado discursos que estruturam suas performances dramáticas, conciliando as dimensões afro e indígena que fundamentam a base da sua existência.

Palavras-chaves: Boi-bumbá de Parintins. Performance dramática. Afro-indígena.

ABSTRACT: The scholarly and academic classification of the brincadeira de boi by Mário de Andrade is the most widely referenced by those studying these manifestations of popular culture in Brazil. It is considered a dramatic dance, as it is structured around a narrative involving life, death, and resurrection, along with the notion that the ox (boi) is regarded as a national symbol, given the presence of this tradition across various regions of the country. This text presents an anthropological discussion of the dramatic performances in the boi shows in Parintins, where indigenous discourse has prevailed and now influences much of the judging criteria that determine which boi will win the annual competition. Although many bois-bumbás emerged within Afro-Brazilian families after the formal end of slavery, Afro discourse has only recently regained prominence in Parintins' performances. The founder of Boi Garantido, Lindolfo Monteverde, was an Afro-Indigenous man, as his father, Marcelo, belonged to the Munduruku ethnic group and was known in Parintins, between the 19th and 20th centuries, as a pai de santo (Candomblé priest). Lindolfo's mother, Dona Xanda, was the daughter of a Black woman enslaved until the final days of the slave regime. Therefore, Boi Garantido is an Afro-Indigenous manifestation and, in recent years, has been reclaiming narratives that shape its dramatic performances, reconciling the Afro and Indigenous dimensions that form the foundation of its existence.

Keywords: Boi-bumbá of Parintins; dramatic performance; Afro-Indigenous.

RESUMEN: La clasificación erudita y académica de Mário de Andrade sobre la festividad del boi es la más difundida y citada por quienes estudian estas manifestaciones de la cultura popular en Brasil. Se trata de una danza dramática, ya que está estructurada en una trama que involucra vida, muerte y resurrección, además de la noción de que el boi es considerado un animal nacional, dado que esta manifestación se encuentra en varias regiones del país. Este texto presenta una discusión desde una perspectiva antropológica sobre las performances dramáticas en los espectáculos del boi en Parintins, donde el discurso indígena ha predominado e influye en gran medida en los criterios de evaluación que determinan qué boi será el campeón de la competencia anual. Aunque muchos bois-bumbás surgieron en el seno de familias afrobrasileñas tras el fin formal del régimen esclavista, el discurso afro solo ha vuelto a ganar relevancia en los espectáculos de Parintins en los últimos años. El fundador del Boi Garantido, Lindolfo Monteverde, era un hombre afroindígena, ya que su padre, Marcelo, pertenecía a la etnia indígena Munduruku y era conocido en Parintins, entre los siglos XIX y XX, como padre de santo. La madre de Lindolfo, Dona Xanda, era hija de una mujer negra que fue esclavizada hasta los últimos días del régimen esclavista. El Boi Garantido, por lo tanto, es una manifestación afroindígena que, en los últimos años, ha recuperado discursos que

estructuran sus performances dramáticas, conciliando las dimensiones afro e indígena que fundamentan su existencia.

Palabras clave: Boi-bumbá de Parintins. Performance dramática. Afroindígena.

Como citar este artigo:

Batalha, Socorro de Souza; Silva, Alvatir Carolino. “Boi-bumbá de Parintins (AM): performances dramáticas de uma brincadeira afro-indígena”. *Locus: Revista de História*, 30, n. 2 (2024): 11-30.

A noção de performance dramática no boi-bumbá de Parintins

A noção de performance dramática é utilizada para refletir os eixos temáticos apresentados nos espetáculos que, na configuração atual dos bois de Parintins, adquiriram mais importância do que a própria narrativa da “matança do boi”, também denominada, eruditamente, como “auto do boi”. “Matança do boi” é uma categoria nativa usada ao longo das décadas e séculos pelos brincantes de bois no Amazonas. Os próprios autores deste artigo já presenciaram esses ritos de matança em bois de Manaus e Parintins, os quais ocorrem de duas formas: a primeira, nas festividades pelas ruas, onde o boi pode nascer e morrer várias vezes por noite, de acordo com os contratos para dançar nas casas e arraiais; a segunda, como rito de encerramento das atividades do ano de um grupo de boi, quando a comunidade se reúne e realiza o rito de forma mais longa, podendo durar dias. A primeira forma é dotada de comicidade; a segunda forma é marcada por afeto e emoção, com muitas pessoas chorando pelo boi que vai morrer.

Vida, morte e ressurreição de um “boi não real” no Amazonas têm em Robert Avé-Lallemant, na obra *Viagens no Rio Amazonas, 1859*, o relato etnográfico mais antigo. Nele, o autor descreve um grupo de pessoas brincando de boi nas ruas de Manaus, em junho do referido ano.

Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque” [...] “O pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para o seu par e campo: o boi é muito bravo/ Precisa amansá-lo. O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás”... “Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia” [...]“O boi está morto”

E como, por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se como último grande ato por uma intimação geral cantada: chora/ O boi já vai-se embora; isto é, vai ser enterrado. E partem, cantando e batucando, com o seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração acompanhá-los com os próprios pés, isto é, com os que tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite.” (Avé-Lallemant 1980, 107-108).

Em o “Auto do Boi Corre Campo e Outros Famas”, de AlvaDir Assunção (2008), é descrita a narrativa do Auto do Boi Corre Campo de Manaus. Essa descrição é uma transcrição de uma entrevista que o autor realizou com o Mestre Miro no final da década de 1980.

O fazendeiro adquire um boi de raça que logo se torna o orgulho da fazenda. Nos arredores da sua propriedade uma família de negros faz uma barraca e planta uma pequena Rosa. Um belo dia, o negro velho Pai Francisco depois de cultivar as roçado volta a sua palhoça para o repouso com sua amada Catirina que se encontra em adiantado estado de gestação. Em dado momento, olha para fora da sua palhoça e vê o boi comendo sua plantação. Enfurecido, e atendendo o desejo de sua esposa que queria comer carne de boi, pega seu bacamarte junta-se ao seu compadre Cazumbá e atira queima a roupa. Supondo ter morto o boi de estimação do "amo", foge aterrorizado e refugia-se em sua palhoça. Sentindo falta do boi de estimação, o amo chama seus vaqueiros e manda procurá-lo. Os vaqueiros saem à procura e vão encontrar o caído na malhada à beira de um bebedouro. Incontinentemente os vaqueiros voltam a seu amo-lhe a triste notícia. O amo manda chamar seu rapaz de confiança para procurar saber quem poderia ter matado o seu boi de estimação. Por intermédio de boatos, o rapaz soube que tinha sido o pai Francisco. Enraivecido, o amo manda o rapaz prender. O rapaz vai até palhoça de pai Francisco e é recebido a bala, volta e diz a seu amo como negro velho recebeu. Eu amo então manda o rapaz levar uma carta ao diretor dos índios, pedindo-lhe para prender o Pai Francisco, Catirina e seu compadre Cazumbá. O diretor dos índios aceita a incumbência, mas exige um padre para batizar seus caboclos antes de partir para prender os pretos. Preso elevado amarrado a presença do amo, Pai Francisco confessa ser o autor da morte do boi. Furioso, eu amo ordena ao Pai Francisco e procurar um médico para dar conta do boi, vivo. Os médicos, o do povoado e o recém chegado da Europa, não conseguem dar conta do recado. Como último recurso, o amo sugere ao pai Francisco e procurar o doutor da vida, famoso curador da região para tentar ressuscitar o boi. O doutor da vida chega e constata que o boi não está morto, receita um clister e o boi percebendo a humilhação, e como se estivesse dizendo no meu não doutor, dá um urro forte e levanta-se para alegria de geral. A seguir a festa continua com o amo cantando toada de exaltação (Assunção 2008, 43-44).

Dentro dessa perspectiva, Avé-Lallemant (1980) descreveu o boi que viu em meados do século XIX. AlvaDir Assunção (2008) escreveu sobre um boi fundado nas primeiras décadas do século XX. Moacir Andrade (1978), ao tratar do personagem do boi, afirma que há “o trio indispensável do Pai Francisco, Catarina e Cazumbá” (Andrade 1978, 16). Esse trio de personagens negros estava sempre presente nos bois de Manaus e de outras localidades do Amazonas. Conforme Alvatir Carolino, em etnografia realizada na primeira década do século XXI, aponta que há variações nos personagens na brincadeira de boi no Amazonas, mas, “contudo, além do Boi, Pai Francisco, Mãe Catirina, Índios e Vaqueiros são os personagens mais constantes” (Silva 2011, 37).

O pesquisador e escritor parintinense Tonzinho Saunier, ao falar sobre o auto do boi, situa uma trama na qual Catirina gestante deseja comer a língua de boi. Pai Francisco, seu marido, resolve matar o boi do dono da fazenda, o Amo. Após matar o animal, foge para o mato. Um dos vaqueiros da fazenda denuncia o ocorrido. Para persegui-lo, o amo chama os índios guerreiros e seu tuxaua. Os índios trazem Pai Francisco amarrado e o Amo exige o seu boi de volta. Sob a ameaça ele resolve chamar o pajé para ajudá-lo a curar o boi. O pajé ensina o processo da cura, que consiste em dar um espirro no rabo do boi. Pai Francisco faz o que lhe foi ensinado e o boi dá o seu urro, demonstrando que está vivo (Saunier 1989).

Mário Ypiranga, ao esboçar uma abordagem sobre a origem do boi-bumbá, afirma que o mesmo “não é, nunca foi de origem africana. A inspiração que permitiu o complicado processo do argumento é mais primitiva do que a relação socioeconômica entre o Brasil e a África ou entre Portugal e a África. Também não é, nunca foi, uma adaptação ao Auto do Vaqueiro, de Gil Vicente” (1972, 6). No entanto, o autor discute a questão da presença de personagens negros no auto.

O que é de particular importância é a captação de motivos estranhos ao aspecto primitivo da diversão. Aí é que entra a África, não com seus costumes originais influtivos, seus acessórios dramáticos, mas como paciente a que se pretendia (e pretende) deprimir, associando o negro à infância social. A introdução do negro no programa do Boi-Bumbá é característica de um clima econômico e coincidente as formas ativas de represálias[...] se no Brasil as mesmas cômicas personalidades adquiriram feição diferente, que aliás não prejudica o programa, deve-se ao fato de que o ambiente e a época assimilaram o comportamento dos escravos: astucioso, evasivo, inclinado a mentira e a dissimulação, as festas e rituais mágico-religiosos. Era, portanto, o tipo ideal para sátira que se observa na dança dramática nossa e em outras versões paralelas é ainda contra o escravo que se admite "maloca" de índio. O hábil manipulador desse feixe de atividades oponentes (negro x índio) retratou fielmente, com uma fidelidade amarga, o ciclo da tragédia socioeconômica que viveu o Brasil a partir do século dezesseis, quando índios flecheiras eram recrutados para rastrear negros fugitivos. E o fato é histórico na parte que diz respeito ao Amazonas (século XVII). Não é, portanto, sem um motivo racional que se defrontam no auto popular as duas "raças" inimigas. Não é sem propósito que se dá à "maloca" de índios, no auto popular, a responsabilidade de caçar o "pai Francisco" ou "nego Chico", matador do "boi". Não é sem uma dose de malícia que se atribui a essa personalidade cômica os prejudicados marginais de ladrão, fujão e mentiroso. A encenação popular possui muito da fotografia de uma época e de um ambiente social, e há também, para conectá-los as figuras do Amo, Rapazes e Vaqueiros. Por qualquer circunstância é difícil de explicar-se, esse grupo dramático popular conservou a tradição no que toca o guarda-roupa e classificação social, com base na economia da pecuária do século XVI ou XVIII. É admirável isto quanto se observa a vestimenta modernizada dos "compéres" "pai Francisco" e "nega Catirina", vestimenta na aparência incompatível com a dos demais brincantes, mais perfeitamente justificada a partir da noção de desigualdade social existente antes. (Monteiro 1972, 6-7).

Para Carvalho (2011), em sua tese “A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão”, considera que o drama de morte e ressurreição de um boi especial, desenvolvido paralelamente ao drama de um escravo que, premido por um insaciável desejo da esposa grávida, decide roubar o boi, matar e arrancar a língua do boi, dando à esposa a iguaria com a qual ela satisfaz seus desejos de grávida. Aí, então, O pai Francisco é perseguido pelos homens do fazendeiro, auxiliados pelos índios, exímios conhecedores da terra. Quando capturado, é submetido a terríveis castigos físicos e, para não pagar com a própria vida tirada do boi, é forçado a trazê-lo de volta ao convívio da fazenda. Nessa tarefa árdua, recebe a ajuda de pretensos sábios doutores, e, com auxílio de um pajé, faz o animal ressuscitar, para alívio de suas punições e alegria geral dos convivas, que se põem a comemorar em torno do animal, com muita música e dança (Carvalho 2011).

Percebe-se que a estrutura da narrativa descrita por Carvalho (2011) é semelhante às dos bois do Amazonas. A autora enfatiza que, em detrimento da folclorização e da turistificação, celebrações como o bumba-meu-boi do Maranhão sofreram diversas mudanças e transformações

significativas, dentre elas, a redução de importância das personagens Catirina, Pai Francisco e Cazumbá. A autora aponta que o auto é uma categoria erudita e classificatória utilizada para explicar a manifestação cultural do bumba-meu-boi, enfatizando que a categoria erudita auto do boi se sobrepôs à categoria nativa matança.

É importante destacar a crítica de Carvalho (2011) sobre a noção de auto nos bois do Maranhão, pois, nos regulamentos tanto dos bois de Parintins quanto de Manaus, o conceito que prevalece é o de auto. Contudo, quando se trata dos ritos tradicionais do boi-bumbá fora da arena de espetáculos, ou seja, em atividades realizadas em comunidades, ruas e terreiros, a categoria nativa é a que predomina. Nesses contextos, as pessoas denominam os ritos tradicionais como “matança”. Assim, é perceptível o uso do conceito erudito de auto nos documentos oficiais e no discurso de pessoas mais formais, especialmente ao tratar de apresentações de palco em eventos, shows para turistas e espetáculos competitivos.

Perguntamos à Suzan Monteverde¹ sobre o rito da “morte do Garantido”². Ela nos disse: “Quando presidi a Associação Regional Monteverde, perguntei aos mais velhos e parentes da Baixa porque, na morte do boi, colocavam capim no chifre. Responderam-me que sempre colocaram o mesmo capim, uma palha verde. Piririma era uma palmeira que dava muito nas matas da Baixa da Xanda. Isso simboliza a fuga do boi; os vaqueiros estão à sua procura, e ele se esconde pelas matas para escapar da morte. Por isso ornamentam o boi com esse capim no chifre.” Monteverde fala sobre esse aspecto com certa emoção, o que nos levou a perguntar: “Esse momento causa emoção?” Ela, com os olhos marejados, respondeu: “A matança é muito emocionante. Quase esse ritual desapareceu, mas a família resistiu às mudanças e preservou a tradição.”

Quanto à origem do boi, Braga (2002) enfatiza a discussão sobre o auto do boi a partir de dois campos teóricos divergentes. A noção de que o boi é reminiscência ibérica, defendido por autores como José Ramos Tinhorão, Câmara Cascudo, Nunes Pereira. E, a concepção de Arthur Ramos, que propõe que o boi é uma sobrevivência do totemismo banto do Brasil. No entanto, como temos observado, a questão afro-brasileira não é estritamente afro-brasileira, mas afro-indígena. No caso do Boi Garantido que disputa no Festival Folclórico de Parintins³, essa característica é perceptível pela descendência de seu fundador, Lindolfo Monteverde, filho da

¹ Suzan Monteverde é comunicadora social, jornalista, membro da Comissão de Artes do Boi Garantido, e, é bisneta de Lindolfo Monteverde, o fundador do Boi garantido.

² Focamos, especialmente na primeira parte do texto, em destacar os contextos que abrangem os ritos tradicionais, a preparação, a concepção e a produção dos espetáculos do Boi Garantido, considerando que ocupamos a Comissão de Artes.

³ O Festival Folclórico de Parintins foi fundado em 1965 e reúne a disputa entre o Boi Garantido e o Boi Caprichoso em três dias de espetáculos, realizados no último final de semana do mês de junho, na arena do Bumbódromo, inaugurada em 1988.

matriarca negra Alexandrina Monteverde, artesã e mestra das ervas, e de Marcelo Munduruku, pai de santo da região.

Sobre o Boi Garantido, relatos orais e notas oficiais da agremiação, diz-se que o mesmo foi fundado 1913 como uma brincadeira infantil do menino Lindolfo Monteverde. Com o apoio de sua mãe, Lindolfo Monteverde juntou outras crianças e deram início à aquela brincadeira que cem anos depois se tornaria patrimônio cultural do Brasil.

Dentro dessa perspectiva, é possível fazer uma analogia com o Boi-Bumbá Corre Campo de Manaus, cuja narrativa oral de sua fundação aponta que foi criado em 1942 por cinco adolescentes no Bairro de Cachoeirinha, parte deles eram pretos e outros denominados de “cabocos”. Esses jovens, com o passar do tempo, ficaram conhecidos como mestres: mestre Tó, mestre Miro, mestre Tucuxi era pretos, e, os mestres Ceará e Pelica eram negros com fenótipos afro-indígenas. Dessa forma, dissociar as questões negra e indígena de um contexto parece ser um equívoco de análise social observada, as brincadeiras de boi.

Quando se trata dos bois no sentido de suas origens, essa relação entre os povos é muito evidente. No entanto, é necessário observar que o boi enquanto espetáculo e palco cometeu um equívoco, optar por evidenciar apenas as questões indígenas. Por uma estratégia de marketing midiático e comercial, deixou de lado a questão afro, focando exclusivamente na questão indígena.

Esse é um processo cuja discussão não se esgota. No entanto, pelos critérios de disputa dos bois de Parintins, é possível abordá-lo tomando o regulamento do festival folclórico como dado empírico, pois ele destaca, em seus itens, pajés, povos indígenas e rituais indígenas, elementos que são estritamente de representação indígena, que a seguir estão, resumidamente, organizados em três blocos: musical, cênico/coreográfico e artístico.

BLOCO	ITEM	DEFINIÇÃO	
M U S I C A L	Apresentador*	Porta voz do Boi.	
	Levantador*	Quem canta as toadas durante a apresentação.	
	Batucada ou Marujada **	Conjunto de percussão.	
	Amo do Boi*	Dono da fazenda e tirador de versos.	
	Boi bumbá evolução*	Símbolo maior da agremiação.	
	Toada (letra e música) *	Suporte musical do espetáculo.	
	Organização do Conjunto Folclórico**	Reunião de itens individuais e grupais e artísticos.	
C Ê N I C O	C	Coreografia**	Dança coletivas apresentada durante o espetáculo.
	O	Galera**	Torcidas organizadas de cada Boi.
	R	Porta Estandarte*	Apresenta o estandarte do Boi.
	E	Sinhazinha da Fazenda*	Representa a filha do dono na fazenda.
	O	Rainha do Folclore*	Representa a diversidade cultural.
	G	Cunhã Poranga*	Mulher bonita e guardiã.
	R	Pajé*	Representa o curandeiro e das lideranças dos povos indígenas.

	C O		
A R T Í S T I C O		Vaqueirada**	Grupo de vaqueiros que carregam as lanças com as cores dos bumbás.
		Lenda Amazônica**	Retrata a cultura e o folclore de um povo.
		Figura Típica Regional**	Encenação da cultura Amazônica.
		Ritual Indígena**	Recreação artística de um ritual indígena.
		Alegoria**	São estruturas cênicas montadas pelos Bois na arena.
		Tribos Indígenas**	Representação de agrupamentos indígenas da Amazônia.
		Tuxauas**	lideranças das etnias indígenas

Quadro 1: Itens julgados no Festival Folclórico de Parintins.

Fonte: Rodrigues 2006. *Individual e **Coletivo

Como é possível observar, que o regulamento excluiu como critério de julgamento, do que podemos chamar de aspecto formal da disputa, os personagens do “auto do boi” ou da estrutura de dança dramática. Isso impacta especialmente a categoria nativa da matança do boi, que tem centralidade em personagens negros, como Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá.

A retirada desses personagens como itens competitivos na disputa reduz sua importância. Ao se tornarem uma “obrigatoriedade”, ou seja, elementos que devem estar presentes durante as apresentações dos bois, mas que não disputam pontuação e não são julgados, o esforço artístico e cultural empregado por cada associação de boi na preparação anual tende a ser menor. Isso ocorre principalmente no que diz respeito às personagens Mãe Catirina, Pai Francisco e Gazumbá, em comparação com o esforço dedicado aos personagens que concorrem por pontos durante os três dias de espetáculos do Festival de Parintins. Embora a reflexão sobre a dança dramática de Mário de Andrade (1982) observe que as estruturas das festas de determinadas manifestações culturais no Brasil são fundamentadas pela presença de três elementos “morte, vida e ressurreição” que, no caso do boi, têm personagens negros como protagonistas, a racionalidade da competição segue um caminho específico balizado pelo regulamento do festival.

É interessante notar que a forma do boi enquanto brincadeira no terreiro, na rua e no curral é baseada na estrutura da dança dramática. Contudo, no boi apresentado na arena do Bumbódromo, durante a apresentação oficial, essa estrutura de dança dramática não prevalece como centralidade. No caso do Boi Garantido, existe o rito tradicional da morte denominado de matança que ocorre no dia 17 de julho e a ressurreição sendo celebrada no aniversário de Lindolfo Monteverde, no dia 2 de janeiro. Esse ciclo de vida, morte e ressurreição do Boi Garantido é marcado no calendário anual das festas do boi.

A distinção entre a dança dramática de Mário de Andrade (1982) e a performance dramática de Socorro Batalha (2020) é que a primeira está relacionada à dramatização da morte e ressurreição, enquanto a segunda refere-se aos critérios de julgamento. Na estrutura dos bois de Parintins, a

dança dramática raramente é encenada na arena do Bumbódromo, pois o “auto do boi” ou a “matança do boi” não é um item avaliado. Apenas a presença dos personagens Pai Francisco e Mãe Catirina é obrigatória. Conseqüentemente, não há necessidade de representar a dança dramática do boi no Festival Folclórico de Parintins. Assim, a dança dramática no sentido definido por Mário de Andrade (1982) raramente é representada na arena do Bumbódromo, pois não está incluída na estrutura do regulamento. Por outro lado, a performance dramática, conceito discutido por Batalha (2020), ajuda a compreender o que o regulamento denomina como “item”, referindo-se aos critérios dos 21 elementos de julgamento.

Por isso, é apropriado o conceito de performance dramática, pois a estruturação do Festival Folclórico de Parintins ao longo das décadas, em seu processo de modernização, estabeleceu itens específicos que se apresentam, dançam e realizam as artes cênicas de representação com suporte cenográfico que chamamos de alegorias. No caso do boi, há uma predominância de elementos indígenas, com suporte alegórico, musicalidade e a dança do item representado. Por exemplo, a cunhã-poranga e o pajé são itens individuais, enquanto os povos indígenas e o ritual indígena são itens coletivos. Além disso, outros personagens, como a rainha do folclore e a porta-estandarte, geralmente utilizam figurinos de caráter indígena.

É nesse aspecto que podemos centrar a discussão sobre o lugar do negro dentro da estrutura do boi. Ao longo das décadas, com o crescimento da importância regional, nacional e internacional do Festival Folclórico de Parintins, os personagens negros na composição do espetáculo perderam relevância. As representações artísticas de referência indígena ganharam maior destaque e foco, mas isso não eliminou a presença negra na base social e cotidiana dos bois-bumbás. Na estrutura do Boi Garantido, a presença negra é marcante: os diretores da batucada são pessoas negras; as famílias históricas e tradicionais do boi são predominantemente negras; e compositores e mestres antigos, como Chico da Silva e Tadeu Garcia, também têm raízes negras.

A evidência da presença negra é perceptível no Boi Garantido, especialmente quando a apresentação oficial no Festival de Parintins se inicia com os três toques de tambor do Reque Monteverde, neto de Lindolfo Monteverde, frequentemente acompanhado por Dona Maria Monteverde (mãe de Reque e filha de Lindolfo) que toca o cheque-cheque (instrumento musical também chamado de chocalho e rocar). Esse momento é, inclusive, um dos mais aguardados do espetáculo.

O ano de 2024 tem um significado marcante para a história do Boi Garantido, pois foi a primeira vez que a figura de Dona Xanda, mãe de Lindolfo Monteverde, foi representada na arena do Bumbódromo como uma estrutura artística alegórica no item Figura Típica Regional. Esse ato, intitulado “Ribeirinhos”, retratava a região da Baixa da Xanda, incluindo a igreja dedicada aos

santos de devoção do povo da Baixa: São Benedito, São José, Santo Antônio e São Pedro, com a figura de Dona Xanda em destaque na centralidade da alegoria, em uma proporção de 10 a 15 metros. O objetivo do cenário não era apenas registrar a presença católica na região da Baixa da Xanda, comunidade do Boi Garantido, mas evidenciar que essa comunidade, antes da chegada da influência católica, foi organizada e liderada por uma mulher negra.

A presença de Dona Xanda na arena do Bumbódromo é significativa para contextualizar os caminhos trilhados após o festival de 2024. Nos bastidores do processo de produção, no Departamento da Comissão de Artes do Boi Garantido, setor responsável pela fundamentação e materialização das três noites de espetáculos, foi discutida a importância de evidenciar o povo preto da comunidade da Baixa da Xanda, onde o Garantido nasceu. Durante as reuniões, Dé Monteverde e Suzan Monteverde, membros das famílias tradicionais do boi, relataram que a matriarca da Baixa era uma benzedeira e artesã da região. Ambos, integrantes da Comissão de Artes, foram fundamentais nesse resgate da memória, utilizando relatos orais essenciais para o entendimento da história da Baixa da Xanda e sua transformação em alegoria.

Suzan Monteverde teve acesso à certidão de óbito de Lindolfo Monteverde e, pelo sobrenome, associou que as famílias Monteverde poderiam ser parentes de pessoas residentes nas comunidades quilombolas do Matupiri, no município de Barreirinha. Na reflexão de Suzan Monteverde, a região da Baixa da Xanda era um local de passagem e acolhimento para pessoas que transitavam entre outros quilombos, como a comunidade do Mocambo do Ararai e os quilombos situados no Pará, considerando que a cidade de Parintins fica em uma região de fronteira com outros municípios.

Em 2024, a Comissão de Artes do Boi Garantido foi composta por cerca de 20 membros, cada um com funções específicas. É importante destacar que a maioria dessas pessoas havia saído de Parintins para estudar e se especializar, sendo posteriormente convidadas a contribuir com a produção do espetáculo. Outros integrantes já tinham algum envolvimento prévio com o boi. O ponto fundamental é que todos os membros eram apaixonados pelo Boi Garantido.

Socorro Batalha, por exemplo, é neta de um promesseiro do Boi Garantido, o comerciante Aldenor Teixeira, que, segundo relatos orais, sempre disponibilizava recursos para o boi em uma época em que ele não recebia apoio público, recebia a denominação de “padrinho do boi”. Seus pais, Oreste Batalha e Natalina Batalha, desde suas infâncias já eram Garantido e, firmaram esse amor ao Boi Garantido repassando para os seus oito filhos. Quando os seus filhos cresceram e, pela ausência de ensino fundamental e médio na zona rural, precisaram estudar na cidade de Parintins. Oreste Batalha e Natalina Batalha ensinaram princípios fundamentais para seus filhos: a

educação é um caminho de mudança de vida e uma garantia de estabilidade para quem vive em situação de vulnerabilidade social; “você têm que estudar, trabalhar e brincar no Boi Garantido”.

Oreste Batalha viu o Boi Garantido na arena do Bumbódromo apenas uma vez, de uma arquibancada especial, presente de sua filha mais velha, Oriane Batalha. Socorro Batalha enfatiza que brincou no boi que seu pai praticamente não viu, já que ele nunca chegou a tocar no boi, mas tinha um amor incondicional por ele. Baseada nesse sentimento, Socorro Batalha participou do Boi Garantido por vários anos, assim como suas demais irmãs. Mais tarde, graduou-se, fez mestrado e doutorado em Antropologia Social, dedicando suas pesquisas ao boi-bumbá, com foco na música e na dança do Boi Garantido. Recentemente, Socorro tomou conhecimento por relato de sua mãe que, durante uma grande cheia de 1953, que alagou a casa dos familiares de Oreste Batalha, na localidade do Saracura, no município de Parintins, eles passaram uma temporada na Baixa da Xanda, foram acolhidos por conhecidos que residiam na comunidade Baixa da Xanda. O tempo do pico da cheia no rio Amazonas naquela região é o mês de junho. Então, Oreste Batalha teve a oportunidade de passar uma cheia ouvindo batuques e cantigas do Boi Garantido.

Em 2024, Socorro Batalha integrou a Comissão de Artes do Boi Garantido, ao lado de seu companheiro, Alvatir Carolino, antropólogo, pesquisador de culturas populares e patrimônio cultural. Ambos foram convidados por Fred Góes e Marialvo Brandão, presidente e vice-presidente do Garantido. Alvatir Carolino vem de uma família de Manaus com longa história de participação em manifestações culturais populares, como bois-bumbás, quadrilhas juninas e escolas de samba. Ele, assim como outros membros de sua família, compõe sambas e toadas, marcando presença na produção cultural e artística desses eventos festivos. Mestre Zé Preto, de 94 anos, relembra: “A primeira vez que vi um boi de pano, eu tinha 4 anos de idade, e foi na casa da tua bisavó Mariana” (referindo-se à bisavó de Alvatir Carolino). “Na cumeeira da casa, tinha um boi guardado, ela botava boi. Naquele dia, não dormi e nunca mais deixei de ter amor pela brincadeira de boi.”

O vínculo da família Carolino, de Manaus, com o Boi Garantido foi estabelecido em 1980, quando Mestre Jair Mendes, o grande mestre das alegorias de Parintins, tornou-se amigo da família. Sempre que estava em Manaus, ele trazia fotos do Boi Garantido. Na mesma época, Alvatir Assunção Carolino, pai de Alvatir Carolino, presidia o Boi Corre Campo (atualmente, Alvatir é vice-presidente do referido boi), de Manaus. Em 1988, ano da inauguração do Bumbódromo, Alvatir Assunção e Alvatir Carolino viajaram a Parintins para conhecer o festival e o Boi Garantido. Desde então, Alvatir Carolino passou anos ininterruptos participando do Festival de Parintins, sempre orgulhando-se de nunca ter pisado no curral do contrário (Boi Caprichoso).

Socorro Batalha e Alvatir Carolino, ao serem convidados para trabalhar na produção do Garantido em 2024, vivenciaram a experiência de um retorno a Parintins após anos vivendo na

capital do Amazonas. Contudo, para os membros que atuam como itens oficiais do boi e para muitas pessoas ocupando cargos na Associação Folclórica do Boi-Bumbá Garantido, Alvatir Carolino e Socorro Batalha eram figuras desconhecidas. Desde 2013, Alvatir Carolino e Fred Góes têm trabalhado juntos na produção do Boi Corre Campo, em Manaus. Ainda assim, em algumas reuniões com os itens do boi, percebíamos olhares desconfiados, como se perguntassem: “Quem são esses que estão ocupando um lugar de poder no boi?”. Precisávamos contar um pouco sobre nossas trajetórias para que o diálogo sobre o direcionamento do espetáculo fosse recebido de forma mais receptiva. Com o tempo, fomos conquistando a confiança das pessoas e, paralelamente, compreendendo melhor os espaços de poder e os conflitos internos do boi.

Como antropólogos, propusemos ideias que iam para além da arena. A história de Germana, mulher preta que fora escravizada e tinha no corpo as marcas das violências, a história de sua filha Alexandrina, a Dona Xanda, articulada para o Bumbódromo e representada alegoricamente em uma gigantesca escultura representando Dona Xanda, apontou a importância de reconhecer a comunidade da Baixa da Xanda (obviamente o nome do lugar é referida à mulher matriarca que no final do século XIX e primeiras décadas do XX organizou e liderou sua comunidade) por sua história social e de luta como quilombo.

Nesse caminho, logo após o festival, a Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, com recursos da Lei Paulo Gustavo, abriu um edital para mestres e mestras da cultura popular. Socorro Batalha e Alvatir Carolino instruíram e elaboraram o processo de inscrição de Dona Maria do Carmo Monteverde, filha de Lindolfo Monteverde, na categoria de mulher negra. Dona Maria ganhou o prêmio, sendo uma das candidatas mais bem avaliadas, o que fortaleceu o processo de autoafirmação e reconhecimento de identidade que já estava em curso.

Em maio de 2024, por indicação de Suzan Monteverde e Dé Monteverde, Lara Monteverde, artista do boi, neta de Dona Maria Monteverde e tataraneta de Xanda, assumiu o papel da personagem Mãe Catirina. Lara Monteverde cresceu nesse contexto familiar historicamente marcado pelas artes e culturas, no qual Dona Maria Monteverde deu continuidade à tradição e ao legado de seu pai. É importante salientar que, na região da Baixa da Xanda, surgiram os bairros de São Benedito, o santo negro, e São José, o santo operário. Devido ao processo de estabelecimento da igreja dedicada ao santo operário, a Baixa da Xanda também é conhecida como Baixa de São José. Dentro dessa perspectiva, a Baixa da Xanda é uma região marcadamente afro-indígena, pois a mãe de Xanda, Dona Germana, como já foi dito, foi escravizada e carregava as marcas das violências em suas costas. A região sempre foi um lugar de abrigo para negros e indígenas, oferecendo acolhimento às pessoas que se deslocavam para Parintins, independentemente do motivo.

Alvatir Carolino, na condição de antropólogo que acompanhou processo de reconhecimento, autodefinição, luta e ancestralidade do Quilombo Urbano de São Benedito da Praça 14, ouvindo todas as histórias de Suzan e Dé Monteverde, mencionou que as narrativas eram muito parecidas com as de quilombos reconhecidos pela Fundação Cultural Palmares. Ele afirmou que, após o Festival Folclórico de 2024, poderia voltar a Parintins para conversar com as pessoas.

Em 9 de outubro, Alvatir Carolino e Socorro Batalha foram a Parintins para explicar o que é o reconhecimento de um quilombo urbano e quais seriam os direitos assegurados a essa comunidade. Isso resultou no I Encontro de Mobilização do Quilombo da Baixa da Xanda, realizado no dia 30 de novembro. O evento contou com diversos convidados, especialmente Maria Amélia Casto Santos, do Quilombo do Matupiri no município de Barreirinha (AM), Keila Fonseca do Quilombo da Praça 14, e Nathaly Fonseca, liderança da juventude quilombola do Quilombo da Praça 14, que relataram suas lutas específicas e mobilizações em suas territorialidades.

É importante enfatizar que é na Baixa da Xanda que ocorrem os ritos tradicionais do Boi Garantido: as saídas nas ruas em 13 de junho, Dia de Santo Antônio; 24 de junho, Dia de São João; e 17 de julho, a Matança do Garantido. Ao longo do tempo, esses ritos nunca deixaram de acontecer graças à luta da família de Lindolfo Monteverde. Isso foi fundamental para que o Boi Garantido construísse uma base sólida e uma forte noção de pertencimento de um povo que nutre um amor singular, perceptível para quem assiste às apresentações na arena do Bumbódromo. Mesmo com todo esse legado, o que prevalece nas três noites de espetáculo é a noção de performance dramática, observada em cena, no palco ou na arena, por meio de diversificadas representações indígenas, lendas e encenações de rituais.

Por isso, entende-se aqui como performance dramática a forma de apresentar os itens a serem julgados na arena, caracterizada como dramática por encenar lutas e guerras contra invasores, transe espirituais, rituais de matrimônio, de cura, de passagem, além do cotidiano de povos e comunidades tradicionais. Isso sugere que a performance dramática tem como finalidade atrair um grande público, expandir a comercialização, firmar convênios públicos e privados, e, ao mesmo tempo, demonstrar tanto imagens romantizadas da Amazônia quanto expor demandas sociais dos múltiplos povos e comunidades tradicionais da região e do Brasil. As imagens poéticas das toadas de boi se materializam nos espetáculos por meio das representações de indígenas, caboclos, negros, personagens típicos e cenários alegóricos grandiosos. Dessa forma, constata-se que a performance dramática adquiriu mais importância do que as próprias danças dramáticas da morte do boi nos espetáculos amazônicos.

A preterização das etnias indígenas no boi-bumbá

“Índio bravo” e o “índio romântico” são dois termos que caracterizam grande parte das representações indígenas nas performances dramáticas em arena. É recorrente que imagens objetificadas nos festivais folclóricos são aquelas que cristalizam fatos de caráter estereotipados desses povos e que se centralizam em reproduções pejorativas de grupos que tiveram as suas presenças negadas e excluídas da sociedade nacional. Oliveira (2016) faz uma reflexão esclarecedora sobre a história do Brasil e de como nessa perspectiva contemporânea, os indígenas são considerados populações pequenas, isoladas e de pouco contato com a sociedade. O autor pontua dados importantes em sua obra *O Nascimento do Brasil*, que ao contrário das imagens construídas, os índios foram peças fundamentais, inclusive, considerados aliados estratégicos dos portugueses e depois dos próprios brasileiros no que se referem às fronteiras. Oliveira (2016) enfatiza que a história da nação foi escrita sem reconhecer aos indígenas as suas determinadas significações e importância, o que camufla e inviabiliza qualquer tentativa de interpretação.

Muitas situações imperialistas fizeram com que as questões políticas e sociais dos grupos indígenas não fossem distorcidas de determinados preceitos. A respeito dessas constatações, Oliveira (2016) reflete levando em consideração duas razões: a primeira seria pela questão de exclusão e marginalidade mantidas desde os primeiros períodos da colonização, em que essas etnias ficaram submetidas a uma forte e direta tutela, “que outorgava a outros o direito de pensar e falar por eles”, pois esses povos sempre foram avaliados por meio de interesses e preconceitos das elites como inferiores e primitivos; a segunda estaria relacionada aos assuntos que estudiosos passaram a discutir sobre os temas indígenas, no entanto se preocupavam, sobretudo, com as questões dos resgates, “como se fossem sistemas isolados e autônomos, a organização social e a cosmologia de cada povo indígena” (Oliveira 2016, 13).

Nesse sentido, Oliveira (2016) afirma que é preciso fazer um esforço compreensivo para conhecer as formas concretas pelas quais as coletividades indígenas lograram a resistir e continuaram atualizando as suas culturas na contemporaneidade. Para isso, é necessário se posicionar contra as auto representações idealizadas e descrever de forma diferente às imagens que constituem o passado, atentando, sobretudo, em esclarecer como ocorreram o surgimento das estruturas de geração de riqueza, desigualdade e ampliação territorial. Para ele, a escravidão indígena, que precede a importação de escravos africanos, revela-se como fundamental para o estabelecimento dessa colônia de exploração portuguesa, que está relacionada por meio de alguns fatores, como: a relação de produção de riquezas, o genocídio, “à destruição dos recursos ambientais, às modalidades variadas de coerção ao trabalho (escravidão temporária, patronagem e

tutela)” (Oliveira 2016, 16). O autor sintetiza também, que a transformação dos indígenas, antes livres e autônomos para um processo de subalternos, violentos e arbitrários, responderam a interesses econômicos dominantes “como a apropriação da terra e a obtenção de mão de obra, articulada com a consolidação da classe dirigente e de uma estrutura de governo” (Oliveira 2016, 17).

Nos dias atuais, esses tipos de dominações são muito presentes, pois os indígenas enfrentam cotidianamente processo de apropriação ilegal em suas terras, por isso vivem em conflitos intensos com madeireiros, garimpeiros, grileiros, agropecuaristas, empresários, dentre outros. Mesmo estando cobertos pela lei, dificilmente há ações efetivas dos órgãos do Estado brasileiro para fiscalizar as terras indígenas. Mediante a isso, as populações indígenas por meio de suas agências têm evidenciado variadas lutas de resistência e vem se atualizando em diversas invenções culturais de acordo com as situações contemporâneas em que se encontram. Tomando como base esses dados reais das situações atuais dos indígenas, é possível observar que as representações em arenas do boi-bumbá, quando não sintetizam os problemas coletivos e os seus demais enfrentamentos.

Quando nos referimos a “preterização” estamos chamando atenção para a “espetacularização”, materialização de imagens e discursos das etnias indígenas que exaltam contextos sempre se remetendo ao passado, à representação de um tempo anterior ao atual e muitas vezes idealizados. Há, portanto, uma ruptura com o contexto real e de enfrentamento presente para se adequar a um modelo de perspectiva comercial e turístico. Entretanto, foram com as imagens das “figuras típicas” dos “caboclos” e “índios” que as entidades administrativas encontraram como alternativa para atrair grandes públicos e patrocinadores para o Festival Folclórico de Parintins e a partir daí propagar um modelo de espetáculo para as outras festas populares e agremiações que duelam em arenas.

É preciso ressaltar que a realização da festividade também movimenta milhões para a economia no município e do estado. Diante dessa perspectiva, percebe-se que o boi-bumbá de Parintins passou a ser considerado como uma importante manifestação regional, devido à agregação de turistas de diversos lugares, intensificação de parcerias e contratos de artistas especializados e determinadas ações de políticas públicas voltadas para a organização do evento. Enquanto a dimensão institucional e pública, o festival é refém de práticas clientelistas (Nogueira 2014) e institucionais sistemáticas, mas por outro lado, o festival folclórico de boi-bumbá é uma atividade de produção criativa da arte, que tem que levar a reflexão e demonstrar de alguma forma o que acontece com as realidades dos povos que ela tanto faz referência.

Toada e dança: a preterização no boi-bumbá de Parintins

Dentro dessa perspectiva, comissões e conselhos moldam as produções do espetáculo de acordo com itens de julgamentos apresentados durante as noites de espetáculo no Bumbódromo. Como está descrito do art. 38 do regulamento, relativamente aos itens de julgamento, serão observados os seguintes critérios, por noite de espetáculo: I – Povos indígenas: No mínimo 04 (quatro) e no máximo 11 (onze) tribos, com no mínimo de 18 integrantes por tribo; II - 03 (três) Tuxauas; III - Vaqueirada: No mínimo de 30 e no máximo 40 integrantes; IV - 01 (um) Ritual Indígena com estrutura artística e alegórica; V - 01 (uma) Lenda Amazônica com estrutura artística e alegórica; VI - 01 (uma) Figura Típica Regional com estrutura artística e alegórica.

De modo geral, esses itens demonstrados nos seis incisos do art. 38 da normatização, estão todos distribuídos em blocos de apresentação acompanhados de outros itens coletivos e individuais⁴. Esses itens grupais com as suas respectivas descrições se tornaram centrais na arena do Bumbódromo, exceto a “vaqueirada” que faz parte da celebração folclórica, módulo destinado à demonstração do auto do boi-bumbá. Nesse sentido, os itens descritos nos seis incisos do art. 38 servem para evidenciar como a Amazônia tem se tornado foco do discurso, sobretudo, no que se refere à preterização das imagens dos povos indígenas. Diante disso, os compositores criam as suas toadas direcionadas a esses itens, ou melhor, de acordo com eixos temáticos apresentados nos regulamentos, por isso que anualmente as associações fazem seletivos de conteúdos musicais por meio de editais.

O primeiro trabalho nesse sentido é feito pelo compositor que procura produzir uma toada para concorrer ao edital de seleção de toadas. A preocupação em buscar informação sobre as etnias indígenas ocorre desde o final da década de 1990, quando alguns compositores foram processados por grupos indígenas a respeito de contextos presentes nas toadas e da representação na arena do Bumbódromo que não estavam relacionadas às práticas culturais desses povos. Nesse período, os compositores escolhiam as etnias pelas cores, sonoridades das palavras, ou seja, de algo que poderia ser mais chamativo, sem muita preocupação com os conteúdos ou ambientes históricos ligados a esses povos. Em decorrências dos problemas desses processos e pelo fato de os bois serem julgados por estudiosos e especialistas de diversas áreas de humanas; as associações começaram a exigir dos compositores referências e citações dos conteúdos musicais (Batalha 2013).

⁴ Esses itens são julgados no bloco artístico conforme as especialidades dos julgadores e as informações contidas no anexo I do regulamento. Podem assumir essa função: Antropólogos, Folclorista, Etnólogos, Artistas Plásticos, Cenógrafos, Designers e Arquitetos, com pesquisas direcionadas ao folclore e trabalhos desenvolvidos sobre as manifestações culturais brasileiras.

Dentro dessa perspectiva, muitos compositores, inclusive foram visitar os grupos indígenas e começaram a seguir em busca de trabalhos antropológicos (ensaios, artigos, dissertações e teses) sobre diferentes universos cosmológico. Nas duas últimas décadas, o site tido como referência é do Instituto Socioambiental – ISA por conceber informações necessárias para produções de toadas e materializações de espetáculos. Para citar um exemplo, no ano 2012, o compositor Geovane Bastos para concorrer ao edital de toada para o CD e tema Viva a Cultura Popular do Boi Caprichoso fez a toada chamada Mai Marakã, em parceria com Adriano Aguiar. Como podemos observar no trecho da letra a seguir.

Ao som do Aray, a canção visão, o culto sobrenatural/Aos grandes Mai, canibais, deuses celestiais/Fantasmagórico canto, cauímos aos espíritos, oferendas para o ritual/Araweté/Os deuses desceram em busca das almas prometidas na canção visão/Mai decã, Marakã, Mai decã/Ywikatihã, gigante das águas, na busca faminta, o instinto do ataque letal/O grande xamã, o senhor Aray/Olha nos olhos da fera e enfrenta a garganta voraz/Eu sou Kãñipaye-ro, o grande pajé, não temo a morte/O sangue que corre em minhas veias é Araweté. (Geovane Bastos e Adriano Aguiar 2012).

Para construção da letra da toada “Mai Marakã”, o artista explicou que durante um trabalho de pesquisa na internet encontrou um artigo e um blog que faziam comentários sobre o livro Araweté: Os Deuses Canibais, de Eduardo Viveiros de Castro. Ele se interessou pelo contexto das visões sobrenaturais do pajé e foi ler a tese do antropólogo para se aprofundar mais no assunto. A letra da toada retrata um dos pontos centrais da tese que é a análise do “canto da castanheira”, contexto que serve para ilustrar a complexidade do agenciamento engendrado nos cantos xamanísticos dos Araweté. Geovane Bastos deu mais ênfase ao “índio Kãñipaye-ro” por se tratar de uma toada para o item “Ritual Indígena” e ter como personagem principal o pajé. O compositor diz ainda, que criar uma letra para a temática dos itens “lenda amazônica” e “ritual” exige 70% de fundamentação teórica e 30% de envolvimento e imaginação. Geovane é especialista em letra de toada e sempre forma parceria com outro compositor para trabalhar o arranjo.

Desde que a pesquisadora Socorro Batalha integrou a equipe da segunda fase da pesquisa para o registro do Complexo Cultural Boi-Bumbá Médio Amazonas e Parintins, ela tem trocado informações com alguns compositores que a procuram para apresentar as letras das toadas que pretendem inscrever nos editais das associações. Certa vez, conversou com Geovane Bastos sobre a toada “Yanomami, Filhos da Terra.” Ele enfatizou que a letra buscava expor os conflitos vividos pelos Yanomami devido à extração ilegal promovida por garimpeiros em suas terras, mas também exaltava com intensidade o xamanismo e o chamamento dos espíritos.

Outro compositor com quem a pesquisadora dialogou bastante foi Ronaldo Barbosa Júnior, que integra essa nova geração de compositores de boi-bumbá. A consultoria mais recente para esse compositor envolveu referências sobre a relação dos indígenas com as práticas de jurema, como parte de sua preparação para concorrer em um edital de toadas. É possível observar, na

configuração atual das toadas de boi-bumbá, que, por mais que os compositores mencionem, em alguns trechos das letras, os problemas enfrentados por esses povos, essa questão é camuflada pelos efeitos de sonorização presentes nos conteúdos musicais, como rugidos de onças, gritos de animais ferozes e vozes diferenciadas de backing vocals. Essas inovações sonoras atendem às pretensões das comissões e conselhos das associações dos bumbás. É importante destacar que os compositores também estão lutando por espaço dentro de um processo de “parintinização”⁵, que exige a criação de algo inovador, tanto em relação às letras quanto à apresentação dos arranjos musicais.

Muitos compositores que criam toadas para esses eixos temáticos enfatizam que produzem toadas antropológicas, pois utilizam fontes de pesquisa acadêmica, como livros, artigos, teses, dissertações, documentários, CDs e até visitas a aldeias e comunidades. Alguns chegam a afirmar que recorrem a fontes e referências que, segundo eles, muitos antropólogos ainda não tiveram acesso. No que se refere à disciplina da antropologia, existem diversos campos de atuação, e suas lentes de pensamento não se limitam a uma única linha de abordagem, como, por exemplo, a etnologia indígena clássica ou o processo de classificação de cosmologia e ritual. Como ciência, a antropologia permite ao antropólogo analisar as múltiplas formas de interação humana — políticas, econômicas, sociais e culturais, transitando por diversas linhas de conhecimento para realizar reflexões e análises profundas.

Considerações finais

A brincadeira do boi é uma festa com múltiplas dimensões de trabalho (Sillva 2011), a reflexão é uma dessas dimensões, porque dá trabalho pesquisar, elaborar e criar artisticamente os vários atos representados na arena, as várias performances dramáticas, porque, queiram ou não, elas acionam reflexões. Como disse Sergio Ivan (Braga 2002), parafraseando Lévi-Strauss, o boi para pensar. Complementamos que, mesmo considerando que a representação de personagens negras no boi como Mãe Catirina, Pai Francisco e Gazumbá tenha perdido importância no espetáculo por não serem critérios a serem julgados, mesmo considerando que em muitas circunstâncias as representações de personagens indígenas seja estereotipadas, mesmo considerando que as performances dramáticas tenham se tornado mais importante que a dança dramática, mesmo considerando as forças de agências e agentes de órgãos públicos e empresas privadas a moldar aspectos do festival, o boi é mais que um elemento um acionador do pensar, o

⁵ É o modelo de construção de espetáculo criado pelo Festival Folclórico de Parintins que foi assimilado por outras festas populares. Não se trata apenas de um modelo estético, mas de uma forma de organização que abrange relações de trabalho, contratos de artistas, criação e reorganização de grupos, conhecimentos especializados, redes de produção, protagonismos e legitimidades em diferentes espaços sociais (Batalha 2020).

boi é um potente veículo de comunicação que reverbera demandas dos povos e comunidade tradicionais da Amazônia e do Brasil, o espetáculo dos bois de Parintins fazem o mundo ver que há dramas sociais reais impostos aos povos e comunidades tradicionais que têm sistematicamente seus recursos naturais de usos coletivos usurpado em nome do capital legal e ilegal que destrói vidas e cerceia culturas na Amazônia.

Referências bibliográficas

Avé-Lallemant, Robert. *Rio Amazonas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.

Andrade, Moacir. *Alguns aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas*. Editora Madrugada, Manaus, 1978.

Andrade, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

Assunção, Alvir. *Boi-bumbá Corre Campo e outros famas*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

Braga, Sérgio Ivan Gil. *Os bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.

Batalha, Socorro de Souza. “Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no bumbódromo (1995-2010)”. *Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos*, Manaus, v. 10, 2 (2013): 85–102.

Batalha, Socorro de Souza. “Parintinização: os fluxos culturais do Wãnkõ Kaçaueré em festas populares da Amazônia”. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

Carvalho, Luciana. *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

Geovane Bastos; Adriano Aguiar. *Conteúdo Musical Mai Marakã*. Disco Compacto Boi-Bumbá Caprichoso, Viva a Cultura Popular, 2012.

Monteiro, Mário Ypiranga. *Folclore: danças dramáticas*. Coleção documentos da Amazônia, 48, Edições Governo do Amazonas, 1972.

Oliveira, João Pacheco de. *O Nascimento do Brasil e Outros Ensaios: Pacificação, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

Saunier, Tonzinho. *O magnífico folclore de Parintins*. Manaus: Edições Parintins, Governo do Estado do Amazonas, 1989.

Silva, Alvatir Carolino da. *Festa dá trabalho: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e a produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus*. Manaus: Edua, 2011.

Silva, Alvatir Carolino. “Conflito Patrimonialização: o processo de Tombamento do Encontro das Águas dos rios Negro e Solimões (Manaus-AM)”. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

Recebido: 08 de novembro de 2024

Aprovado: 11 de dezembro de 2024