



Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é antropóloga. Professora titular na UFRJ, onde atua no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Graduada em história pela PUC-Rio e mestre e doutora em antropologia pelo Museu Nacional/ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou pós-doutoramento na Universidade de Columbia, Nova York. Ao longo de sua trajetória acadêmica, publicou diversos artigos e livros sobre culturas populares, antropologia e estudos de folclore, dedicando especial atenção ao carnaval carioca e aos bois-bumbás de Parintins.

Bumbás de Parintins

★ NOSSO PATRIMÔNIO ♥

Este livro integra a coleção *Bumbás de Parintins, nosso patrimônio*, viabilizada com recursos do Prêmio Amazonas Criativo, na Categoria Memória e Pesquisa Cultural, do Governo do Estado do Amazonas. Um projeto voltado à preservação e salvaguarda do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins.

+cultura

prêmio
AMAZONAS
CRIATIVO

Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa

 **AMAZONAS**
GOVERNO DO ESTADO



Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

BO

 editora
UEA *autografia*

Rivalidade e afeição:

*ritual e brincadeira
no bumbá de Parintins*



MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Rivalidade e afeição é extraordinário estudo socioantropológico do boi-bumbá de Parintins, Amazonas. Com grande sensibilidade, linguagem clara e repleta de empatia, Maria Laura Cavalcanti revela as circunstâncias socioculturais e históricas de como o Boi Garantido e Boi Caprichoso deixaram seus respectivos currais conferindo a uma festividade local teor urbano, estadual, regional e nacional capaz de rivalizar com os desfiles de carnaval. É um deleite surpreender o processo pelo qual muitos artistas, autores e personagens contribuíram sucessiva e tenazmente para os criativos acréscimos aos símbolos centrais – os bois – que alcançaram o caráter de amplas torcidas. Os pertencimentos de família e bairro – de gente do alto *versus* gente da beira do rio – foram substituídos por escolhas mais livres, introduzindo um atraente e legítimo interesse individual no folguedo transformado em espetáculo.

Indispensável a qualquer pessoa interessada no poder de envolvimento das festas populares, este livro desvela a força de atração do mundo simbólico sobre nossos corpos e espíritos. Revela a magia irresistível desses bumbás amazônicos que provam como somos alimentados por símbolos, música, dança, solidariedade, rivalidade e todos esses mistérios que chamamos de sociabilidade ou, quem sabe, deveríamos chamar de amor.

Roberto DaMatta

Governo do Estado do Amazonas

Governador | Wilson Miranda Lima

Vice-governador | Carlos Alberto Souza de Almeida Filho

Secretário de Cultura e Economia Criativa | Marcos Apolo Muniz de Araújo

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Rivalidade e afeição:

*ritual e brincadeira
no bumbá de Parintins*



editora
UEA

autografia

Manaus / Rio de Janeiro, 2022

C376 Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro
Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins / Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. – Manaus (AM) : Editora UEA, Autografia, 2022.
200 p.; 25 cm
Inclui referências bibliográficas
1. Boi - Bumbá. 2. Boi de Parintins. 3. Cultura Ribeirinha. I. Título.
2022 CDU 1997 – 394.2(811.3)

Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro

ISBN: 978-85-7883-549-1

1ª edição, setembro de 2022

REVISÃO: Maria Helena Torres

DIAGRAMAÇÃO: Guilherme Peres

CAPA: Paulo Victor Costa e Diego Omar da Silveira

FOTO DA CAPA: Michel Amazonas

DESENHO DA CAPA: Denner Silva

COORDENAÇÃO DA COLEÇÃO: Diego Omar da Silveira

Este livro foi financiado com recursos provenientes do Prêmio Encontro das Artes/ Lei Aldir Blanc/ Governo do Estado do Amazonas – Categoria Memória e Pesquisa Cultural

Universidade do Estado do Amazonas

Reitor: André Luiz Nunes Zogahib

Vice-reitora: Katia do Nascimento Couceiro

Editora UEA

Diretora: Isolda Prado de Nogueiros Nogueira Horstmann

Secretária Executiva: Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas

Editora Executiva: SIndia Siqueira

Produtora Editorial: Samara Nina

Editora Autografia Edição e Comunicação Ltda.

Rua Mayrink Veiga, 6 – 10º andar, Centro

RIO DE JANEIRO, RJ – CEP: 20090-050

www.autografia.com.br

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização da autora e da Editora Autografia.

Sumário

PREFÁCIO Razão e sentimento: uma antropóloga em Parintins	9
<i>João de Jesus Paes Loureiro</i>	
INTRODUÇÃO No caminho do bumbá	15
<i>Maria Laura Cavalcanti</i>	
CAPÍTULO 1 O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa	25
CAPÍTULO 2 O indianismo revisitado pelo boi-bumbá	53
CAPÍTULO 3 Morte e ressurreição do boi no Brasil. Mito e rito no bumba meu boi	61
CAPÍTULO 4 Os sentidos no espetáculo	89
CAPÍTULO 5 Formas do efêmero: alegorias em performances rituais	109
CAPÍTULO 6 Alegorias em ação	123
CAPÍTULO 7 O boi em dois tempos. O bumba meu boi em Mário de Andrade e o bumbá de Parintins, hoje	139
CAPÍTULO 8 O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins	151

APÊNDICE 1 Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens.....	169
<i>Ricardo José Barbieri</i>	
APÊNDICE 2 “Arreda o sofá e vem brincar de boi”: os bumbás de Parintins na pandemia.....	181
<i>Maria Laura Cavalcanti e Ricardo José Barbieri</i>	
Referências bibliográficas	189

Para os brincantes, torcedores e artistas dos bumbás
Para Claudia Marcia Ferreira, querida contrária
Para Lóris Machado, *in memoriam*

P R E F Á C I O

Razão e sentimento: uma antropóloga em Parintins

Os ensaios de Maria Laura sobre o boi de Parintins reunidos neste volume revelam razão e sentimento, rigor e emoção, antropologia e estética, sociologia compreensiva e etnocologia, linguagem acadêmica e estilo literário, distanciamento e pertencimento incorporado, objetividade científica e cristalização afetiva. Um percurso das praias cariocas diante da admirável imensidão épica do mar, até as margens afetivamente líricas das doces águas do rio Amazonas. Até a surrealidade de Parintins: “Um outro mundo”. Iniciada a viagem no porto de Manaus em barco da linha, reflete: “A paisagem é muito monótona”, revelando a mesma impressão urbana de Mário de Andrade, confessada em *O turista aprendiz*, quando navegou pelo extenso estreito de Breves, no Pará. A partir desse momento tem início seu processo de enamoramento pela região, até a cristalização afetiva impregnada pela poética do imaginário amazônico. Transfiguração estética do real representado pelos espetaculares Boi Caprichoso e Boi Garantido, ritualizados na quadra junina em Parintins. Por todas essas condições, Maria Laura, no entrelace de emoção e reflexão, percebeu pela aparência desse ritual a sua essência, tal como ocorre na contemplação da obra de arte, se lembramos Hegel ao dizer que a aparência é um momento essencial da essência. Pela aparência da arte a essência se revela. A pesquisadora realiza minuciosa e preciosa apreensão analítico-descritiva do ritual não mais na forma de ritual de cortejo, mas na cênica atualidade como dramaturgia circular, que faz a cena do boi de Parintins, no grande teatro de arena que é o Bumbódromo – tema “a merecer a atenção da antropologia”. Confessa que ganha novo fôlego seu “pendor antropológico pela vida dos símbolos e rituais e pela riqueza e variedade da cultura popular”.

A dominante da análise é antropossociológica. A dimensão estética do espetacular contida na exibição ao grande público é uma subdominante que desvela o que há de artístico no ritual desse bumbá amazônico. Como expressão simbólica da cultura ribeirinha, vê-se que, nos temas, o encantamento alegórico vem das encantarias submersas nas águas e nas brenhas da floresta; a força cultural decorre da incorporação celebrante da cultura primeira indígena; a musicalidade e as danças que são de inspiração nativa; a ambientação espelhando a surrealidade própria da Amazônia cultural emoldurada pela natureza magnífica; a dimensão humana de criatividade dionisíaca com sotaque tropical; a “infinetização” de sentidos do espetáculo que foi o transporte macunaímico do local para o universal.

Quando, em *Cultura amazônica – Uma poética do imaginário*, estudei os dois representantes do boi de Parintins como espetáculo de arte popular, entendi que, ainda que pertencendo à família temática do folclore trazido da bagagem cultural do colonizador, significaria uma conversão semiótica do folclore para a arte popular, tal como acontece com o boi de máscaras de São Caetano de Odivelas, no Pará, sendo que este é um boi coreográfico e sem texto como enredo. Nos estudos preciosamente realizados por Maria Laura, nas dimensões que ela privilegiou, há um mergulho mais profundo e minucioso na estrutura do boi parintinense. Percebe o indianismo revisitado, assim como a valorização de signos caboclos, por uma visão local e ética incorporada pela cultura de pertencimento ribeirinho. Faz o entrecruzamento de sentidos do boi-bumbá com o carnaval carioca quanto à estrutura dos espetáculos, às formas do efêmero e alegorias em ação. Indica como os mestres de obras dos carros e alegorias do boi de Parintins passaram a contribuir para a evolução técnica de movimentos mecânicos dos carros alegóricos que brilham no Sambódromo carioca.

Maria Laura destaca e apresenta a distinção entre “O ritual e a brincadeira. Rivalidade e afeição no bumbá de Parintins”. Mostra como se formam comunidades emocionais em torno de cada boi de modo não belicoso e pela integração espetacular entre cada boi e sua torcida fanática na hora da apresentação: quando passa um bumbá a torcida do outro, o contrário, fica em silêncio exigido pelo regulamento, senão o bumbá dessa torcida é que perderá pontos na contagem final da comissão julgadora – uma espécie de dialética reversiva. Também é ressaltado o tema da morte e ressurreição o que aproxima cada qual da tradição mítica. Já no caso o Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, no Pará, esse boi coreográfico, de quatro¹ pernas, não morre no final. Ele foge e fica desaparecido, encantado até o ano seguinte, dentro de um pacto cultural acordado espontaneamente pela população local. Um exemplo de deslocamento mais radical das origens do gênero. Na análise do bumbá de Parintins, a intercorrência morte e ressurreição é mantida, e Maria Laura enfatiza seu enraizamento mítico sustentado por sólida ressonância teórica. Penso que do ponto de vista da relação entre temporalidade cênica e duração, compreendendo-se pela perspectiva da teatralidade como algo que termina, mas não se extingue, pois haverá nova apresentação, talvez também a morte e ressurreição seja uma expressão da lógica do que tem de morrer para justificar sua condição cênica, mas renascer porque reaparecerá em nova temporada. A morte justifica o efeito do trágico teatral. A ressurreição, a permanência viva do boi cultural. Na verdade, uma espécie de catarse para os fãs do vencedor e de inconformada manutenção do desejo de revide, nos contrários, os que amam o bumbá vencido.

A sensibilidade estética de Maria Laura abre passagens para se compreenderem as apresentações no Bumbódromo no sentido espetacular como arte e permitindo que, pela aparência, sua essência se desvele. Percebe a passagem do folclórico para o espetáculo de arte. Considero ser uma conversão semiótica pela qual a função dominante é re-hierarquizada – a dominante antropológica cede lugar à estética, que passa a ser a dominante – ou os bumbás expressando-se por uma dupla dominante: estética e antropológica, o que constitui a obra como etnocenológica. Podendo-se relacionar alegoricamente com o rio Amazonas em

1. O boi de máscaras é maior do que os tradicionais, demandando duas pessoas como tripas para executar a coreografia do cortejo.

frente e também horizonte, na dupla condição de rio e mar. Um rio que também é mar e um mar que é rio também. Essa conversão caracteriza o que venho denominando o boi de Parintins como arte popular. Arte de rua. Que passou a influenciar e tornar-se modelo ramificado na região.

A prática do segredo com relação à dramaturgia é componente de um ritual de defesa e poder. Defesa, para surpreender o público e a Comissão Julgadora; poder, demonstrando que pode mais do que os outros guardar a surpresa original de sua espetacularidade e apenas a revelar na hora que decidir. Decorrente da necessidade de adaptação do espetáculo à área de arena do Bumbódromo, o cortejo tornou-se não linear retilíneo, mas circular. O tempo substitui o espaço. Deixa de ser uma longa sequência horizontal, como plano-sequência do cinema que vai passando completo no espaço e contemplado pelo espectador, para tornar-se uma sucessão de atos que se superpõem no tempo. Estrutura que é reinventada, renovando-se a cada ano. Característica própria da arte popular que passou a ser. Boi pós-moderno, pode-se dizer.

Entusiasmado e estimulado com as análises de profunda interpretação etnossensível de Maria Laura, tenho aberto alguns parênteses de reflexão pessoal no desejo de um prefácio analítico participativo e dialogal. Seu texto inspirado é inspirador também. Ela registra a denominação dada algumas vezes na mídia ao espetáculo dos bumbás como “ópera popular cabocla”. Lembro que, em Belém do Pará, o pássaro junino também costumou ser veiculado na imprensa como “ópera popular”. Tenho desenvolvido outro modo de ver esses belos exemplos da criatividade popular amazônica, no Amazonas e no Pará. Pela razão de encontrar na ópera características não espelhadas no boi de Parintins e nem no pássaro junino, até porque as populações não tinham acesso aos teatros de ópera para a imitar. Torna-se uma comparação que nega a originalidade da criação popular e a submete à imitação de um modelo implantado pelo colonizador ou pelos que pertencem a uma classe que celebra arte europeia feito modelo de valor. É claro que, na divulgação pelos meios de comunicação, o conceito operístico se foi tornando popularizado, passando a ser usado de forma sincera por parte da população e grupos de brincantes. Mas a história existe como um caminho. E um caminho que caminha. Também guiando nossos caminhos.

Maria Laura ressalta outra dimensão marcante do bumbá de Parintins: “O indianismo revisitado”. Se acrescentamos novas facetas por ela destacadas, como a defesa ecológica e a militância nativista dos enredos, poderemos até considerar um romantismo emergente das relações do homem com a natureza e dos homens entre si presente na Amazônia ainda resistente às predações, desertificações, envenenamento dos rios, desestruturação de comunidades indígenas, rurais e quilombolas afetando a vida, somando-se às mortes de lideranças no campo. Também registra os termos “brincadeira” para o processo de construção e execução do espetáculo e “brincante” para os que dele participam. São dois conceitos que mostram como tradicionalmente esses espetáculos, por exemplo, dos bumbás de Parintins e dos pássaros juninos do Pará, não foram considerados arte, mas uma forma de curtir as emoções acumuladas. Não chegariam às alturas de arte. Nem às de serem atores os seus componentes. Não constituem um elenco. Seriam participantes de uma brincadeira. Brincantes, portanto! Cresce ao primeiro plano a comunidade emocional que envolve a prazerosa companhia, o ar de festa dos encontros, a gratuidade participativa, a incorporação gloriosa do

estar junto por uma emoção comum diante de comuns desuniões que a vida tantas vezes vai tecendo e desmanchando. Estudos como este são preciosos para elevar o respeito e a grandeza compreensiva com relação aos espetáculos analisados.

Aproximando o sentido do espetáculo do boi-bumbá com o carnaval, logo Maria Laura destaca seu amor pela beleza e pela dimensão de rituais. Ou seja, a beleza emergente da aparência que atrai sobre ela a contemplação sensível, portanto, o estético, que sempre foi componente essencial em sua observação desses fenômenos. “A busca é pelo essencialmente simbólico, aquela teia de significações que abarca linguagem, pensamento e mundo, sujeito e objeto, em um lance único, sempre refeito, arriscado e incompleto”. Vê com distanciamento brechtiano, isto é, com a emoção que aproxima e o distanciamento que afasta para o compartilhamento analítico do que está sendo visto e analisado. O que humaniza o rigor das análises. Como Merleau-Ponty, admirador de Mauss, ela também se empenha “em trazer o pensamento da ciência para o solo do mundo sensível”. Dos olhos ao pensamento, com a lente de contato do sentimento.

Carnaval e bumbás, ela os compreende como festas espetaculares. Na condição de espetáculos, exigem espectadores. Se no Sambódromo não há regulamentação de comportamento do público presente, no Bumbódromo existe. O espectador faz parte integrante do espetáculo. Há repertório musical para os torcedores de cada bumbá. Dentre o detalhado exame comparativo de características de cada qual, destaco o que é relativo a tempo e espaço. No Sambódromo prevalece a horizontalidade, no Bumbódromo a circularidade. O espaço para ser ocupado permanece sem deslocamento feito cortejo, e as cenas vão se superpondo no mesmo espaço, espécie de acumulação de tempo dramático sobre espaço único. O tempo é o senhor que abre e fecha as cortinas do desfile ou espetáculo. Fiquei muito emocionado diante dessa dramaturgia quando o bumbá Caprichoso levou tema inspirado em meu livro *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*.

A saudade do passado é o consolo da memória. Uma forma de catarse. Esse é o ângulo que faz do folclore a religião emocional a um passado mesmo que não tenha sido vivido. No entanto, sendo produto simbólico de uma cultura, passa a receber os efeitos de novas fases culturais não no sentido de evolução, mas de acumulação de novas maneiras de o encarar. Uma delas, além do virtuoso processo de preservação, a cultura artística atual instiga a busca do novo por meio da religião com a tradição e sua abertura para novas experiências. A busca do novo que elabora a tradição para o futuro. A conversão semiótica de fatos do folclore artístico para que sejam alimento do impulso criador que passa a ser produção de arte popular. Não se trata de violentação. É a vitalista convivência entre o antigo e o atual com abertura para o futuro, nesta fase que alguns consideram pós-moderna, à espera ainda de que surja uma conceituação apropriada em meio ao desnorteante desejo de síntese, de singularização da vanguarda como movimento individual, do gesto de cada artista de ser o criador de sua obra de arte e, ao mesmo tempo, produtor da teoria que a conforma. Essa conversão em arte popular é mais vitalista e autêntica do que a apresentação da obra folclórica com introdução de personagens, rituais, por exemplo, como se essa apresentação fosse correspondente ao modelo original.

Maria Laura revela neste livro ligação direta entre pesquisa e vida. Alarga sua experiência e a compartilha com seus leitores. Aprofunda a dialética da experiência de si mesma e do outro. Percebe as tatuagens na pele do existente e a ultrapassa para alcançar o mundo de significações que está nela submerso. Seja uma escrita etnográfica presente, seja recordante, sua escrita revela parceria entre razão e sentimento. É uma antropóloga artista e uma artista antropóloga. Na sua literatura faz emergir as encantarias da palavra; na antropologia mergulha em busca das encantarias simbólicas além das palavras. Precisamos cada vez mais de discursos como o de Maria Laura, que não se deixa turvar pela tentação universalista do particular europeu, que exerce com ele a sua antropofagia e constrói uma consciência de valor das nossas particularidades e suas potências comprimidas de universalidade.

Belém, 23 de maio de 2022

João de Jesus Paes Loureiro

INTRODUÇÃO

No caminho do bumbá

O bumbá de Parintins é tema central e ponto de partida para reflexões antropológicas deste livro de ensaios e artigos. Cada um deles tem sua própria história e contexto feitos de muitos diálogos. Tudo começou faz tempo. Conta certo quem vê de perto, diz o dito popular. E lá fui eu, em 1996, junto com a fotógrafa Lóris Machado, conhecer os bumbás de Parintins, Amazonas, que desde então acompanho.

Na página inicial do primeiro de vários cadernos de campo que se seguiriam, escrevi:

22/06/1996. Manaus. Na cabine abafada do barco. Assusta. Uma multidão de gente cabocla. Muito frete para Parintins. Um outro mundo. O sol muito forte, o calor úmido. A confusão do porto e da chegada. O nosso barco chama-se *Clívia* e vai até Belém. As toadas tocam sem parar nas ruas em volta do porto de Manaus; e dentro do barco, tome toada. Acabei de ouvir a toada do Tchan... A terra do boi. O barco demora a sair. Descemos. Fomos tomar um sorvete, eu e Lóris, e comprar nosso farnel (como me dei conta depois, não precisava, pois servem refeições no barco). Uma moça, Rafaela, sentou-se ao nosso lado na loja. Adora o festival: “Vocês vão adorar!” ela disse. “A gente não para. No bumbódromo, a gente sente aquilo balançar. Não querer voltar.” Mas esse ano ela estava “medando”. Sua turma ia, mas ela não, pois mãe Dinah “Vocês sabem quem é mãe Diná? Aquela que fez a previsão da morte dos Mamonas!¹ Pois sim, ela previu que uma ilha do Amazonas, onde tem uma festa muito bonita, ia afundar! Pois bem, diz a lenda – é lenda, não é? A gente não sabe se é verdade! Diz a lenda que Parintins fica em cima de uma serpente e que um dia ela vai se levantar!”. Ela ficou com medo e não ia, mas seus amigos iam.

No barco, dormi das sete às sete. Medo de naufrágio, sobre o que todo mundo alerta. A jovem do Garantido, de quem depois ficaríamos amigas, não vem mais de camarote, no segundo andar do barco, pois já perdeu uma prima assim: a porta não abriu. Dormimos de porta aberta. Lóris acha que a dança é índia: quadril duro, braços e pés. Toada até as onze, onze e meia da noite, disse ela. Hoje de manhã lá estavam as toadas de novo. Nesse terceiro andar tem um bar com duas grandes caixas de amplificação ao lado. No andar debaixo do nosso, é rede para todo canto, amarradas em todas as direções, para baixo, para cima, para o lado, enviesadas, e de manhã viram duas bolotas amarradas apenas de um dos lados. Nesse andar

1. Mamonas Assassinas foi uma banda de *rock* paulista de sucesso na primeira metade dos anos 1990. O grupo foi vítima de um acidente aéreo fatal em março de 1996, causando comoção popular.

de baixo tem duas mesas compridas onde o café da manhã é servido, leite muito doce e café preto aguado, com pão e manteiga, e todo mundo se entende. Mesa de mulher e mesa de homem. Muito embora, pelo que pude perceber, aqui a maioria viaja em família. O barco, grande, de ferro – melhor assim, diziam, pois é mais difícil de afundar – vai até Belém, parando nos portos intermediários. Parintins vem primeiro, depois Santarém... Alguns adultos e crianças brincam com joguinhos eletrônicos. Dois meninos de jangada aportaram o barco, remando com extrema ligeireza, o capitão comprou um peixão. Todos foram para um só lado do barco, ver a entrega do peixe, e logo alertaram lá de cima: “Assim vira!!!”

A paisagem é muito monótona. Esse grande rio pardacento, e suas margens com pequenos barrancos às vezes do lado esquerdo; do lado direito, árvores baixinhas de manguezais. Algumas casinhas de palafitas, madeira ou palha, isoladas nas margens. Muito, muito monótono. Mas à medida que o tempo vai passando – é um outro tempo, esse dos gaiolas no rio –, um tempo que parece também correr mais manso, o olho vai habituando, e essa aparente mesmice começa a ganhar encanto.

Ouvi falar sobre os bumbás pela primeira vez em 1986, quando Amália Lucy Geisel, então diretora do Instituto Nacional de Folclore, onde eu trabalhava como pesquisadora, me disse que eu devia ir conhecê-los, pois sua festa era belíssima. Ela tinha sido jurada naquele ano, sabia que eu gostava das festas populares e do meu crescente interesse pelo carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Nos anos vindouros, foi o carnaval que me chamou e a ele me rendi. Porém, antes mesmo da defesa de minha tese de doutoramento em março de 1993, que virou o livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (CAVALVANTI, 1994), um conciso artigo de Sérgio Alves Teixeira, “Os deslumbrantes bois-bumbás de Parintins”, publicado em 1992 no *Boletim da Associação Brasileira de Antropologia*, manteve aceso o desejo de conhecer os bumbás. Sérgio, gaúcho, estudioso da festa da uva, havia sido jurado naquele ano – junto com Mundicarmo e Sérgio Ferretti, colegas conhecedores da cultura popular do Maranhão – e encantara-se com o festival. Ao final de um preciso texto etnográfico, ele convocava seus pares: “Por isso, penso que assiste razão a parintinenses e outros amazonenses quando lamentam que espetáculo tão deslumbrante não seja mais divulgado. Por sua inegável relevância sociológica, também penso que o assunto está a merecer a atenção da antropologia”. O chamado se fez ouvir. Esperei.

A oportunidade surgiu em 1996, quando, já na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e com o apoio do Programa de Pós-graduação em Sociologia² do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), associei-me à pesquisa museológica e fotográfica promovida pela Coordenação de Folclore e Cultura Popular.³ O intelectual e escritor amazonense Márcio de Souza, então à frente da Fundação Nacional de Arte, incentivou e apoiou o projeto da Coordenação. A fotógrafa Lóris Machado e eu, antropóloga, fomos na frente para pesquisa de campo. Cláudia Marcia Ferreira, museóloga e diretora da CFCP, chegou de barco no primeiro dia da festa junto com equipe da Funarte e o próprio Márcio de Souza.

2. Em 1997, o Programa passaria a chamar-se Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA).

3. Esse era então o nome do antigo Instituto Nacional de Folclore, que é hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Ficamos num pequeno hotel na rua Clarindo Chaves, junto com colegas da Ufam e com jornalistas de *A Crítica*, e logo nos familiarizamos com a geopolítica tão característica do espaço urbano. Ao centro, alinhados com o porto, estão o mercado municipal, a sede da prefeitura, a catedral de Nossa Senhora do Carmo com sua alta torre e belos afrescos pintados por artistas locais, o cemitério, o Bumbódromo. A leste, a jusante do rio (“para baixo”), estende-se a territorialidade do Boi Caprichoso. A oeste, a montante (“para cima”), a do Boi Garantido. Nas ruas, o animado comércio, as soparias, o delicioso tacacá, sim, com jambu. Quantas bicicletas, quase nenhum carro (naquela época, motos eram escassas). Nos arredores, os grandes galpões dos antigos armazéns de juta. Muitas pernas para cima e para baixo da cidade, percorrendo territórios azuis e vermelhos. Tudo em Parintins era próximo e acolhedor. Conhecemos e participamos dos preparativos nos currais – as sedes da administração e ensaios dos bois – e nos QGs – os quartéis-gerais, grandes galpões destinados à produção das alegorias da festa. Dé Monteverde, neto de Lindolfo Monteverde, o amo fundador do Boi Garantido, tinha viajado para Parintins na mesma embarcação. Nos conhecemos no terceiro andar do barco, onde eram tocadas e cantadas as animadas toadas. Ele contou sobre os Monteverde, comentou o crescimento dos bois, falou a respeito dos festejos que iriam acontecer no curral do Garantido na baixa do São José. Chegamos na ilha na véspera do dia de São João e na noite de 24 de junho lá fomos assistir a um ensaio, precedido pela tradicional ladainha do boi de promessa; acompanhamos a saída na rua, fogueiras na porta das casas. Nas noites seguintes treinamos muitas coreografias lideradas pelo pajé Valdir Santana em ensaios da galera no curral do Caprichoso, na região central próxima aos bairros de Palmares e Francesa. Joguei-me de cabeça na pesquisa. No QG do Caprichoso, Marquinho Azevedo, o tripa do boi levou-nos para conhecer os mecanismos de seu boi artefato, que almejava surpreender na arena, e cuja dança ágil e graciosa tanto me emocionou quando das apresentações nas noites da festa. Visitamos pesquisadores locais, muitos ateliês de tribos espalhados pela cidade. Foram muitas entrevistas e conversas. Assistimos ao festival de quadrilhas. Tudo era novo e envolvente.

Lembro-me bem do impacto da primeira noite dos bois na arena. Estranhei demais. Um boi mais solto, outro mais artístico. Quanta surpresa! Tínhamos convites para ocupar lugares na Tribuna de Honra, mas logo me dei conta de que a graça da festa estava nas arquibancadas, divididas entre as galeras e os visitantes dos dois bois. Lóris tinha crachá para a arena, fez fotos belíssimas,⁴ e eu podia circular por dentro do

4. Lóris voltou ainda em 1997 para fotografar a festa. Havíamos planejado ir juntas, mas me impediram o falecimento súbito de meu grande amigo e parceiro nas pesquisas sobre os estudos de folclore no país, Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena, em maio daquele ano num trágico acidente na via Dutra, e uma pequena cirurgia emergencial a que precisei me submeter. Lóris me trouxe, entretanto, muitos jornais, *folders* e material dos dois bois. Em abril de 2000, quando das celebrações dos 500 anos de Brasil, com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, que tinha então à frente Robério Braga, da Missão brasileira na Organização das Nações Unidas (ONU), da Funarte e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, realizamos no saguão do edifício da ONU, em Nova York, a exposição *The Amazonian Ox Dance*, com fotos de Lóris acompanhadas de textos meus (*O Estado de São Paulo*, 22 de abril de 2000). Em 2001, o Centro Nacional do Folclore realizou no Sesc-Tijuca, no Rio de Janeiro, uma grande exposição, *Festa na floresta*. Os bois-bumbás de Parintins, que trazia o acervo museológico de figurinos dos bois, fotos de Lóris Machado, Andreas Valentin e Evandro Teixeira, acompanhada por catálogo com texto de minha autoria (CAVALCANTI, 2001a). Lóris faleceu precocemente alguns meses depois, no começo de 2002. Seu acervo de fotos das artes e performances, entre elas as dos bumbás e das escolas de samba do Rio de Janeiro, está em mãos de seus filhos.

Bumbódromo. Logo me esgueirei para as arquibancadas e descobri que, se queria de fato observar o que se passava, devia me posicionar no lado do boi contrário ao que se apresentava. E assim alternei posições, ora dançando e cantando animadamente junto com o boi, ora observando e anotando o que procurava entender. À medida que ia tentando dar conta daquele universo, inesperadas afeições se impunham. 1996 foi o ano de duas marcantes toadas. Do Garantido, “Vermelho”, do compositor Chico da Silva, pulsava na voz cristalina de David Assayag (e correu o país na voz de Fafá de Belém). Do Caprichoso, “Vento Norte”, dos compositores Ariosto Braga e José Augusto Cardoso, ressoava suave na voz do inesquecível Arlindo Júnior. Seduziu minha razão e fez desde então meu coração navegar. A festa me abraçava. Rafaela, a moça que tínhamos encontrado em Manaus na loja de sorvetes antes da partida do barco, tinha razão: “você vão adorar e vão querer voltar”.

* * *

Entre o Rio de Janeiro, onde moro, e Parintins, no Amazonas, a distância é grande. A viagem é cara, e a logística não é simples. Dificuldades, porém, podem se tornar estímulos e trazer o sabor das aventuras com boas histórias para contar. A natureza inevitavelmente intermitente da pesquisa de campo com o bumbá trouxe relações e investimentos intelectuais duradouros. Meu pendor antropológico pela vida dos símbolos e dos rituais e pela riqueza e variedade da cultura popular brasileira ganhou novo fôlego. Se não pude me beneficiar da clássica situação de imersão prolongada e contínua no campo – como ocorreu na pesquisa com o espiritismo kardecista (CAVALCANTI, 1983) e com o carnaval carioca –, a extensão temporal da pesquisa (já lá se vão 26 anos!) conferiu a meus escritos sobre a brincadeira do boi uma dimensão mais en-saística e permitiu a apreensão do curso do festival em seus traços mais amplos, com suas transformações, rupturas e continuidades.

Em especial, dada a natureza central da rivalidade na organização e na dinâmica festiva, a intermitência da pesquisa me permitiu experimentar os pontos de vista diversos e complementares dos dois bois acerca da festa. Embora desde o primeiro momento tenha me inserido de modo mais definido em rede de relações do Boi Caprichoso, pude estabelecer contatos relevantes com integrantes do Boi Garantido. Em especial, nas idas a campo realizadas em 1999 e em 2004, privilegiei a interação em campo com o Garantido, frequentando seu curral e até tocando xeque-xeque em sua Batucada numa saída de rua em 1999.⁵ O trabalho de observação e de ampla pesquisa bibliográfica incorpora, portanto, os dois grupos, cuja natureza

5. Em 1999, encontrei em Parintins meu colega antropólogo, professor da Ufam, Sérgio Gil Braga, que realizava sua pesquisa de doutoramento sobre os bumbás (BRAGA, 2002). Em 1998, Andreas Valentin (fotos) e Paulo José Cunha (texto) haviam lançado *Vermelho. Um pessoal Garantido*. Em 1999, lançaram *Caprichoso. A Terra é azul* (VALENTIN, CUNHA, 1998 e 1999). Em 2007, José Maria Silva publicou *O espetáculo do boi-bumbá. Folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins*. Em 2008, Wilson Nogueira publicou *Festas Amazônicas. Boi-bumbá, ciranda, sairé*. Em 2021, Diego Omar, Elizandra Garcia & Ericky Nakanome publicaram a coletânea *Os bois-bumbás de Parintins: novos olhares* e, enquanto escrevo, Costa (2022) publicou também *Bumbás da Amazônia. Negritude, intelectuais e folclore (Pará 1888-1943)*.

complementar faz a força singular da festa. Em 2010, pude retornar a Parintins com Ricardo José Barbieri que, tendo acabado de se tornar mestre, preparava-se para cursar o doutoramento no PPGSA/IFCS/UFRJ. Nossa colaboração, feita de muito companheirismo, estende-se até hoje e, em 2020 e 2021, pesquisamos juntos, de forma remota, o impacto da pandemia sobre os ciclos festivos dos bumbás.

* * *

A perspectiva centrada nos estudos antropológicos dos rituais fornece a linha mestra do livro. No final dos anos 1970, ainda no mestrado no Museu Nacional/UFRJ, fui aluna de Roberto DaMatta que finalizava o marcante *Carnavais, malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro* (1979b). Um livro que ergueu a análise dos rituais ao centro analítico da dinâmica social brasileira. Meu pendor antropológico pela análise das narrativas e mitos, dos símbolos e ritos em sua força e eficácia sociais definiu-se e ganhou forma em pesquisas sobre religião (CAVALCANTI, 1983, 2009, 2018) e sobre o carnaval das escolas de samba (CAVALCANTI, 2006, 2015a), e logo sobre o bumbá de Parintins, cuja riqueza simbólica é imensa.

O carnaval das escolas de samba e o festival dos bumbás têm em comum a eleição da disputa como dispositivo articulador de suas performances anuais: rituais agonísticos, portanto. Porém, nesses circuitos festivos, o *agon* – a rivalidade que produz a agressividade do confronto anualmente renovado – associa-se ao *arete* – o dar o melhor de si – que se transforma na criatividade de múltiplas expressões artísticas: canto, música e sonoridades, muita dança, artes plásticas e visuais, alimentados por enredos diversos e narrativas míticas. São festas espetaculares que mantêm e renovam, a um só tempo, largas tradições culturais. Essa aproximação comparativa, entretanto, apenas realça a singularidade cultural de cada uma delas.

O festival dos bumbás de Parintins ergue-se em seu esplendor único, e os trabalhos aqui reunidos procuram fazer jus à complexidade da festa, percorrendo diferentes caminhos abertos por perguntas antropológicas.

Ao voltar da viagem de 1996, debrucei-me sobre estudos amazônicos que aprofundavam meu conhecimento a respeito da densa história que embasa a complexa diversidade sociocultural da região. Entre tanta coisa nova, reencontrei a bibliografia de meu saudoso professor de história das Américas na graduação em história, cursada nos anos 1970 na PUC-Rio, o intelectual amazonense Arthur César Ferreira Reis. Em adição, a leitura do livro *Cultura amazônica. Uma poética do imaginário*, de João de Jesus Paes Loureiro (1995a), trouxe a direção arejada de enfoque do bumbá com a qual me identifiquei.⁶

Entre 1998 e 2000, com uma bolsa de estudos da Capes/Fulbright, viajei para Nova York com um projeto de pesquisa sobre o festival para pós-doutoramento na Universidade de Columbia – um período de

6. Conheci João de Jesus Paes Loureiro em companhia de meu colega paraense, o antropólogo Isidoro Alves, em 1985, em uma exposição da Sala do Artista Popular organizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (RJ) sobre os brinquedos de Abaetetuba (PA), feitos de miriti, uma palmeira local. A exposição, incluindo catálogo de pesquisa, fotos e indicação de contato dos artesãos, foi realizada em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Pará, então coordenada por Paes Loureiro. O livro de Paes Loureiro mencionado teve edição revista e ampliada em 2015.

muito estudo e atualização de bibliografia teórica em antropologia e áreas afins. Levei todo o material etnográfico que tinha obtido até então e notas e fichamentos oriundos das tantas leituras. Pude então dedicar-me mais integralmente à pesquisa e escrevi o artigo que, publicado em 2000, constitui o primeiro capítulo deste livro. “Boi-bumbá de Parintins, Amazonas. Breve história e etnografia da festa” percorre inicialmente a bibliografia folclórica sobre o bumba meu boi, contextualizando seus primeiros registros escritos e caracterizando a maleabilidade e heterogeneidade intrínseca a todas as suas formas de ser. Empreende então uma etnografia do festival de Parintins, situando-o no contexto histórico amazônico e examinando sua trajetória desde a criação, em meados dos anos 1960, até sua emergência no cenário nacional e internacional, na década de 1990. Após sucinta elucidação da dinâmica narrativa e competitiva das apresentações, sugere a presença na festa de um novo nativismo que, ao valorizar as raízes culturais regionais indígenas, afirma positivamente uma identidade cultural cabocla.

Guimarães Rosa dizia que o começo é tudo. De fato, esse primeiro texto indicou os diversos caminhos de pesquisa com os bumbás que trilhei nos anos seguintes. Em especial, com ele pude argumentar com segurança o quanto a forma espetacular e massiva do Festival dos Bumbás de Parintins integrava, de modo criativo e original, o conjunto das tradicionais brincadeiras de boi que se espalham por nosso país. Anos mais tarde, foi com grata surpresa que pude ler – no parecer técnico do Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan⁷ que recomendava a aprovação do pedido de Registro do Complexo Cultural do Boi-bumbá do Médio Amazonas e de Parintins como patrimônio cultural brasileiro, efetivado em 2018 – meu trabalho compreendido e citado, a comprovar o pertencimento dos espetaculares bumbás a esse ciclo de brincadeiras tradicionais.

O capítulo 2, “O indianismo revisitado pelo boi-bumbá”, desdobrou-se naturalmente, ao focalizar a valorização dos signos “indígena” e “caboclo” vistos como um projeto consciente de organizadores da festa que foi capaz de promover ampla identificação popular.

Munida de alguma coragem e determinação antropológicas, enfrentei então um equívoco particularmente renitente e muito difundido na bibliografia sobre os bumbas e bumbás: a ideia de que o folguedo (termo caro aos estudiosos do folclore brasileiro) corresponderia em suas supostas origens à encenação de um auto característico. Às pesquisas sobre o bumbá de Parintins, somaram-se pesquisa de campo realizada em junho de 2000 em São Luís do Maranhão e a densa pesquisa de doutoramento de Luciana Gonçalves de Carvalho (2011) que orientei no PPGSA/IFCS/UFRJ. Escrevi então “Tema e variantes do mito. Morte e ressurreição do boi no Brasil”, o capítulo 3 deste livro. O texto indaga sobre a presença e o sentido de processos míticos em pleno curso na brincadeira do boi, em uma abordagem de inspiração estruturalista. Com ele, proponho a compreensão do “problema do auto” como um conjunto de narrativas de origem, transpostas da forma oral em que ganhavam vida nos circuitos orgânicos da cultura popular para o registro escrito nos estudos do

7. Esse parecer está disponível no *site* do Iphan com toda a documentação do Registro, efetivado em novembro de 2018, no Livro das Celebrações.

folclore brasileiro realizados em meados do século XX. Demonstro como a surpreendente natureza mítica dessas narrativas elabora questões ainda hoje tão problemáticas para nosso país: a tremenda desigualdade social e racial em busca de equilíbrio mais equânime. Busco situar também em nova perspectiva a relação entre mito (as crenças e narrativas) e rito (as performances festivas) na brincadeira do boi.

Os entrecruzamentos entre carnaval das escolas de samba e boi-bumbá comparecem nos capítulos 4, 5 e 6 – “Os sentidos no espetáculo”, “Formas do efêmero” e “Alegorias em ação”, respectivamente. Esse pequeno conjunto toma por foco um tema dileto: a linguagem alegórica, que se manifesta de forma notável nessas duas festas. A aproximação requer muitas distinções que preservam a singularidade cultural do carnaval e dos bumbás em sua criatividade ímpar. Porém, uma festa permite perspectivar a outra, e ambas abarcaram em seu seio a tradição artística milenar expressa no pensamento e na plasticidade alegóricos. No bumbá, os grandes cenários alegóricos “acontecem” na arena circular. Nas escolas de samba, os grandiosos carros alegóricos “passam” na pista linear do desfile. O gosto pelo alegórico e a ênfase na visualidade espetacular permitem aproximá-los e iluminam a figura do espectador – aquele para quem o espetáculo é feito e que realiza em si os efeitos almejados pelas respectivas performances rituais. A natureza efêmera, arriscada e deslumbrante das alegorias da cultura popular contemporânea, a complexidade de sua arte, a criatividade de seus artistas – que criam estilos próprios e diferenciados em meio a intensas e extensas redes de cooperação – apaixonam seu público.

O capítulo 7, “O boi em dois tempos. O bumba meu boi em Mário de Andrade e o bumbá de Parintins, hoje”, é uma conversa entre as formulações de Mário de Andrade elaboradas nos anos 1930 e a contemporaneidade do bumbá. Desde o começo da pesquisa, o foco no bumbá exigiu um renovado retorno à bibliografia dos estudos de folclore, tantas vezes precursores do interesse da antropologia universitária pelo assunto (VILHENA, 1997b). Dentre eles se destacam trabalhos etnográficos de Mário de Andrade acerca das expressões culturais tradicionais (CAVALCANTI, 2012a, 2019; CAVALCANTI, FRY, 2017). A discussão detalhada das formulações de Andrade e de sua influência nos estudos subsequentes atesta o quanto certas perspectivas assumidas por esses estudos podem nublar a compreensão contemporânea dos processos culturais populares. Ao mesmo tempo, o vigor criativo do bumbá de Parintins atesta a grande inventividade das tradições populares e se esclarece quando compreendido à luz dos aspectos estéticos e performáticos das formulações de Mário de Andrade.

“O ritual e a brincadeira. Rivalidade e afeição no bumbá de Parintins” compõe o capítulo 8, e com ele se conclui o arco das questões que tanto me mobilizaram ao longo desses anos.⁸ À luz da bibliografia antropológica dos rituais, o texto retoma o tema central da produção ritual da rivalidade no bumbá de Parintins, focalizando a associação entre os afetos, a expressão obrigatória dos sentimentos e a experiência social dos grupos envolvidos na festa e em sua preparação. A noção nativa de brincadeira une os dados etnográficos à

8. Minha página na internet – www.marialauracavalcanti.com.br – traz na seção Galeria sequências de fotos feitas nas idas a campo de 2004 e 2010.

elaboração conceitual dessa mesma noção – brincadeira – e traz consigo o tema da ambivalência tão característico das trocas sociais em que a disputa é elemento central. Acompanhamos a preparação festiva, que engendra, a partir de inúmeros tabus, evitações, provocações e confrontos, a crescente rivalidade entre os dois grupos brincantes. Essa rivalidade se transmuta em expressão artística plena na arena do Bumbódromo. Ali, o almejado esplendor das performances é estimulado pelo desejo obsessivo de superação e derrota do “contrário”. O argumento se conclui com a análise do trabalho do rito que, ao produzir abertamente a exacerbação da rivalidade, promove mais silenciosamente a necessária complementariedade e o reconhecimento pleno do outro que funda a possibilidade da brincadeira e a torna real no ritual festivo.

Dois apêndices suplementam o conjunto. “Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens”, de Ricardo José Barbieri, resulta da viagem que fizemos juntos a Parintins em 2010. Barbieri, então um jovem estudante sob minha orientação, focaliza a organização e a atuação das galeras do boi (item decisivo no julgamento do festival) nos circuitos dos ensaios e mobilizações diversas em Parintins e Manaus. “Arreda o sofá e vem brincar de boi’: os bumbás de Parintins na pandemia”, foi escrito em parceria com o mesmo Ricardo Barbieri, agora meu colega, no contexto de projeto que acompanhou a adaptação das festas populares tradicionais à forma remota de sua realização em 2020 e 2021.⁹ Por meio da observação etnográfica exclusivamente virtual, o texto acompanha a adaptação dos bumbás Garantido e Caprichoso aos desafios trazidos pela pandemia. Focaliza as principais *lives* realizadas pelos dois grupos, que buscaram, em meio a tantas tragédias, perdas e sofrimento, manter o ritmo e as diferentes fases do calendário tradicional do ciclo ritual dos bumbás.

Foi com muita alegria e emoção que assisti em junho de 2022, por transmissão televisiva, a retomada da festa plena. Os bumbás trouxeram uma explosão de vida a atestar a capacidade das festas em acolher sofrimentos profundos e de os regenerar, transformando-os em grito pungente em prol da esperança de tempos melhores e mais justos.

* * *

Agradeço aos artistas, brincantes, pesquisadores, organizadores e promotores dos bois que, em Manaus e em Parintins, me acolheram com espontaneidade e boa vontade. Aos colegas e alunos do PPGSA e do IFCS, que propiciaram o ambiente da conversa acadêmica em que as ideias aqui apresentadas puderam se desenvolver. Aos colegas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que sempre valorizaram e documentaram a originalidade dos bumbás de Parintins. A Andreas Valentin, a cessão de três belas fotos que integram a presente edição. Depois de anos de pesquisa, temo que a memória falhe ao buscar reconstituir

9. Entre 2020 e dezembro de 2021, coordenei juntamente com Renata de Sá Gonçalves, Hugo Menezes, Joana Correa e Ricardo José Barbieri, a pesquisa que acompanhou a adaptação das festas da cultura popular tradicional aos impedimentos trazidos pela pandemia. O projeto, que reuniu 23 pesquisas, resultou no livro *A falta que a festa faz. Celebrações populares e antropologia na pandemia* (CAVALCANTI, GONÇALVES, 2021), disponibilizado gratuitamente na internet. <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15837>.

os nomes de tantos que comigo colaboraram, pelo que peço antecipadas desculpas. Fica aqui registrada minha gratidão. Muitos emergem nas páginas deste livro. Nesta introdução, porém, não posso deixar de agradecer a Diego Omar o estimulante convite, feito em janeiro de 2022, para a elaboração deste livro – um desejo acalentado há anos. Agradeço, honrada, a João de Jesus Paes Loureiro, que generosamente se dispôs a prefaciá-lo e a Roberto DaMatta pelo texto que veio compor a orelha do livro.

3 de julho de 2022
Maria Laura Cavalcanti

NOTA SOBRE A PRESENTE EDIÇÃO

A revisão efetuada para este livro buscou manter a íntegra dos textos que vieram compor os capítulos e apêndices. Procedi apenas a eventuais correções, bem como à retirada de trechos excessivamente repetitivos que permeavam inevitavelmente os diferentes capítulos, oriundos de artigos publicados em datas diversas e destinados a públicos também distintos. O intuito foi o de tornar a leitura fluente e comunicar da forma mais direta possível as orientações analíticas e os debates conceituais que orientam as abordagens. Embora os capítulos estejam ordenados cronologicamente pela data de sua publicação original e embora estejam organicamente ligados entre si, podem ser lidos em separado e na ordem que melhor aprouver aos leitores. O primeiro capítulo foi publicado originalmente em 2000, e o último em 2018. De modo a preservar a temporalidade própria da escrita de cada um deles, bem como das referências bibliográficas então correspondentes, e ao mesmo tempo atualizar as informações neles dispostas, optei por assinalar as notas acrescentadas como notas complementares, NC.

CAPÍTULO 1

O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa¹

Parintins situa-se na ilha de Tupinambarana, no estado do Amazonas bem próxima à divisa com o Pará, na região conhecida como 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 boi: 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.²

Nos últimos anos esse festival alcançou 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 de boi³ foi eleita como bandeira de uma identidade cultural regional. Esse alcance e 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 festival, ressaltam as participações da mídia, da indústria cultural e do turismo, de agências governamentais

1. Publicado originalmente na revista *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 6, suplemento especial Visões da Amazônia, setembro de 2000, p. 1019-1046. Os dados apresentados são fruto de pesquisa de campo realizada em 1996, incorporando também documentação relativa a 1997, 1998 e parte do material de 1999, quando voltei a campo. Na revista da Fiocruz/Manguinhos, disponível *online*, o artigo veio acompanhado de um Caderno de Imagens com um pequeno texto e 15 fotos de Lóris Machado, sendo 11 em cor.

2. Atualmente a estrela é espelhada e prateada.

3. Brincadeira é expressão nativa recorrentemente usada nas muitas variantes do bumba meu boi e em diversos outros festejos populares. O termo assinala, com propriedade, a natureza lúdica e festiva dos bois, e o adoto preferencialmente em meu trabalho. Os estudiosos do folclore brasileiro, por sua vez, consagraram a categoria folguedo, na qual incluíram os bumbas. Essa classificação buscava enxergar a natureza múltipla e festiva de expressões populares que juntavam música, dança, comidas, performances diversas em sua presença marcante em muitas festas tradicionais brasileiras. A ela recorro também em certos contextos.

e amplas camadas sociais numa festa que mantém fortes características tradicionais. No viés romântico de análise, a cultura popular é frequentemente vista como o abrigo nostálgico de um mundo harmonioso, ameaçado pela época moderna. Nessa perspectiva, festas espetaculares e comercializadas tendem a ser consideradas deturpações de uma autenticidade original. A abordagem aqui proposta, ao contrário, vê 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, 1994, 1998, 1999; PAES LOUREIRO, 1995b).

Para tanto, nosso ponto de partida é uma perspectiva antropológica centrada no estudo dos rituais.⁴ O tema é a festa entendida como um fato social total (MAUSS, 2003a), tal como hoje se expressa, com sua intensa capacidade de integração cultural e com os problemas e contradições inerentes a sua expansão. O bumbá de Parintins é um processo ritual amplo, articula diferentes níveis e dimensões de cultura e acompanha ao longo do 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, cujos registros iniciais na história do país remontam à primeira metade do século XIX. Essa continuidade histórica implica significações e ressignificações permanentes, pontos de ruptura e alterações de contexto e de sentido que à pesquisa interessa apreender.

Pedindo licença para adentrá-lo, teço inicialmente algumas considerações sobre o estudo e a história do folguedo do boi no Brasil. Empreendo em seguida uma etnografia do festival de Parintins. Sugiro, finalmente, sua interpretação 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 acerca da brincadeira do boi data de 1840 e vem do Recife. É o artigo “A estultice do bumba meu boi”, do frei Miguel do Sacramento Lopes Gama (1996), beneditino secularizado que redigia o jornal *O Carapuço* na cidade do Recife. 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 à personagem 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 novas

4. O estudo dos rituais é tema clássico nas abordagens simbólicas da cultura. Ver Bateson, 1965; DaMatta, 1973a, 1979b; Durkheim, 1968; Geertz, 1973; Peacock, 1974; Tambiah, 1985; Turner, 1967, 1974; Van Gennep, 1978.

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-Lallemant (1961) a um bumbá presenciado naquela cidade,⁵ 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”. A personagem padre estava então proibida. Impressionou-o ainda a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em “mulher” do tuxaua (chefe indígena). O viajante viu no bumba “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (p. 106).

No intervalo de tempo entre essas duas descrições, Vicente Salles (1970, p. 27-29) 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.⁶

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 são essenciais para sua compreensão.

Os muitos nomes que ganhou no país correspondem, *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.⁷

5. Médico e natural de Lubeck, Alemanha (1812/1884), Avé-Lallemant clinicou no Brasil entre 1838 e 1855, quando fez duas jornadas: uma à província do Rio Grande do Sul e outra à Amazônia. Ver a respeito Cascudo (1965, p. 137-140).

6. Concordo com a interpretação de Salles (1970). A proveniência nordestina da primeira descrição escrita disponível não prova necessariamente a anterioridade histórica do folguedo. Renomados pesquisadores favoreceram a visão do Nordeste como o centro de sua difusão nacional, entre eles Câmara Cascudo (1984a, p. 150): “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* (CASCUDO, 1984b) tem contribuído para difundir essa visão na literatura e no senso comum. Como indicaremos, porém, Cascudo mudou de opinião. Ver a respeito de Câmara Cascudo, 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 a Amazônia é recorrente a afirmação de que o boi-bumbá lá teria chegado via Maranhão 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 Avé-Lallemant, lembremos, é anterior ao surto econômico da borracha na região. A história do bumbá é mais complexa, e a Amazônia culturalmente mais original do que muitas vezes se supõe.

7. Os nomes variam também internamente às regiões. Mello e Souza (1987) encontrou em Quissamã, no norte fluminense, um boi malhadinho.

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 norte do Rio de Janeiro, autodenominam-se boi grupos associados às celebrações carnavalescas. Sob formas muito variadas, o boi marca sua presença nos três ciclos festivos mais importantes da cultura popular tradicional.

Nessa diversidade, há, entretanto, alguma unidade e pontos de confluência. Especialmente no Norte e Nordeste, a brincadeira do boi remete sempre, de algum modo, à encenação por pequenos grupos de brincantes de uma trama baseada na lenda da morte e ressurreição de 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 outras personagens.

Quanto às palavras bumba, bumar ou à corruptela bumbá, presentes 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). Também há, entretanto, na língua portuguesa o verbo bumar, que significa bater fortemente e mesmo surrar. Borba Filho favorece esse segundo sentido, marcante nas cenas de pancadaria na farsa que lhe serve de referência descritiva. Câmara Cascudo (1984a) aponta direção semelhante: “bumba” equivaleria a uma interjeição correspondente à ideia de choque, batida. Dizer “bumba, meu boi” seria como exclamar: “Bate! Chifra, meu boi! voz de excitação repetida nas cantigas do auto” (p. 150).

Se lembrarmos que tambores são percutidos com pancadas e que o material dos mitos, lendas e ritos resulta de diversas operações simbólicas (tais como deslocamentos, condensações, superimposições), podemos manter em mente esses sentidos diversos a que alude o termo bumba ou bumbá: surrar, bater e dançar.⁸

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, em suas muitas variantes, acompanha ou não as diversas formas da brincadeira. Muitos registros e pesquisas sequer a mencionam na descrição, sendo impossível saber se essa ausência é um lapso de pesquisa ou um dado da própria realidade; mesmo quando ausente, porém, a lenda se insinua de modo latente na brincadeira.

O tema da morte e ressurreição do bem precioso sugere o núcleo de uma trama por vezes assim explicitada: 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,

8. Em sua *Interpretação dos sonhos*, datada de 1900, Freud (1989, p. 28) já ressaltava a marca da ambivalência em associações de sentido.

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.⁹ A longa história do folguedo no país atesta, entretanto, sua força como dispositivo simbólico capaz de se adaptar a inúmeros contextos particulares. Observo que nele interagem, de modo tenso e cheio de ambivalências, categorias étnicas e sociais básicas da história da formação da sociedade brasileira – o “branco”, o “negro” e o “índio”.¹⁰ A ressurreição do boi, por sua vez, parece sempre simbolizar a instauração de uma nova ordem social.

No tema da morte e da ressurreição do boi, muitos estudiosos localizaram o princípio de inteligibilidade da brincadeira. 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; QUEIROZ, 1967; GALVÃO, 1951; MEYER, 1991; MONTEIRO, 1972; BORBA FILHO, 1966; CÂMARA CASCUDO, 1984a, SALLES, 1970).

A interpretação da lenda, em suas muitas variantes, e a compreensão de sua relação com a encenação no folguedo constituem importante questão de pesquisa.¹¹ 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 um modo de estabelecer a rivalidade entre eles. Os grupos chamam-se de bois e se atribuem nomes individuais característicos: Boi Misterioso, Tira-teima, Cana-verde, Mimo de São João, Fé em Deus, e assim vai 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 da morte do boi artefato no bumbá foi muitas vezes definida na bibliografia como um auto popular, expressão 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. Nas 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.¹² Nos anos 1950, os estudiosos

9. Nota complementar incluída durante a preparação desta edição (doravante referida como NC): Essa versão simplificada baseia-se naquela oferecida por Bordallo da Silva (1981).

10. Para análise do “mito das três raças” como fundador da nacionalidade brasileira, ver DaMatta, 1987. NC: Esse tópico é retomado no capítulo 3.

11. NC: Esse é o tema do capítulo 3 deste livro, dedicado à análise do mito da morte e ressurreição do boi precioso e suas variantes, no qual proponho um novo entendimento da relação entre mito e rito na brincadeira do boi.

12. NC: Ver Cavalcanti (2012a) a respeito das danças dramáticas de Mário de Andrade e do lugar muito especial ocupado pelo bumba meu boi em suas reflexões. Ver também o capítulo 7 deste livro.

integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro (VILHENA, 1997b) incluíram-no na categoria folguedo, assinalando seu caráter festivo, que combinava música, dança e drama.

A busca das origens, certamente mais míticas do que históricas, tem também atraído estudiosos. Câmara Cascudo (1984a, p. 150), no 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”. Ao indagar sobre origens históricas concretas, contudo, 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” (p. 151). Câmara Cascudo viu no bumba meu boi, “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” (p. 152).

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.¹³ As características da brincadeira de permeabilidade e abertura ao ambiente sociocultural se exercem e ganham sentido em situações concretas. A região amazônica, com sua complexidade e relativa unidade de conformação histórica, é um importante contexto de referência do bumbá de Parintins.¹⁴ 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 reivindicada por esse bumbá, e aí está, certamente, uma das razões de sua amplitude.

A pesquisa de Salles (1970) traz sugestiva visão da evolução do boi-bumbá na região, tomando por base a cidade de Belém.¹⁵ O folguedo ligar-se-ia à presença do negro na Amazônia, “um folguedo insólito e agressivo”, que perambulava pelas ruas, derivando frequentemente 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 (p. 28). O bumbá teria se estruturado na

13. O contexto histórico e sociológico do bumba meu boi do Maranhão é muito diverso daquele dos bois amazônicos. Para os bois maranhenses, remeto o leitor a Pinho de Carvalho (1995), Azevedo (1983), Ferreti (1994), Araújo (1996). NC: Ver Carvalho (2011).

14. Da vasta bibliografia sobre a Amazônia, utilizei como principais referências Souza (1994), Daou (1998), Reis (1931, 1950) e Wagley (1957).

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

primeira metade do século XIX, 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, se teria desenvolvido 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 oficiais de teatro, registradas desde o século XVIII. Esses laços entre erudito e popular teriam resultado, “no extremo norte do país, numa simbiose muito interessante” (SALLES, 1970, p. 28).

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 Guaranis, os Congos, os Africanos – que se apresentavam com as excêntricas danças de suas “tribos”. Além de danças nativas, compareciam também danças de origem europeia.¹⁶ 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 participavam dos folguedos preexistentes. Os poetas libretistas, especialmente contratados para compor, juntamente com músicos populares, a chamada peça do ano, “não apenas fazem a *projeção* do folclore no sentido vertical, mas também *descem* a ele” (SALLES, 1970, p. 31, destaques do original). Já restritos 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” (p. 32).¹⁷

Com a queda da produção da borracha, esse teatro revisteiro tornou-se a principal fonte de lazer da população que conheceu 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 mambembe, além de trupes circenses que sempre gozaram de apoio popular” (SALLES, 1970, p. 30). 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 os 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 de ‘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” (p. 33).

Esse relato traz para a cena do bumbá o grande tema da circularidade dos níveis de cultura, tal como proposto por Mikhail Bakhtin (1987). Na história de Manaus, desconheço registros de festas ou ambientes

16. Para Belém, vale mencionar ainda o registro de Bruno Menezes (1972), apresentado como uma contribuição do Pará no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, em 1951.

17. Sobre a relação entre o bumbá e os cordões de bichos e pássaros, ver Bordallo da Silva (1981) e Marcondes de Moura (1997).

públicos que atuassem como mecanismos propiciadores de intensa integração e troca cultural como o Círio de Nazaré, de Belém do Pará. Ao contrário, nos 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. Mário Ypiranga 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, a Marujada ou Brigue, as Pastorinhas, a 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 em 7 de junho de 1999) lembra-se dos bumbás de Manaus de sua infância, antes da introdução do festival folclórico, nos anos 1950:

O Bumbá ensaiava no curral e, depois que treinava, saía nas ruas se apresentando em casas atendendo a pedidos dos políticos, ou a 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, ele relata, os bois (o Corre-campo, o Malhado e o Mina de Ouro, preto com uma estrela branca na testa) foram reduzindo o tempo de apresentação.¹⁸

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 polos 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 de Parintins, vem despertando a atenção de pesquisadores. Sérgio Teixeira (1992) chamou a atenção dos antropólogos para o seu “grande e deslumbrante espetáculo”. João de Jesus Paes Loureiro (1995a, p. 396) viu nele um dos marcos importantes da cultura amazônica contemporânea, sinalizando “um rico e vivo processo antropofágico e carnalizador” em curso. Nos anos recentes, o bumbá de Parintins parece ter fornecido a Manaus esse lugar de troca e integração cultural que lhe faltava.

18. NC: Desses três, apenas o Corre-campo segue em atividade.

ETNOGRAFIA DA FESTA

A cidade de Parintins tem cerca de 42.000 habitantes, e o município, do mesmo nome, cerca de 60.000.¹⁹ A região é cheia de sítios arqueológicos. No século XVI, grupos nativos da região foram afugentados ou subordinados pelas grandes migrações dos Tupi, 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 foi durante muito tempo a língua franca no norte do país), esse grupo comerciava e miscigenava com os portugueses, ajudando-os a capturar outros grupos nativos. Tupinambarana – o nome da ilha, cujo significado em tupi é mestiço (tupis não verdadeiros) – e Parintintins, nome que deu origem a Parintins, também nomeiam grupos tupis (CERQUA, 1980).

Pulando muitos e muitos anos, já em pleno século XX, Parintins usufruiu particularmente da extração e beneficiamento da juta, que sustentou o desenvolvimento econômico regional entre 1940 e 1960. Atualmente a principal atividade econômica é a pecuária bovina e bubalina,²⁰ sendo o gado abatido em Manaus. O município é, em linhas gerais, pobre, carente de infraestrutura (em 1994, o aeroporto local foi reformado, e há planos para uma reforma do porto)²¹ e de oportunidades de emprego (o emprego formal concentra-se no comércio e nas vagas públicas fornecidas pela prefeitura e governo estadual). Poucos carros, muitas bicicletas e, mais recentemente, diversas motocicletas circulam pelas ruas da cidade.

Parintins abriga, entretanto, grande dinamismo e riqueza educativa e cultural. Sob esse aspecto, destaca-se como uma espécie de capital no cenário local. A cidade é sede de ativa diocese católica, e há a presença importante da denominação protestante batista; dispõe de serviços públicos e de comércio; tem boas escolas primárias e secundárias, e um *campus* avançado da Universidade Federal do Amazonas. Promove também muitas festas, dentre as quais se destacam a romaria de Nossa Senhora do Carmo, 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

19. Ver o verbete sobre Parintins na *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* (1957). Os dados oficiais do IBGE para os anos 1990 são: 41.591 habitantes para a zona urbana; 17.192 habitantes para a zona rural, no total de 58.783 habitantes para o município. Os municípios limítrofes são: ao norte, Nhamundá; ao sul, Barreirinha; a oeste, Urucurituba; a leste, o estado do Pará. NC: Em 2000, quando da publicação original deste artigo, os dados eram 58.125 habitantes para a zona urbana e 32.591 para a zona rural, um total de 90.716 pessoas. O último censo atualmente disponível, de 2010, indica uma população de 102.033 habitantes para o município (população rural de 32.143 e população urbana de 69.890). Com a não realização do censo em 2020, o IBGE estimou em 2021 uma população de 116.439 pessoas para o total do município.

20. Segundo dados fornecidos pela prefeitura municipal em 1996, Parintins reunia o maior rebanho de bovinos e bubalinos do Amazonas, no total de 120.00 cabeças. O extrativismo, em especial da madeira, e a pesca também se destacavam. No pequeno setor industrial, considerado o mais desenvolvido do interior do estado, sobressaíam as indústrias de mobiliário e madeiras. Parintins tinha então cerca de 700 estabelecimentos comerciais, varejistas e atacadistas dos mais variados produtos.

21. NC: No aeroporto, em expansão desde 2012, operam três companhias aéreas com aviões de pequeno e médio porte: MAP, Azul e Gol. O porto, o segundo maior do estado, foi interditado em 2020 por conta do desabamento do muro de contenção ainda em reconstrução.

Caprichoso e o Boi Garantido.²² 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 registrados no Bumbódromo, em 1996, em conversa com mãe de família parintinense, cujos filhos trabalham em Manaus).

A proximidade das duas festas, na época seca do chamado verão amazônico, com o início da vazante dos rios, indica 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.²³

Em entrevista, dom Gino Malvestio, bispo local, comentava em junho de 1996: “Acaba o boi, dia 6 de julho começa a festa de Nossa Senhora do Carmo, uma festa à qual todo o povo se liga com igual fervor”.²⁴ Segundo o vice-prefeito, senhor Osvaldo Ferreira, também em entrevista em junho de 1996,

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 e 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 50.000 pessoas, mas no ano passado [1995] a procissão tinha umas 15.000. Quem vem é muito pessoal do interior, comunidade rural e muito parintinense devoto.

Se a romaria de Nossa Senhora do Carmo pode ser vista como uma “festa interiorana”, cujos caminhos levam para dentro da região, é possível considerar o festival dos bumbás 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 Bumbódromo, em clara alusão ao Sambódromo (a Passarela do Samba, construída em 1984 pelo governo do Estado do Rio de Janeiro para abrigar o desfile das grandes escolas de samba). O Bumbódromo foi erguido em 1988, no terreno do antigo aeroporto da cidade, pelo então governador do estado, Amazonino Mendes, com cujo nome

22. NC: Após uma lei municipal de 2005 e com o acordo das duas agremiações folclóricas, em 2006 a data de realização do festival se deslocou para o último final de semana de junho.

23. NC: Há sempre, afinal, a festa da vitória e a festa da derrota.

24. Dom Gino faleceu no começo de 1999. Foi sucedido por dom Giuliano Frigeni, que se manteve bastante próximo dos bois.

foi oficialmente batizado. Montadas em torno de uma arena circular, as estruturas de concreto armado comportam 40.000 lugares nas arquibancadas.²⁵ 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.²⁶

Foto 1. O bumbódromo visto de cima. No topo, o rio Amazonas. À direita o cemitério local e a Catedral de Nossa Senhora do Carmo



(Foto: Andreas Valentin)

25. NC: Após reforma realizada em 2013, o Bumbódromo passou a contar com um arco suspenso de iluminação cênica voltado para a arena. A capacidade de público foi sendo reduzida com o passar dos anos. Atualmente (2022), as arquibancadas e camarotes comportam algo próximo a 25 mil lugares, sendo dez mil localizados nos espaços gratuitos das arquibancadas destinados às torcidas (as galerias) dos dois bois. Os dados disponíveis da Secretaria de Cultura de Estado do Amazonas são conflitantes (ora 35 mil, ora 23,8 mil). Dados citados pelo G1 e obtidos na viagem realizada em 2010 estão mais próximos da segunda estimativa.

26. Rai Vianna, ex-presidente do Boi Caprichoso, era o administrador do estádio desde sua criação, em 1988. Era também professor e diretor da escola que lá funcionava. NC: As linhas de quadras polivalentes acima mencionadas sumiram depois da reforma de 2013. O Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro (unidade de Parintins) que funciona embaixo da estrutura das arquibancadas e do prédio de camarotes) oferece oficinas de dança, teatro, artes visuais, audiovisual e música popular. O local conta agora com Sala Multiuso e Sala de Multimídia; com as Galerias de Arte Wandir Santos e Jair Mendes; com o Cineclube Odineia Andrade, a Biblioteca Fred Góes e o Teatro de Bonecos; bem como com o Memorial dos Bumbás Caprichoso e Garantido (fonte: Secretaria de Cultura do AM em <http://cultura.am.gov.br/portal/centro-cultural-amazonino-mendes-bumbodromo>).

O estádio se situa na área central da cidade, traçando junto com a catedral de Nossa Senhora do Carmo e o cemitério uma linha perpendicular ao rio Amazonas, que divide Parintins em uma metade leste e uma metade oeste. O fato é significativo, pois, quando o assunto é boi, tudo nessa cidade se divide 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 *funk*). No bumbá de Parintins, a juventude ou está nas tribos, os conjuntos de componentes que dançam 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.²⁷ As outras três áreas localizam-se ao norte: um conjunto de cabines para o júri; acima dele, um conjunto de assentos para os jornalistas; e, no topo do estádio, um extenso conjunto de cabines, 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 e Ministério da Cultura, bem como pelos dois bois, que gerenciam seus próprios negócios.

Fora do estádio, o espaço urbano também se divide em dois. A oeste do Bumbódromo, ou na parte de cima da cidade – como dizem os parintinenses, que tomam o rio Amazonas 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, seus 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, Ceará) e por Furtado Belém, parintinense ilustre.²⁸

Os bois brincavam em terreiros e saíam às ruas, onde se confrontavam por meio de desafios e inevitáveis brigas, pois, quando se encontravam, um não queria deixar o outro passar ou dar meia-volta: “era brutal

27. NC: Transferida a tribuna de honra para o prédio de camarotes no lado oposto da arena, nesse local estão agora localizados o telão da transmissão televisiva e o cronômetro que registra a duração das performances.

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

mesmo, era assim, não tinha meio-termo, encontrou e iam para a briga. Dava prisão, delegado mandava prender quem puxou a briga” (Raimundo Muniz, em entrevista de 1999). As pessoas mais ricas da cidade pagavam para os receber diante de suas casas, outros os recebiam em troca de uma refeição. A fama do Garantido ecoa até hoje. Lindolfo Monteverde teria 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 Garantido e Caprichoso permaneceram,²⁹ talvez por expressar 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, por um grupo de amigos ligados à Juventude Alegre Católica (JAC), Xisto Pereira, Lucenor Barros e Raimundo Muniz, então presidente da JAC. Raimundo Muniz, em entrevista de junho de 1999, conta: “éramos os três amigos e o padre Augusto; nos reunimos em 1 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”.

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 estava nas 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 20, 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 de 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...

29. NC: Em entrevista realizada na manhã de 26 de junho de 1996, a professora e pesquisadora local Odineia Andrade mencionou a existência, além do Boi Campineiro, de outros, como “Mina de Ouro, Corre Pronto, Douradinho, Galante, vários”. E prosseguiu: “mas quem ficou foi Caprichoso e Garantido, eu sempre digo que foram plantados e enraizados, e entre os dois foi criado um vínculo nupcial, porque eles brigam, mas se amam; são muito unidos, um não existe sem o outro, é verdade; é uma oposição necessária, eu acho isso muito bonito”. Naquela época, tendo se afastado um pouco da direção de arte do Caprichoso, ela atendia também a pedido de artistas do Garantido emprestando-lhes seus livros sobre “cultura amazonense, folclore, sobre boi-bumbá”. Ver também Saunier (1994) e Assayag (1995).

O festival logo se tornou 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 ser 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, favoreceu imensamente o crescimento dos bois. Forneceu-lhes uma mediação artística para a expressão da tradicional rivalidade, beneficiando sua expansão estética e social. Nos dias de hoje, a apresentação de quadrilhas, cada vez mais acanhada, ainda precede, na semana do festival, a dos bumbás, com quem está, entretanto, a popularidade massiva.

Pouco a pouco, os bois se tornaram um importante foco de prestígio. Novos grupos sociais ingressaram no festival, bem como se alteraram os ocupantes de postos e as posições de controle. Seu Raimundo Muniz, por exemplo, sentiu-se alijado da coordenação do festival em 1983, quando a prefeitura, com apoio dos bois, assumiu o comando.³⁰ 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 ao 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 Estado do Rio de Janeiro (Uerj) 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 ao 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.

30. Vale notar que seu Raimundo foi eleito vereador por três mandatos. Quando conversamos, em 1999, ele comentou, 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”.

O festival começou em 1965 como uma “festa para a comunidade”, ligada à atuação da Juventude Católica local e à tradição festiva católica.³¹ Expandiu-se para a municipalidade no começo nos anos 1980, ao final dos quais já começava a se tornar 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. Odineia Andrade (pesquisadora local e ativa participante do festival, em entrevista de junho de 1996) sinaliza uma “queda” na temática da morte e ressurreição do boi nessa época: “inserimos em seu lugar a cultura amazonense: lendas, mitos e tradições regionais”. Seu Raimundo, na entrevista mencionada, 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.³² Em entrevista de junho de 1999, ele nos conta:

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 outro ambiente festivo.³³ 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

31. O bispo dom Gino, entrevistado em junho de 1996, reconhecia a importante presença da diocese na cultura local, mencionando a sorte que tiveram com “Padres vindos da Itália que trabalhavam muito com o povo, faziam Olimpíadas, aproveitando as manifestações culturais do povo, no interior, nas festas populares, os cantos, incentivando todo tempo... nós temos esse momento cultural”.

32. NC: Vale observar que, em 1970, a escola de samba Portela apresentou no carnaval carioca o enredo “Lendas e mistérios da Amazônia”, com o qual se tornou campeã.

33. Para uma discussão do sentido simbólico e do processo de confecção das alegorias no carnaval carioca, ver Cavalcanti (1999, 2006, 2015a, 2015b). NC: Ver também os capítulos 4, 5 e 6 deste livro. Para as interconexões entre o desfile das escolas de samba cariocas e o bumbá de Parintins, ver a tese de doutorado de João Gustavo Melo de Souza (2021).

pela primeira vez amo do boi [quem “botava” o boi], Jair Mendes viu-se na posição de introduzir as almeçadas novidades. Assim ele relatou para mim 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 ‘Moooo!’”. Explicou-me que uma pessoa fez o mugido do boi enquanto ele ferrava, 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 naquele 1999, pois teria todos os movimentos de patas, cabeça e rabo. Gabava-se mesmo de já ter feito até escultura sorrir!

No começo dos anos 1980, outra modificação importante: o boi se tornou uma organização, administrada por uma diretoria. Até então, a brincadeira era do “dono”, que “botava boi”, isto é, se responsabilizava por sua confecção. Esse papel social se sobrepunha ao papel ritual de Amo do Boi, a personagem que traz o boi para brincar na rua, no terreiro ou na arena, tirando toadas de desafio. Com essa mudança, a função ritual de Amo do Boi manteve-se apenas nas performances. No Boi Garantido, a liderança pessoal de Lindolfo Monteverde, que foi amo do boi durante muito tempo, marcou fortemente a história do grupo. Depois de sua morte, em 1979, o papel permaneceu na família até 1995. A família Monteverde tendia a ver seu afastamento do controle do boi (a organização) em 1980 corresponder ao processo de perda de influência do boi (o componente artístico) no espetáculo.³⁴ A expansão do folguedo é fonte de atritos e arestas.

Nos anos 1990, outra transformação importante nos traz ao estado atual do folguedo: a crescente ênfase nos componentes nativistas 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: agregou-se em torno do bumbá de Parintins. Em 1995, foi criado um quesito de julgamento denominado Ritual, cuja encenação estrelada pela personagem Pajé é atualmente o apogeu de cada noite da apresentação.

COMERCIALIZAÇÃO E OS BOIS COMO ORGANIZAÇÃO

Caprichoso e Garantido são hoje organizações civis. Além do cuidado com a parte artística, são responsáveis pela produção e comercialização do festival.³⁵ Sua renda tem quatro fontes principais: o mecenato

34. O Garantido até hoje cumpre a promessa de Monteverde. 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 Monteverde. 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”.

35. NC: Essa situação se alterou no início dos anos 2000, quando a Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas assumiu parte importante da organização da festa.

cultural do qual participam o governo estadual e, por intermédio do Ministério da Cultura, o governo federal; desde 1995 o patrocínio da Coca-Cola – que tem como contrapartida a publicidade de seus produtos no Bumbódromo e os camarotes especialmente construídos para seus convidados; a venda do direito de arena a empresas televisivas;³⁶ a venda dos CDs oficiais com as toadas anuais do festival, a venda de ingressos do festival e a promoção de ensaios sobretudo em Manaus.³⁷ Seus símbolos tornaram-se logotipos com registro no Instituto de Marcas e Patentes. Foram criados movimentos associativos em Manaus para a promoção de recursos para a festa. O Garantido criou o Movimento Amigos do Garantido, e o Caprichoso, o Movimento Marujada, estabelecendo bares, os chamados currais de terra firme, para a realização de apresentações e ensaios na capital estadual.

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.³⁸ Seus participantes comentam a exuberância passada, hoje “sufocada pelo festival de Parintins”. O festival manauara se interrompe, e as ruas da capital ficam vazias nos três últimos dias de junho. Os currais de terra firme, entretanto, 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

36. Em 1995, os bois venderam o direito de arena à TV Amazonas, retransmissora local da Rede Globo de Televisão até 1999. NC: A TV A Crítica detém os direitos de transmissão do festival desde 2013, mas já o transmitia entre 2000 e 2007. O mesmo grupo detém os direitos de transmissão de outras festas regionais, como o desfile das escolas de samba de Manaus e as apresentações das cirandas de Manacapuru (AM). A transmissão nacional, entretanto, se dá por seu canal no Youtube ou seu aplicativo A Crítica Play. A TV A Crítica é hoje a principal emissora do Amazonas e retransmissora local da RedeTV e TV Record. Pertence ao Grupo Calderaro de Comunicação (proprietário também dos jornais impressos *A Crítica* e *Manaus Hoje*; da retransmissora local da rádio Jovem Pan; bem como de outro canal de TV, a Inova).

37. Em 1996, o orçamento dos bois estava em torno dos um milhão de dólares, dos quais 250 vinham do governo estadual, 250 do Ministério da Cultura (via Lei Rouanet), 80 da Rede Amazonas, 100 da Coca-Cola, o restante vinha de outras colaborações, como a do Banco Bradesco, de redes de lojas e de planos de saúde regionais, e da participação do próprio boi. NC: As atividades dos chamados currais de Manaus parecem ter-se esvaziado desde então, bem como os CDs, em decorrência da circulação das toadas nas mídias eletrônicas e sociais. Antes da pandemia, as maiores festas do ciclo anual dos bois se realizavam em Parintins, incluindo os lançamentos das toadas. Entre 2011 e 2015, esse lançamento se realizava por meio de DVDs com a execução ao vivo das toadas do novo álbum em elaborados *shows* nos respectivos currais. Em 2022, quando os bumbás puderam voltar a realizar o festival na forma plena presencial, cada agremiação recebeu cinco milhões de reais, repassados pelo governo do estado, para a produção das três noites da festa.

38. Em 1997, Manaus realizava o 50º festival, e Parintins, o 32º.

estrondoso sucesso regional. Em 1996 irromperam na mídia nacional e internacional, com a expectativa de ser candidatas a um novo *hit* nacional, a exemplo da *axé-music*.³⁹

Os gaiolas que sobem e descem o rio Amazonas têm 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 também imediatamente envolvido num ambiente sonoro característico: são as toadas tocando incessantemente nas rádios e lojas locais.

No velho porto de Parintins, ao lado dos 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, os bois têm bandas oficialmente credenciadas, e possuem programas próprios nas rádios locais. As bandas percorrem anualmente toda a região Norte, contratadas para animar eventos especiais e diversos festivais.⁴⁰

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, organizam um trio elétrico, jocosamente denominado 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 longínqua surgem, em pequeninos pontos, todas as embarcações que descem o rio. Nas vésperas do festival, gaiolas e iates aproximam-se e rodeiam a ilha com bandeirolas azuis ou vermelhas, fogos espocando, até ancorar 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 nos tradicionais gaiolas com suas redes de dormir. Todos querem brincar de boi.

39. Para uma análise do sucesso de gêneros musicais populares, ver Vianna (1998). Apesar do alcance que sua divulgação obteve em 1996, as toadas permaneciam em 1999 um ritmo de alcance regional.

40. 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.

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 dos gaiolas, causa recorrente de naufrágios. Os voos das companhias aéreas que ligam Manaus a Parintins a cada dia se tornam mais frequentes.

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 barraczinhas de comida e artesanato na praça próxima ao porto, entre a prefeitura e o mercado. Entre eles estão também membros de grupos nativos 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.

Caprichoso e Garantido, por sua vez, já há muito iniciaram seu trabalho. Uma diretoria artística encarrega-se da concepção e supervisão da confecção 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.⁴¹ Nos QGs das tribos, o chefe de cada uma é o artista responsável pela confecção das fantasias. As toadas são elaboradas nos meses de janeiro e fevereiro, e uma competição interna define as 18 que serão incluídas no CD oficial do boi. Essas toadas vão, então, “movimentar o boi” (Ronaldo Barbosa, compositor do Caprichoso, em entrevista, junho de 1996). Nos ensaios nos currais, a banda, a Batucada ou a Marujada, e o levantador de toadas ensaiam, e a galera – os grupos de jovens torcedores de cada boi – 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

41. NC: No Boi Caprichoso, em 1996, a concepção e coordenação geral da “Criação cabocla” era de Juez Lima, Carú Carvalho, Ozéas Bentes, João Afonso, Marquinhos Azevedo. A ficha técnica da produção artística das alegorias se dividia em: I. Arte plástica (subdividida em Concepção e coord. geral/configuração técnica e artística (Luciano Hudson)/esculturas (Joilton Tavares, Gilson da Silva, Claudenor Costa)/ampliação técnica (Paulo Henrique)/pistolagem (Afranio Mendes, Claudia Silvino, Hélio Silva)/definição plástica); II. Estrutura: estrutura metálica/arte metálica/carpintaria/auxílio técnico/coordenação de pastelagem; III. Administração: controle de material/mão de obra/assessoria externa e interna/eletrotécnica/vigilância/serviços gerais. A equipe total na produção das alegorias era de 142 pessoas (um mundo masculino, só homens). Em 1999, 155 pessoas trabalhavam aproximadamente durante dois meses nos QGs centrais, além dos cerca de 50 empurradores dos carros, contratados para os dias do festival. NC: Antes da pandemia que atravessou 2020 e 2021, só nos galpões destinados à confecção dos cenários alegóricos de cada boi – que emolduram as sequências dramáticas das apresentações e nelas atuam – trabalhavam cerca de dois mil profissionais. Esse novo número atesta o crescimento e a sofisticação da produção artística dos bumbás realizada nos galpões dos bois.

estão também respectivamente banidos do vocabulário de um grupo e do outro.⁴² O povo da cidade brinca comentando que, nessa época, separam-se temporariamente casais cujos cônjuges são torcedores de bois diferentes. 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 se traduz 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 só serão revelados na performance.

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

A FESTA DOS BUMBÁS

No festival, Caprichoso e Garantido revezam-se no Bumbódromo, nas noites de 28, 29 e 30 de junho, em apresentações que duram no máximo três horas.⁴³ 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 tema 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, 1994 e 1999). São ambas massivas, organizadas em torno da disputa num campeonato anual, 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 anualmente ocorrem subidas e descidas. Uma forma estética definida o organiza: o enredo, renovado a cada ano, é cantado em samba e representado pelas alegorias, fantasias e demais componentes necessários a 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.

42. 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 é em azul. NC: O Bradesco faz o mesmo, ao tornar azul sua logomarca no lado da arena reservado ao Caprichoso.

43. NC: Desde 2006, como já mencionado, a data festiva deslocou-se para as três noites do último fim de semana do mês de junho. A duração atual das apresentações é de duas horas e meia.

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, o outro, derrotado. A apresentação dos bois, por sua vez, segue uma dinâmica narrativa própria:⁴⁴ 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 breves e sucessivos apogeus, 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 dos que compõem a região Norte e dos que foram sorteados no ano anterior.

O julgamento se baseia em 22 quesitos: Apresentador; Levantador de toadas; Batucada ou Marujada; 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.⁴⁵ A apresentação articula esses elementos de modo livre e variado, numa sequência 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 das diversas personagens e suas diferentes encenações. As personagens individuais, como a Cunhã Poranga, a Sinhazinha, o boi, a Rainha do Folclore, o Pajé são geralmente trazidas em alegorias. Seu aparecimento é saudado com fogos de artifício e efeitos especiais, acompanhado 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 da apresentação de cada boi, que, depois disso, começa a sair da arena sempre em movimentação circular.

Na performance, há um núcleo definido associado à lenda da morte e da ressurreição do boi. Esse núcleo se agrega em torno das personagens cuja atuação acompanha a aparição do boi na arena. O boi, animado por seu tripa (quem entra na 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, Pai Francisco e Mãe Catirina.

44. Paes Loureiro (1995b, p. 369) sugeriu uma identidade entre as duas formas narrativas. Creio que a aproximação se dá sobretudo pela ênfase na qualidade plástica e visual das duas festividades; a forma narrativa de um desfile de escola de samba e aquela do bumbá seguem, entretanto, diferentes dinâmicas e ordenações. NC: Ver capítulo 4 para o aprofundamento dessa análise comparativa.

45. NC: Atualmente são 21 os itens de julgamento, pois não há mais a distinção entre tribos masculinas e femininas. Tuxaua, por sua vez, consiste em um único item. Coreografia e organização do conjunto folclórico foram separados.

As personagens indígenas relacionadas a esse conjunto, no entanto, 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 a respeito do índio como “o humilde parceiro do boi”. Essa formulação não teria lugar nos dias de hoje, quando se destacam toadas com motivos nativistas (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.⁴⁶

Ligado ao chamado conjunto do boi por fortes laços, esse novo universo corresponde a um deslocamento importante, pois o tema da morte e ressurreição, “desenfatuado” na performance do conjunto do boi, como que para aí migrou. O aspecto burlesco da brincadeira é preservado em Parintins, sobretudo no seio do conjunto do boi, especialmente pelos bufões que representam as personagens sempre caracterizadas como negros 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 nativos 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 um grande diferenciador de estilo dos bois.⁴⁷ 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, em 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 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 sequência. Nossa apresentação é uma ideia livre, sem a sequência de três atos, mas que tem uma justificativa dentro do contexto do

46. Para uma discussão do “índio” como metáfora da nacionalidade brasileira, ver Ortiz (1992). Sobre imagens dos povos nativos nos relatos dos viajantes, ver Carneiro da Cunha (1987).

47. NC: O termo *slogan*, hoje em desuso, almejava diferenciar o bumbá dos desfiles de escolas de samba no carnaval. Ainda em 1999, na conversa com a imprensa aberta ao público, o vice-coordenador do Movimento Amigos do Garantido e vice-coordenador geral da comissão de arte de seu boi, dizia, veemente: “Não é enredo, por favor! Isso está fora do nosso glossário”. “O enredo é uma marca do carnaval, é a cara do carnaval e não queremos misturar”. Ele via dois grandes fatores unidos no bumbá, “o folclórico e o tribal”, sendo que este último seria justamente a particularidade do boi-bumbá de Parintins.

boi”, argumenta Emília Faria, diretora de arte do Garantido, em matéria de *A Crítica*, de primeiro de julho de 1997). O Boi Caprichoso, por sua vez, vem inovando justamente na direção de uma concepção mais unitária das três apresentações. Seu 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 em sua plenitude nessa nova eleição. 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, mitos e personagens indígenas como metáforas para a afirmação de uma identidade regional cabocla. Um poderoso processo ritual, por meio do qual a pequena cidade, e com ela toda a região Norte, como que aspira (e tem conseguido com razoável sucesso) a se comunicar com o país e com o mundo.

ANEXO I. UMA APRESENTAÇÃO: O BOI GARANTIDO NA NOITE DE 30 DE JUNHO DE 1996⁴⁸

Trechos do diário de campo.

Um menino de 13 anos, treinando para suceder o apresentador, entra na arena.⁴⁹ Ele saúda a galera, que agita adereços de mão na forma de corações vermelhos e brancos. Ele chama o apresentador oficial, Paulinho Faria, que saúda a galera e Nossa Senhora do Carmo, e a galera entoou a seu pedido uma toada em forma de oração à santa padroeira (era uma resposta ao “contrário” que na noite anterior cantara uma toada para a santa). Chama o levantador David Assayag, que entra com a Batucada [fogueteiro] e entoou duas toadas de galera. A partir daí em sucessão entram:

1. Tuxaua luxo e originalidade – toada “Vermelho” e “O índio chorou...”
2. Entram Tribos masculinas e femininas. “A galera é demais”, diz o apresentador, “não precisa de coreógrafo [uma crítica explícita ao “contrário” que tinha um dançarino coreografando para a galera]. A galera levanta e sobe até na pequena mureta do último anel da arquibancada.
3. Entra a primeira alegoria na forma da cara do boi, que vem trazendo uma mulher pajé. Uma enorme bandeira se abre na galera. Os olhos da cara do boi brilham. Da alegoria surge um grande coração vermelho içado por cabos de aço, e desse coração emerge o Boi Garantido com fogos de artifício a sua volta [fogueteiro dentro e fora da arena]. Na alegoria vem também o Amo do Boi, que chega para brincar com ele. O boi

48. NC: Há um compacto dessa noite disponível no Youtube (<https://youtu.be/PEPfy8Y2r2w>). Encontrei esses anexos inéditos durante a organização deste livro, ao rever todo o material de minhas pesquisas. Nessa terceira noite do festival de 1996, eu já me dera conta de que o melhor lugar para observar com atenção a apresentação de um boi era na arquibancada do boi contrário. A permanência na arquibancada do boi que se apresenta envolve o espectador na ativa participação que tanto caracteriza a festa, trazendo uma emoção que toma conta e supera esforços analíticos intelectuais.

49. NC: O menino era Israel Paulain que, tendo assumido essa função cênica central em 2001, é até hoje o carismático apresentador do Boi Garantido.

bailante e seu amo descem da alegoria para a arena. A vaqueirada, que adentra a arena, passa pela alegoria, sobe pelo pescoço do boi e desce pela orelha. O amo e o boi se posicionam diante do júri, e o boizinho evolui. Mexe a boca, come capim, uma índia dá sal para o boi. A vaqueirada gira em círculos. Toada do boi. A arena se abre para nova evolução do boi. Entram Pai Francisco e Mãe Catirina fazendo palhaçadas. O boi vai até a Tribuna de honra, onde é aplaudido, evolui dançando e sai da arena.

Pausa – Apresentador/galera.

1. Novamente os Tuxaua Luxo e originalidade (o esplendor de um deles é a imagem da santa padroeira). Entre eles vem a Cunhá Poranga – toada da Cunhá. Os tuxauas originalidade saem da arena, os tuxauas luxo ficam na lateral.

2. Entra a segunda alegoria também na forma de um boi, que tem nas costas trilhos que vem com um pequeno carro trazendo a Sinhazinha da Fazenda – toada da Sinhazinha. O boi da alegoria balança as orelhas e se ajoelha, a Sinhazinha desce e faz sua apresentação. A alegoria sai pelo portal (outra toada). Lua cheia no céu. Os tuxauas luxo vão saindo, e as tribos vão fechando a arena para sua apresentação.

3. Julgamento do item 14 – tribo feminina – toda de branco. As tribos enchem o centro da arena com uma tuxaua que é a sacerdotisa da tribo e dançam sua coreografia especial. Toada “Lamento da Raça”. David Assayag concorre com essa toada. A tribo feminina se divide novamente deixando o centro da arena vazia. A voz de David é maravilhosamente limpa.

4. Sinhazinha entra novamente com a toada da Cunhá Poranga.

5. Entra a terceira alegoria, que termina de se aprontar no centro da cena; casa de caboclos que prepararam na roça sua mandioca. Lenda do Boto e da Iara narrada em off. E a da cobra-grande: Os caboclos estão fazendo farinha compondo o quadro cênico. Do meio da mata da alegoria, surge a cobra-grande com seus olhos brilhando. A cobra engole um dos caboclos, tenta engolir o outro, mas não consegue, ele pula e saúda o público, que aplaude. Eles desmontam a alegoria, que vai embora, e também a cobra-grande.

Pausa – Apresentador/galera.

1. Abre o centro da arena. As tribos vão chegando para o centro da cena, mas mantêm o centro aberto. É hora da galera – toada de galera, outra toada de galera, as tribos dançando e a galera se manifestando. Pai Francisco passeando na arena.

2. Entra a quarta alegoria – da Iara, mãe d’água, trazendo a porta-estandarte no rabo, que levanta e abaixa. Serão julgados os itens 18, 19, 5, 6, 10. A galera tem tochas. A Iara abaixa a cauda, e a Porta-estandarte desce e faz sua evolução na arena. O boi que vinha pendurado no braço da Iara pula e evolui. A Iara pisca os olhos e surge de dentro da alegoria a Rainha do Folclore.

Pausa – levantador de toada /com a galera “balançar as bandeiras...” (Era a toada “A contagem”, de Joel Gadelha).

1. Entra a quinta alegoria – “Mãe do povo do centro da terra”, que se arma no centro da arena, entram novas tribos, em formação de 3, giram em torno da alegoria levantando os adereços. As luzes do Bumbódromo se apagam. Na alegoria, um vulcão entra em erupção e os efeitos especiais se sobrepõem à toada. Está uma linda noite de lua cheia, e há fogos dentro e fora do Bumbódromo. Tochas se acendem na galera. O Pajé veio com a alegoria. Dança a Rainha do Folclore. De dentro da alegoria saem índios – é o povo do centro da terra – e descem para a arena. Muitos figurantes índios na arena, acendendo em sua volta pequenos círculos de fogo. Chega a Cunhã Poranga [fogos dentro e fora da arena], que desce e recebe o seu cocar e evolui com seu bailado. Muitos pequenos círculos de fogo.

Pausa – galera/apresentador/ toada “Vermelho”. Ainda a noite linda com lua cheia e Vênus brilhando do lado. A voz do apresentador nessa terceira noite de vez em quando fraqueja.

1. Sexta alegoria – Ritual. A alegoria entra em módulos. A galera canta baixinho comandada pelo Paulinho. A alegoria vai se compondo pouco a pouco. Os índios sobem na alegoria. O narrador em *off* explica que a cena é baseada no ritual dos homens-macacos do grupo Kaigang. Apagam as luzes, chega um King Kong. A alegoria está agora completa. Chega uma tribo pelo portal dos homens-macacos, e o apresentador anuncia: “é o grande ritual que começa nesse momento”. Novamente efeitos sonoros e visuais se sobrepõem à toada. Grandes tochas iluminam a arena. No topo da alegoria, uma luta entre dois guerreiros: um deles cai. O Pajé surge de dentro da palhoça da alegoria e vai lutar com o vitorioso. A galera acende as suas tochas e participa do “grande ritual”. Fogos dentro e fora da arena. O Pajé derrota o índio, que cai por sua vez. Os fogos no limite superior da arquibancada acendem. É um efeito lindo. O Pajé dança, vitorioso, e o King Kong se movimenta e vai levantando em sua mão o Pajé. Saem a alegoria e o Pajé.

Pausa: apresentador/galera. Tudo no escuro. David entoa toada com a galera com tochas acesas.

1. A arena está plena com as tribos que dançam em círculo. Do meio das tribos surge uma cobra imensa, que levanta a cabeça e olha para a galera com os olhos iluminados: é a cobra Boiúna. A sétima alegoria chega, concorrendo para julgamento. Ela olha para um lado para o outro, para cima e para baixo. É uma linda cobra comprida da altura da tribuna de honra. Ela vai embora.

Pausa – apresentador/galera. A galera entoa novamente a toada inicial, “Viva o boi Garantido ...”, acendendo os pequenos corações vermelhos e brancos. Outra toada de galera.

1. A vaqueirada entra em cena com o boi no centro, acompanhado pelo Pai Francisco. A vaqueirada gira para um lado, e as tribos para outro, até formarem um círculo completo e fechado. David e a galera entoam a toada “Vermelho”. O boi começa então sua despedida, retirando-se da arena pelos círculos mais exteriores. A Batucada é a última a sair. Uma toada de despedida. Foguetório. Toada “Vermelho”. O apresentador se despede: “Se Deus quiser amanhã vamos comemorar esta vitória”.

ANEXO 2. AS PERSONAGENS DO BOI

Apresentador

Caprichoso – Gil Gonçalves (1962). Radialista, muito conhecido dos parintinenses, família tradicional do município, filho do ex-prefeito Gláucio Gonçalves e irmão do também ex-prefeito Enéas Gonçalves. Estreou no bumbá em 1990, substituindo Marcos Santos. Antes disso brincou oito anos no Garantido. É também membro do Conselho de Arte do Caprichoso. Em 1997, a menção nominal ao governador Amazonino Mendes, logo no início da apresentação do boi, ferindo o regulamento, implicou a perda de pontos, a derrota do Boi Caprichoso e o afastamento de Gil do papel de apresentador. Em 1998 e 1999, o levantador de toadas, Arlindo Júnior, acumulou os dois papéis.

Garantido – Paulinho Faria (1961), “21 anos de dedicação ao Boi Garantido”. É conhecido como o menino de ouro do Garantido, dados seu desempenho seguro e sua forte relação com a galera. Sua família, também bastante conhecida no município, é de comerciantes de móveis e eletrodomésticos.

Levantador de toadas

Como o Apresentador, é um posto carismático e muito ligado às características pessoais de seu ocupante. O levantador de toadas do Garantido é o parintinense David Assayag (29 anos em 1997); o do Caprichoso é o manauara Arlindo Júnior (28 anos em 1997).

Garantido – David Assayag, parintinense, foi jogador de futebol juvenil no Remo. Com 16 anos, sofreu um grave acidente de carro e ficou cego. Fez então dois anos de aula de canto em Belém. Em 1992, de volta a Parintins, participou de um coral com Arlindo Júnior. Sua voz cristalina começou a ser notada, e o Boi Garantido convidou-o para cantar como levantador de apoio de Paulinho Faria, então levantador oficial do Garantido. Em 1994 tornou-se, com grande sucesso, o levantador oficial, tendo gravado em 1996 um CD solo. O primeiro levantador oficial do Garantido foi o compositor Emerson Maia. Em 1996, a toada “Vermelho”, de Chico da Silva, levou David à consagração artística. No fim do ano, David gravou um CD (selo DC-7/Sony) com participação especial da cantora Fafá de Belém; em um mês o CD vendeu 45.000 cópias. Para 1997, David tinha agendados *shows* no Brasil e no exterior.

Caprichoso – Arlindo Júnior é o levantador oficial do Caprichoso desde 1989. É muito comunicativo e mantém forte relação de cumplicidade com a galera de seu boi. Arlindo era cantor em Manaus; um dia foi animar uma festa de aniversário em Parintins e ficou. Começou a trabalhar como radialista, formou um grupo musical (Levanta poeira) que cantava pagode; logo o grupo se tornava o Sangue azul, especializando-se em toadas. Em 1988, gravou um disco para o Caprichoso, tornando-se no ano seguinte seu levantador oficial. Também “descoberto” recentemente pela mídia, foi convidado para o *show* de abertura do cantor Roberto Carlos e depois de Julio Iglesias em Manaus com grande resposta do público, tendo já também gravado seus próprios CDs. Arlindo já tinha gravado dois discos na

Amazon Record, que venderam juntos 50.000 exemplares no circuito Manaus-Parintins: “Arlindo Jr.” e “Pop de selva”.⁵⁰

Pajé

Em 1997 o Pajé do Garantido era o estudante parintinense Herlane Ribeiro. Desde 1992, o do Caprichoso era o parintinense Waldir Santana que, além de grande bailarino, é coreógrafo e artista plástico. Waldir entrou no boi como brincante de uma tribo do “contrário”, passou a cacique da tribo e foi tuxaua originalidade. No Caprichoso, além de Pajé, ele trabalha na coreografia das tribos que participam do ritual, é chefe de tribos masculinas e femininas. Seu carisma é forte. Waldir é também um líder na galera do Caprichoso, fato que acentua o forte carisma de sua dança no festival. Ele e seu séquito de admiradores criaram o FBI, comando de galera do Caprichoso, de onde sai a maioria das coreografias levadas aos ensaios nos currais. No Garantido não há essa sobreposição de funções. Eduardo Façanha (o Maca), teria sido o primeiro chefe de galera de 1983 até 1995, sendo substituído por Rui Mendes Jr.

Cunhá Poranga

Marlessandra Barbosa Fernandes (22 anos) é a cunhá da tribo do Caprichoso. Em 1996, ela substituíu a cunhá Daniela Assayag, muito querida por suas tribos que, sendo repórter da TV Amazonas, se viu obrigada em 1996 a optar entre o posto e a carreira jornalística (folheto da Emantur). Valéria Barros, filha de empresário local era há três anos a cunhá da tribo Garantido.

Tripa do Boi

Marquinho Azevedo (31 anos em 1996), também músico e artista plástico, é o tripa do Boi Caprichoso. Em 1995 ele dançara no “contrário”, mas a diretoria o trouxera de volta. Ele se definia como um “funcionário do boi”, brincava que “o boi” pertencia ao “Boi”, ou ainda se definia como “uma das estrelas de uma constelação”. Desde pequeno, ficava juntinho do boi, vendo-o dançar. Ele confecciona anualmente, com especial carinho e cuidado, uma nova armação especialmente para o festival. A armação é geralmente feita de um cipó da mata, que é leve e verga tomando qualquer forma; a cabeça é de isopor coberta por uma camada de papelão misturado com goma e então pintada. Dentro dela, os mecanismos para manipulação da carcaça e conforto do dançarino são segredos dos tripas, que desenvolvem cada qual sua técnica de bailado mímico, para o qual é preciso muita força e muito fôlego. Marquinho sempre dança protegido por um terço. Simbolizando a identidade do grupo, o boi parece ser também um dos focos principais de elaboração da relação de pertencimento/antagonismo. Sempre que pisava a arena antes de saudar o público e iniciar sua dança, Marquinho afirmava sentir “subir uma enorme força

50. Arlindo faleceu em dezembro de 2019, com 51 anos. A toada “Réquiem”, de Ronaldo Barbosa e Lucilene Castro, cantada por ele no festival de 1996, tornou-se seu hino. É sempre lembrado e profundamente admirado por todos.

do chão”. Ele então cumprimentava os dois lados e se protegia, pois “tem a energia positiva e a negativa dividida em dois bem na metade ali na arena”.

Sinhazinha da Fazenda

Em 1997, Karina Cid era a sinhazinha do Caprichoso, e Albia Augusta das Neves (19 anos), a do Garantido. Albia, por sinal, fora escolhida por sua performance notável na participação do Garantido no desfile carnavalesco da Viradouro em 1996.

Amo do Boi

No Caprichoso, o Amo do Boi era Raimundo Nonato (o Rei, então com 30 anos), que substituíu o anterior, Machado, naquele ano. No Garantido, o Amo era Tony Medeiros (30 anos), compositor e vocalista de uma banda musical, que substituiu João Monteverde, compositor e levantador de toadas. O folheto da festa publicado pela Emantur dizia: “[Tony Medeiros] já tem espaço na história dos bumbás por ter introduzido a temática indígena nos bois, polêmica no princípio, e hoje assimilada pelas duas agremiações”.

Um compositor

Ronaldo Barbosa é natural de Campina Grande (Paraíba), onde se formou como dentista, fez concurso público para a Fundação Nacional do Índio (Funai) e foi para Manaus. Lá chegando pediu para ir para uma cidade do interior, e foi para o posto da Funai em Parintins: “foi como um casamento que deu certo; me apaixonei pelo Bumbá, me adaptei porque sou músico e adoro música. Resolvi colaborar e contribuir com esse povo daqui. Já que eu gosto do boi, por que não? Me identifiquei com o Caprichoso, e aqui estou”. Quando chegou, no começo de 1990, o Caprichoso era “o boi da derrota”, e ele sequer pensou em tentar entrar no Garantido porque “eles tinham uma gama muito forte de compositores”. Sua entrada, entretanto, coincidiu com uma renovação na equipe, pois “por incrível que pareça se perdia por brigadeira, eu ficava inconformado com aquilo. Eles graças a Deus me aceitaram de uma maneira muito carinhosa, calhou que foi no ano desse grupo – eu (Gil, o apresentador), Arlindo Júnior (o levantador), Simão Assayag (diretor de arte), Juarez Lima (diretor do QG geral), os cinco entraram no boi nessa época”. A entrada desse grupo trouxe a proposta nativista e amazônica que se expandiu nos últimos anos.

CAPÍTULO 2

O indianismo revisitado pelo boi-bumbá¹

Uma dimensão importante da cultura popular é a elaboração de imagens e autoimagens do Brasil. Essa ideia, muito clara desde o modernismo, tem sido explorada por diferentes autores e, no que tange ao nosso tema, Paes Loureiro (1995b, p. 376) já viu no bumbá de Parintins um desdobramento histórico dos ideais modernistas de autonomia artístico-cultural.

Em artigo anterior (CAVALCANTI, 2000)² propus a interpretação do boi-bumbá de Parintins como um novo indianismo, um movimento cultural que, enfatizando ritualmente raízes nativas e caboclas, afirma positivamente uma identidade regional nortista. Gostaria de aprofundar essa interpretação relacionando e abrindo o signo “índio” ao contexto histórico e simbólico em que o festival dos bumbás foi ganhando a forma pela qual hoje o conhecemos.

Uma observação preliminar se faz necessária. Com toda sua singularidade, o boi-bumbá de Parintins integra o amplo conjunto das diversas modalidades da brincadeira do boi no Brasil. Com todo o *high-tech*, turismo, comercialização, mídia e espetacularidade, o bumbá de Parintins recria e atualiza suas performances seguindo o padrão recorrente a todas as formas da brincadeira do boi, sempre fragmentárias e maleáveis a distintos contextos socioculturais. Nesse bumbá, como nas demais modalidades da brincadeira registradas desde o século XIX, o núcleo mítico associado ao tema da morte e ressurreição do boi se submete às contingências das performances e dos diferentes contextos de atualização.

A fantástica expansão do bumbá de Parintins nas últimas décadas do século XX teve como suporte simbólico a ênfase em elementos das performances rituais que, pouco a pouco, passaram a transcender o contexto urbano específico do festival.

Três aspectos convergem para essa expansão. O primeiro deles é a transposição do confronto físico que ocorria nos encontros de rua para a competição festiva em tablado, terreiro e, logo, arena. Com a criação do festival em meados da década de 1960, a rivalidade existente entre os bois transpõe-se para o plano

1. Artigo originalmente publicado na revista *Somanlu*, v. 2, n. 2, edição especial, 2002. O número foi dedicado integralmente aos bumbás e temas associados.

2. NC: Trata-se do capítulo 1 deste livro.

festivo, passando a se expressar por meio da elaboração crescente das diversas formas de linguagem artística. Isso resultou na identificação da competição festiva com a unidade e totalidade da cidade. Lembro uma frase de Odinéa Andrade, pesquisadora do bumbá, dita a mim em 1999: “No momento em que congregou o boi, em 1965, 1966, aí nós começamos a pensar: há espaço para a gente divulgar isso daqui”.³ O segundo aspecto é a criação e expansão da base social das tribos e das galeras que ampliou o potencial de adesão aos bumbás. Tribos e galeras trouxeram para o bumbá de Parintins, além da juventude local, a juventude de Manaus, de Santarém e de diversas cidades da região. O terceiro aspecto é a força artística do gênero musical toadas e, junto com ela, o envolvente apelo ao indianismo, entendido aqui como o aproveitamento estético e simbólico dos componentes nativos e regionais da trama narrativa associada à lenda da morte e ressurreição do boi.

Focalizo este último ponto. Entendo o “indígena” ou o “índio”, o elemento nativo, como um signo,⁴ elaborado simbolicamente como um projeto consciente que, iniciado nos anos 1970, foi desenvolvido pelos organizadores e participantes do festival. A ênfase nos componentes simbólicos indígenas da brincadeira se revela na elaboração cênica e coreográfica da atuação das personagens Pajé e Cunhá Poranga; no investimento artístico expresso nos figurinos alegóricos dos tuxauas; na instituição do quadro cênico-dramático denominado ritual; e, em especial, na elaboração e expansão das toadas que tematizam os povos nativos contemporâneos ou passados da região amazônica. Esse conjunto de elementos tornou-se a um só tempo canal de divulgação da festa e mediador decisivo para a adesão de novos brincantes a um dos grupos de boi e, por conseguinte, para a popularidade do evento. Essas abertura e expansão de temáticas reverberaram como uma bem-sucedida estratégia de divulgação da festa que, por sua vez, encontrou ampla ressonância regional, nacional e internacional.

No passado, antes da instituição do festival em 1965, “nos tempos antigos” em que os bois saíam em cortejo e confrontavam-se em encontros de rua – que chegaram algumas vezes a provocar brigas violentas e mesmo morte – era comum que toadas de provocação compostas de improviso e cantadas na rua pelos brincantes de um dos bois perante o outro denegrissem a imagem do “caboclo” ou mesmo a cor preta.⁵

3. Odinéa Andrade é natural de Barreirinha, mas criou-se em Parintins. Professora e pesquisadora estimada pelos dois bois, trouxe propostas e pesquisas para o Caprichoso a partir dos anos 1970 até o início dos 1990.

4. NC: É comum a presença de indigenistas, antropólogos, historiadores entre colaboradores, artistas e compositores do boi. As fontes para a abordagem da temática nativista integram bibliografia acadêmica consagrada como os trabalhos de Berta Ribeiro, Eduardo Galvão, Florestan Fernandes, Aracy Lopes de Almeida, os irmãos Villas-Bôas, entre outros. Com base nessa pesquisa compõem-se de modo estilizado as cenas, os elementos decorativos, as narrativas dramáticas e poéticas do festival. Como me disse em 1999 João Mello, então membro da comissão de arte do Garantido, faz-se uma “bricolagem”.

5. NC: Em que pese o caráter explicitamente provocador e jocoso da rivalidade cultivada entre os dois bois, desqualificações de conteúdo preconceituoso ou racistas seriam obviamente inadmissíveis em nossos dias, quando a consciência dos racismos se tornou mais nítida e alterou profundamente a sensibilidade social. Esse é um limite delicado da natureza pública da festa que supõe muitas vezes a humilhação e mesmo degradação ritualizada do “contrário”, como ainda podemos perceber em nossos dias nas toadas tiradas na arena pela personagem Amo do Boi, que beiram por vezes o limite da ofensa, ou mesmo em ocasiões informais, em que os da “velha-guarda” rememoram livremente algumas toadas.

Em meados dos anos 1990, entretanto, quando conheci a festa, as toadas já valorizavam de modo muito positivo a imagem do caboclo e dos povos nativos. As que tematizavam esses componentes simbólicos da brincadeira se tornaram cantos orgulhosos e pungentes em louvor “Aos que foram donos da terra”, como canta a toada “Réquiem”, de Ronaldo Barbosa, consagrada na arena pela interpretação de Arlindo Júnior na performance do Boi Caprichoso de 1996. Ou como na toada de 1999 do Boi Garantido – “Minha sina”, de Inaldo Medeiros e Osmael Alfaia –, em que o brincante afirma “Sou um poema de encanto / que brota da alma caboclá”. Ou em “Pura harmonia”, de Emerson Maia, que diz ser “o índio guerreiro / que mora no sangue do parintinense / caboclo valente que mostra p’ro mundo / seu tesouro escondido”.

O início da valorização dos signos indígena e caboclo como símbolos de uma identidade regional data aparentemente de inquietações surgidas no final dos anos 1970, quando o festival vinha se consolidando e experimentando inovações; e corresponde à percepção muito fina, por parte dos organizadores e dos dois bois, das possibilidades latentes, porém até então inexploradas, da história e da cultura regionais.

Em 1999, Odinéa Andrade, professora e colaboradora do Caprichoso, comentou a mudança definida nos anos 1980, com a introdução no espetáculo do boi de temas oriundos da cultura amazônica:

uma cultura pautada na história do índio, na história do caboclo. E foi um Deus nos acuda, porque ninguém queria ser índio. Impressionante, o seu sangue é vitaminado de tudo que nos cerca e é indígena, mas ninguém queria ser índio. Olha, as tribos dos bois, a gente pedia, implorava, mas ninguém queria. Hoje, todo mundo faz questão de sair nas tribos, de mostrar o lado indígena. Mesmo sendo uma coisa estilizada, nessas tribos, tuxauas e rituais. Mas é uma coisa que chama a atenção do turista, dos povos de outros estados e de outros países, então por causa disso o parintinense faz questão de ser indígena (*Parintins*, de Beth Rito, vídeo GNT).⁶

O depoimento de julho de 1999 de uma brincante do Boi Garantido, manauara, filha de pai parintinense, empresária e ativa participante do boi, confirma com sua própria experiência as dificuldades mencionadas por Odinéa Andrade. Em sua longa vida de brincante, ela já foi todas as personagens femininas do boi, menos Mãe Catirina, que ainda almeja ser, e declara que a personagem de que ela mais gostou foi a

6. NC: Em conversa comigo em 1999, Odinéa comentou a valor que teve para ela o livro *Brasil folclore*, de João Ribeiro, em edição de 1970 (Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora), que usou e reusou inúmeras vezes. Ela me emprestou por uns dias o precioso livro, que já teria sido, aliás, emprestado por um tempo ao Garantido. Odinéa buscava estar o mais próximo possível da “cultura brasileira”. Vale a pena observar a utilização da bibliografia de estudiosos do folclore para a recriação do folclore como referência de autenticidade cultural. Em 1996, comentando comigo as transformações ocorridas nos anos 1980, Odinéa indicou o protagonismo inovador do artista Jair Mendes no Boi Garantido: “Na surdina ele preparou o Garantido, trazendo roupas de Belém, roupas carnavalescas e tal, e foi uma surpresa para nós, para o Caprichoso, que estava apresentando aquele boi simples. De repente, o Garantido explodiu assim, com a lua, com o sol, aquilo tudo em movimento e tal. Isso foi mais ou menos em 1981, 82, 83. O Garantido conquistou um espaço de preferência, de espetáculo mais rapidamente, dando um passo bem maior do que o nosso, que veio mais lentamente (...). Às vezes eu me pergunto: meu deus! Será que para o ano nós vamos encontrar o fio da meada para superar o espetáculo deste ano? A gente se preocupa com essas coisas”. Esse depoimento indica o grande interesse dinamizador de tradições compartilhado pelos dois bois, que se alternam ao longo do tempo em protagonismo quanto a posições modernizantes e inovadoras, sempre se acompanhando de perto.

Sinhazinha da Fazenda: “Eu tinha 14 anos, e naquela época meu pai não deixava eu me vestir de índia; não deixava; então ele só me deixava vir como Sinhazinha, que era um vestido, e eu queria muito participar do boi, então eu ia como Sinhazinha”.⁷

A estratégia de valorização cultural das temáticas amazônicas, do indígena e do caboclo como signos regionais, foi, entretanto, pouco a pouco se firmando. Também datado de 1999, o depoimento de um manauara, que trabalha na organização do festival, é expressivo do sucesso obtido:

a geração que hoje tem 30 anos, 32 anos, que é a minha geração, ela cresceu ouvindo Elton John, ou ela cresceu ouvindo Rolling Stones, ela não tinha a opção de uma música regional, ela cresceu ouvindo Chico Buarque. (...) Em 93, eu morava em São Paulo, tinha vindo do exterior, e vim passar férias em Manaus, com dois casais amigos de São Paulo. E eles ouviram falar no Bar do Boi. E eu falei, isso é um lugar brega, não vai nesse lugar. Mas eles me levaram, e à noite eu senti: isso tem alguma coisa diferente, isso fala de uma forma que nunca ninguém falou com a gente. Daí eu fiquei apaixonado e eu lembro bem de fatos que levaram a ficar apaixonado. Por exemplo, eu lembro que nessa noite, a Cunhã Poranga do boi entrou no Bar do Boi, e eu a conhecia de moleca lá de... Amiga do meu irmão... uma menina, de classe média alta, patricinha... E tinha uma coisa diferente, ela era uma outra pessoa naquela hora. E lembro uma toada específica, que é “Mãe andina”, que fala de como os Andes influenciam a Amazônia. E a Amazônia tem uma carga andina muito grande, e Parintins talvez seja a única leitura disso. Esse apelo transcende fronteiras de hierarquia social, pois o bumbá é muito democrático nesse aspecto, desde a pessoa pobre, que mora numa invasão na periferia, às classes altas de Manaus. E o curral do Garantido e o bar do Caprichoso em Manaus fazem essa mistura.

Uma jovem manauara com quem conversei em Parintins naquele mesmo ano me disse:

Depois de tantos séculos do europeu colonizador falar mal do caboclo, foi uma felicidade ouvir as toadas que nos valorizam. O povo de fora não entende as letras, mas a gente sabe o que elas dizem. Por exemplo: a toada “Mundurucânia”⁸ que fala daquele pedaço de terra hoje no fundo do rio. Eu sei o que é isso, a

7. NC: Mesmo no final dos anos 1990, os termos caboclo e índio ainda podiam ter conotação pejorativa. Vale a pena refletir sobre esse outro contexto de uso. Em 1999, presenciei uma conversa de duas jovens na plateia do Bumbódromo, duas moças de pele acobreada, olhos amendoados e cabelos pretos muito lisos. Uma delas era policial em Manaus, a outra, esposa de um policial que fazia a segurança do festival naquele ano. Assistíamos juntas a uma apresentação, um dia antes do festival, da então Globeleza, Valéria Valensa, que foi, naquele ano de 1999, a imagem de abertura da vinheta de chamada da rede Globo para a transmissão do festival tanto na região Norte quanto na transmissão nacional. Valéria Valensa e Hans Donner estiveram presentes naquela ocasião. Uma delas comentou “a lindeza daquela mulata”. Logo em seguida, porém, a outra se perguntou por que tinham escolhido uma mulata para servir de símbolo do bumbá e, depois de pensar um pouco, comentou, para minha surpresa: “Vai ver imaginaram que todo mundo aqui era ‘índio!’”. Essa presença do casal Donner e Valensa na cidade e a dela nessa abertura da festa provocou debates e muitos comentários na cidade e na imprensa local. Na coletiva dos bois para a imprensa, aberta a público, eles defendiam a importância de não rejeitar nenhum tipo de apoio; afinal, não se tratava da disputa de nenhum item: “O muro de Berlim caiu!”, diziam; e a divulgação do festival no sul e no sudeste era vista como particularmente relevante.

8. NC: Encontrei esse depoimento em minhas notas de campo enquanto fazia a revisão dos textos para este livro e não resisti a incorporá-lo. A toada “Mundurucânia” foi composta por Ronaldo Barbosa, lançada no álbum *Templo de Monná*, de 1995, de Klinger de Araújo, reconhecido intérprete, levantador e divulgador das toadas dos bois, infelizmente falecido em setembro de 2020, na pandemia da covid-19.

senhora não sabe: são os barrancos que o rio carrega e vão lá para o fundo do rio. O rio muda, tá o tempo todo carregando as várzeas e tudo muda. A senhora não sabe! O povo de fora pode até gostar do ritmo, achar bonito. Mas a gente aqui entende tudo.

Os signos “índio” e “caboclo” elaborados pelo bumbá de Parintins operaram uma abertura e uma transformação no meio social e no imaginário local, e tornaram o bumbá capaz de provocar a identificação de diferentes segmentos sociais. A novidade, portanto, reside na adesão das diferentes camadas da população a uma autoimagem regional positiva mediatizada pela elaboração ritual dos signos índio e caboclo.

O sucesso dessa corrente ideológica de iniciativa local deve-se, também, a circunstâncias políticas favoráveis que se configuram nos anos 1980 em diante. A essa evolução somaram-se as tendências contemporâneas nacionais e internacionais do ambientalismo amazônico e da política indigenista que favoreceram o uso do exotismo visual (nudez, pintura corporal, ornamentos visuais) como uma espécie de emblema político para audiências transnacionais e nacionais na luta pela proteção das terras indígenas.⁹

Creio, porém, que o uso de imagens indígenas pelo bumbá traz, sobretudo, como pano de fundo tendências endógenas. É preciso lembrar que a cultura popular e o folclore brasileiros incorporaram representações de índios desde muito cedo. No século XIX, o Romantismo brasileiro também fez do índio uma espécie de herói nacional. O bumbá reverbera contra esse pano de fundo de longa duração.

Em 1859, o médico viajante Avé-Lallemant presenciou um bumbá nas ruas de Manaus. Descreveu-o como um “cortejo pagão”, introduzido no seio de “festa católica”, em homenagem a São Pedro e São Paulo. A bela descrição destaca a dança do boi com o pajé ao ritmo do maracá, a “morte” do boi, os “maravilhosos efeitos de luz” provocados pelos archotes durante a dança em volta do boi “morto”. A personagem padre estava então proibida. Impressionou-o também a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em “mulher” do tuxaua. O viajante viu no bumbá “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 106).

A descrição é anterior à massiva migração nordestina para a Amazônia, que data de 1880; portanto, o bumbá na Amazônia é plenamente nortista e original. Tudo indica que o folguedo do boi, como os estudos do folclore brasileiro mais comumente designaram a brincadeira, se estruturou no Norte e no Nordeste brasileiros simultaneamente, na primeira metade do século XIX como já indicou Salles (1970). Vale a pena também situar a descrição de Avé-Lallemant em seu contexto histórico.

9. Conklin (1997) observou de modo consistente como esse uso visual implicava uma reificação das imagens indígenas, podendo, em última instância, vir a prejudicar os interesses de grupos amazônicos brasileiros. O uso de imagens, motivos e fantasias indígenas pelo boi-bumbá de Parintins soma-se certamente a essas tendências que atravessam o ambiente político da Amazônia contemporânea. É preciso, porém, situá-lo também no contexto de tendências anteriores que remetem às tradições populares locais.

Em 1848, a vila da Barra do Rio Negro foi elevada à categoria de cidade.¹⁰ Em 1852, a comarca do rio Negro ganhou autonomia do Grão-Pará, e a vila da Barra tornou-se a capital da nova província. Em 1856, Barra passou a chamar-se Manáos. Ana Daou (1998, p. 136) chamou a atenção para esse nome, observando que Manáos é a tribo a que pertenceu o bravo guerreiro Ajuricaba, do grupo linguístico aruaque, que liderou no século XVIII (1721) uma confederação contra os portugueses e, finalmente feito prisioneiro, lançou-se às águas do rio Amazonas. A autora transcreve, também, uma interessante notícia do jornal *Estrella do Amazonas* (6/7/1856) que comenta o caloroso acolhimento do novo nome junto à população, que festejou o ocorrido dia e noite: todos teriam achado “o nome Manáos mais nosso, mais significativo”. Daou destaca o silenciamento sobre a descendência e a ênfase posta num “lugar-comum” entre “nós, manauaras” e os habitantes primevos. Um processo semelhante àquele dos “grupos que foram outrora os donos das terras”, cantado nas toadas de Parintins.

Em 1852, os dados relativos à população do município de Manaus indicavam 8.500 pessoas: 900 brancos; 1.500 mamelucos; 4.080 índios; 640 mestiços; 380 escravos (Relatório do Presidente de Província – AM, 1906, p. 9, apud DAOU, 1998), ou seja, quase 50% da população é definida como “índios”, segundo as categorias classificatórias utilizadas pelo censo. Um recenseamento geral de 1872 para a paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Manaus, segundo sexo e raça, em 1872, revela uma população de 17.686 pessoas, sendo 377 escravos, entre negros e pardos, homens e mulheres; 2.226 pretos e pardos livres; 2.899 brancos; e 12.184 caboclos. Nesse momento, a categoria índio desapareceu, e tudo indica um acelerado processo de miscigenação ou a tendência à autoclassificação de ao menos parte da população indígena como cabocla.

A descrição de Avé-Lallemant, datada de 1859, provém exatamente de meados desse período. Não creio, entretanto, tratar-se aqui simplesmente de um silenciamento sobre a descendência nativa, como sugeriu Daou. O “índio”, o tuxaua e o pajé referidos pelo viajante alemão indicam a existência, na cultura popular de então, de processos simbólicos de deslocamento e alusão que, supondo lacunas e omissões, são também uma poderosa forma de expressão, pois as caras “fusas” vistas por Avé-Lallemant sugerem que o esforço civilizatório empreendido pela Coroa e seus representantes na região foi acompanhado pelo mais silencioso, mas não menos operante processo de “caboclicização” cultural da população cidadina.

A maleabilidade ao contexto que caracteriza todas as formas da brincadeira do boi no Brasil concretizou-se no bumbá do Norte na direção de uma “caboclicização” no plano da cultura, ou seja, houve uma transposição do “indígena” do plano da interação social cotidiana e do confronto populacional corrente e especialmente significativo na região Norte para o plano de sua representação consciente como um símbolo

10. O império ultramarino fundara, em 1669, a fortaleza de São José do Rio Negro na confluência do Negro com o Solimões. Com as famílias de Baré, Baniwa e Passé gradualmente miscigenadas com os portugueses mediante casamentos com soldados, administradores e comerciantes, se teria formado a primeira população do Lugar da Barra, nome por que começou a ser conhecido o nascente povoado, local de passagem obrigatória para o reabastecimento e a obtenção de permissão para subida e descida do rio, concentrando também o escoamento das drogas do sertão para Belém (DAOU, 1998, p. 135).

de inserção da população cabocla na formação de um povo nacional, pois o pajé que dança com o boi ou a beleza travestida da mulher do tuxaua enxergados por Avé-Lallemant já em 1859 não são pajés e tuxauas reais, mas representações dramáticas e simbólicas dessas personagens sociais, provavelmente bastante familiares aos indivíduos manauaras de “caras fuscas” que, em meados do século XIX, participavam do folguedo.

O bumbá pode, então, ser, de fato, visto como um rito de origem, marcando desde seus primórdios na região, o distanciamento de uma população indígena e cabocla de costumes e crenças “outrora” seus, e sua incorporação e valorização num novo contexto, aquele de sua interação com outros grupos populacionais no meio urbano. O elemento indígena do bumbá é desde a “origem” uma estilização e, de certo modo, uma paródia.

Nos dias de hoje, o bumbá de Parintins elegeu esse elemento presente na cultura popular regional, focalizando-o ritualmente no contexto de interação da região Norte que aspira a atrair a atenção do restante do país e do mundo, competindo com outros focos de interesse festivos populares nacionais, como o Rio de Janeiro e a Bahia especialmente. É notável que essa festa popular o faça a partir de uma perspectiva que revisita e reinterpreta o herói trágico do romantismo literário brasileiro – o “dono do país” antes da chegada de europeus e africanos transformado em antepassado mítico-histórico nacional.

CAPÍTULO 3

Morte e ressurreição do boi no Brasil. Mito e rito no bumba meu boi¹

Somos instrumentos de nossos instrumentos. E necessariamente suscetíveis aos males particulares que resultam de nosso bravo manejo dos meandros da simbolização. Em princípio, porém, também estamos equipados para usufruir do encanto de tais perplexidades, até o último sopro (KENNETH BURKE, 1984, p. viii).²

Este boi bonito não deve morrer, porque só nasceu para conviver (SÍLVIO ROMERO, *Reisado do cavalo marinho e bumba meu boi*, 1954, p. 350).

Um boi artefato, que baila, morre e ressuscita, é foco de brincadeiras país afora: boi-bumbá no Amazonas e no Pará; bumba meu boi no Maranhão; boi-calemba no Rio Grande do Norte; bumba de reis ou reis de boi no Espírito Santo; boi-pintadinho no Rio de Janeiro; boi de mamão em Santa Catarina, entre outros. Além da diversidade regional expressa nessas denominações, o conjunto de variantes da brincadeira do boi é heterogêneo e vital.³

Este texto indaga sobre a presença e o sentido de processos míticos na brincadeira, em uma abordagem de inspiração estruturalista (LÉVI-STRAUSS, 1964, 1970, 1971, 1993; LEACH, 1969; DAMATTA, 1973b, 1979a). Tarefa intrincada, pois é preciso inicialmente desconstruir a renitente ideia proposta por estudos folclóricos e antropológicos de que o folguedo do boi corresponderia, ou teria correspondido em suas supostas origens, à encenação de um auto. Como argumento, essa crença é uma notável cristalização do efeito de ilusão do arcaísmo – a crença de que processos culturais populares teriam se

1. Este artigo foi publicado originalmente em 2006, na revista *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 12/1, p. 69-104.

2. NC: No original: “*We are instruments of our instruments. And we are necessarily susceptible to the particular ills that result from our prowess in the ways of symbolicity. Yet, too, we are equipped in principle to join in the enjoying of all such quandaries, until the last time*”.

3. Brincadeira é expressão nativa recorrente nas muitas variantes do bumba meu boi e em diversos outros festejos populares. O termo assinala, com propriedade, a presença da dimensão lúdica e festiva. Folguedo, por sua vez, era o termo preferido dos folcloristas, que utilizo também em certos contextos. Para enumeração das muitas modalidades do bumba-boi, ver também CNFCP (2003).

mantido como que fora do tempo histórico, correspondendo a sobrevivências de um suposto passado originário (BELMONT, 1986).

A primeira parte deste texto busca, portanto, situar em novos termos o que denomino o problema do auto. Redefino sua natureza como um mito de origem, ou seja, como um conjunto de narrativas que elaboram diferentes versões ou variações de um mesmo tema: a morte e ressurreição de um boi mítico. Tudo indica que esse conjunto aberto de narrativas emergiu na esteira da atuação do movimento folclórico em meados do século XX (VILHENA, 1997b), e foi se fixando ao longo do tempo nos estudos sobre a brincadeira do boi. Das muitas variantes encontradas ao longo de minhas pesquisas, selecionei nove, cuja análise demonstra sua natureza mítica a nos interpelar e surpreender tanto mais quanto mais sobre elas nos detemos. Nas conclusões, seguindo indicações da análise proposta, situo em nova perspectiva a questão da relação entre mito (a lenda) e rito (as performances) na brincadeira do boi.

A experiência que sustenta esta proposta remete a meu conhecimento etnográfico de duas modalidades da brincadeira: o festival dos bois-bumbás de Parintins, Amazonas (CAVALCANTI, 2000, 2002a, 2002b, 2004), e o universo cheio de matizes do bumba meu boi maranhense (CNFCP, 2003; CARVALHO, 2011; PINHO DE CARVALHO, 1995; ALBERNAZ, 2004; PRADO, 2007). À luz dessa experiência, nosso percurso analítico se inicia com um comentário preliminar sobre a literatura estudiosa percorrida.⁴ Ainda que breve, esse comentário é fundamental para a definição do plano analítico em que as indagações sobre um mito do boi se situam.

O MITO NA ACEPTÃO EVOLUCIONISTA E O AUTO

A amplitude temporal dos estudos sobre a brincadeira, que conformam a maneira pela qual o passado do folguedo chega intelectualmente a nós, configura um heteróclito conjunto. São registros e pesquisas feitos por cronistas, viajantes, estudiosos de diferentes matizes e formações que podem ser reunidos em dois grupos temporais: aqueles do século XIX e aqueles do século XX. Os registros escritos conhecidos datam dos primórdios do século XIX e indicam o Norte e o Nordeste como as regiões de formação e a localização em regra urbana do folguedo.⁵ Neles, variam a inserção do brinquedo no calendário festivo – natalino no Nordeste e junino no Norte – e as personagens que brincam em torno do boi (CASCUDO, 1952, p. 448-461; SALLES, 1970). De simples notas a descrições mais elaboradas, esses registros expressam, sobretudo,

4. O percurso de pesquisa iniciou-se em Parintins, Amazonas, onde estive em 1996, 1999 e 2004. Em 2000, conheci a brincadeira maranhense durante o período junino em São Luís e orientei a pesquisa de Carvalho, defendida em 2005 e publicada em 2011, com a qual este texto mantém estreito diálogo. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2003) realizou também o inventário do bumba meu boi maranhense, com farto material etnográfico. Não cabe aqui resenhar essa extensa literatura. As considerações seguintes visam apenas contextualizar meus argumentos.

5. Alguns estudiosos (CASCUDO, 1984a, p. 150; ANDRADE, 1982, p. 71-73) sugeriram as últimas décadas do século XVIII como período de formação do folguedo. A brincadeira integraria então o processo histórico mais amplo de formação do que hoje conhecemos como folclore ou cultura popular brasileira.

o interesse dos cronistas em criticar, relatar ou louvar um peculiar costume popular (AVÉ-LALLEMANT 1961; LOPES GAMA, 1996; SACRAMENTO, 1979).

Do final do século XIX a meados do século XX, o interesse pelo folguedo mudou nitidamente de caráter, passando a alimentar, de modo marcante, a busca de brasilidade por parte da intelectualidade. Romero (1954), que via nas festas a poesia popular “em ação”, não conferiu especial destaque interpretativo ao “reisado do boi”, que conhecia em sua cidade natal, Lagarto, em Sergipe. Pereira da Costa (1908, p. 260), entretanto, comentando o desuso da “folgança” em Pernambuco, referiu-se ao bumba como uma “rapsódia do Norte, e puramente brasileira, sem afinidades e imitações estranhas”. Pereira da Costa foi muito apreciado e estudado por Mário de Andrade, autor que, por sua vez, expressou clara predileção pelo bumba em seu grande interesse etnográfico pelo folclore brasileiro e em sua conceituação das danças dramáticas.⁶

Na complexa arquitetura de sua obra, o bumba meu boi se ergueu como modelo estético e símbolo paradoxal de uma possível unidade cultural nacional (MORAES, 1983, 1992; LOPEZ, 1972; MELLO E SOUZA, 1979). A imensa influência do autor sobre gerações subsequentes de estudiosos da cultura popular pode ser percebida na afirmação recorrente desse *leitmotiv*: o folguedo do boi seria o mais exemplarmente “nosso”. Essa visão ressoa fortemente em Almeida (1942, p. 52), que considerou o bumba “o folguedo brasileiro de maior significação estética e social”. E mesmo em Câmara Cascudo (1984a, p. 150) que, sempre avesso à construção de fronteiras culturais nacionalizantes, viu no folguedo uma “criação genial do mestiço” e ainda afirmou: “O brasileiro, em alegria, sátira, sentimentalismo, piedade, justiça e arbítrio, samba e oração, está no bumba meu boi” (CASCUDO, 1952, p. 454).

Mário de Andrade (1982) destaca-se também dentre esses estudiosos por ter alimentado a reflexão sobre o bumba meu boi com uma dimensão conceitual mais profunda (CAVALCANTI, 2004). Em seu ensaio sobre as danças dramáticas brasileiras, ele encontrou o princípio de unidade entre todas as modalidades do folguedo no tema mítico da morte e da ressurreição do boi. Mito era então noção entendida na acepção evolucionista, conforme orientava sua bibliografia antropológica de referência.⁷ O boi “animal totêmico”, elemento isolado de contextos narrativos ou etnográficos, guiou sua compreensão das origens e do nexo do folguedo. A noção de mito utilizada por Andrade tende a essa quase desrazão atribuída aos “primitivos” e ao “povo”, a uma forma outra da razão humana, cuja obscuridade lógica e intensidade afetiva produz o exotismo, a um só tempo fascínio e repulsa (DÉTIENNE, 1992).

Entre o final dos anos 1940 e os anos 1960, sob o impacto da atuação do chamado movimento folclórico brasileiro (VILHENA, 1997b), registros e interpretações imbricaram-se de modo inextricável, em estudos que buscavam na cultura popular um modelo de autenticidade orientado por uma visão romântica e harmônica da vida social (CAVALCANTI *et al.*, 1992; CAVALCANTI, 2004;

6. Ver a respeito, Cavalcanti (2012a).

7. Conforme revelou Lopez (1972), Mário de Andrade foi leitor aplicado de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl. Sobre o primitivismo em Andrade, ver Travassos (1997).

STOCKING JR., 1989; ZENGOTITA, 1989; DUARTE, 2004). Visões racialistas da cultura, celebrando os ideais de mestiçagem, frequentemente também se fizeram presentes (ANDRADE, 1982; CASCUDO, 1984b).

Toda essa corrente bibliográfica construiu um lugar ideológico singular para o bumba meu boi. Nela, a noção evolucionista de mito, tal como pensada por Mário de Andrade, veio a ocupar lugar-chave: ela permitia atribuir ao boi que morre e ressuscita a significação de ícone e indício de uma camada primitiva da humanidade, ainda presente na mentalidade e nas práticas das camadas populares brasileiras. O tema mítico da morte e ressurreição do boi propiciaria à “dança dramática” do bumba meu boi uma “estrutura central”, um “núcleo fixo”, um “eixo”, enfim. Dramatizado no “entrecho central”, a esse tema se acoplariam as múltiplas encenações da “rapsódia”. Para Andrade, o fundo mítico seria, em suma, a chave da compreensão do bumba.⁸

Nas visões subsequentes, a ideia de Mário de Andrade (1982) de que “o núcleo de sentido do folguedo” situar-se-ia no “entrecho dramático” de fundo mítico amalgamou-se à ideia difusa de que o folguedo do boi corresponderia, em suas supostas origens, à “encenação do enredo de um auto”. Ascenso Ferreira (1944, p. 52), colaborador de Mário de Andrade e autor de registro sobre o Boi de Afogados, no Recife, cita expressamente um trecho do mencionado ensaio de Andrade para corroborar a impressão de ser o bumba meu boi “o mais nebuloso dos bailados populares do nordeste”, pois, tendo sido outrora um auto, “do enredo desse auto é que se perdeu indiscutivelmente o ‘roteiro’”.⁹

A partir da segunda metade do século XX, os estudos disponíveis cristalizaram em uma espécie de narrativa canônica – o enredo de um suposto auto – o papel de chave da inteligibilidade do folguedo (QUEIROZ, 1967; MEYER, 1991; MONTEIRO, 1972; FERREIRA, 1944; BORBA FILHO, 1966; CÂMARA CASCUDO, 1984a; SALLES, 1970; PINHO DE CARVALHO, 1995; LIMA, 1982; MARQUES, 1999; AZEVEDO NETO, 1983). Convido à leitura de uma dessas narrativas, aquela que, por sinal, nos servirá de referência na análise.

8. Andrade percebeu também a natureza fragmentária dessa “rapsódia” popular. Porém, mesmo valorizando essa forma de composição estética, a ausência do dito entrecho central em formas então contemporâneas do folguedo ganhou também o sentido de triste sinal da inexorável decadência de nosso folclore (ANDRADE, 1982, p. 54-70). A constatação da variedade concreta de formas do bumba meu boi, e mesmo de sua fragmentação interna, é recorrente na literatura. Esse outro polo da percepção da brincadeira, porém, sempre provocou reações ambivalentes: “Agregado de disparates”, já afirmara em 1840, o mal-humorado Carapuceiro (LOPES GAMA, 1996, p. 330). Foi mais raramente visto como sinal de dinamismo (CASCUDO, 1984a) e frequentemente transmutado em sintoma de decadência (AZEVEDO NETO, 1983, p. 104).

9. Por sinal, esse mesmo Boi Misterioso de Afogados é objeto de outro registro do “auto tradicional” por Borba Filho (1966). A ideia de um auto originário, entretanto, já circulava há muito entre os interessados nas expressões populares. Artur Azevedo (1906, p. 9) já comentava: “É mesmo provável que o Bumba meu Boi, na forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo [...] Hoje é um simples folguedo sem significação alguma, exibindo várias personagens cujas funções não estão logicamente determinadas”. Certamente a ambivalência do próprio Mário de Andrade em relação ao bumba e a presença constitutiva da retórica da perda (GONÇALVES, 2003) nos estudos de folclore exerceram sua pressão nessa direção, que creio equivocada.

Versão 1. Relato de Bordallo da Silva (1981, p. 51)¹⁰

“O motivo principal do auto é a posse de um boi famoso, pelas suas qualidades e valentia, que o amo ou fazendeiro deu de presente à sua filha e confiou aos cuidados do vaqueiro. Mãe Catirina desejou comer aquele famoso boi, pois estava grávida e com entojos. Pai Francisco, seu marido, não teve dúvidas em tentar matá-lo para satisfação de sua mulher. Desaparecido o boi, o vaqueiro chefe é chamado para dar conta do que lhe fora confiado e este descobre que Pai Francisco havia atirado no boi. Pai Francisco resiste à prisão, e os vaqueiros confessam sua fraqueza em trazê-lo preso. Assim é chamado o tuxaua de uma tribo de índios. Pai Francisco é preso pelos silvícolas e somente será dispensado do castigo, que bem merece pelo seu crime, se ressuscitar o boi. Aterrado, ele chama o ‘doto’, e o ‘padre’ em pura perda, apesar dos esforços de ambos. É lembrado então o pajé da taba. Este depois de muitos exorcismos, danças com maracá e baforadas de cigarro envolto em tauari [*Curataria tavery*] logra o milagre de fazer reviver o ‘animal’. O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, ‘dá a despedida’”.

Nas interpretações mencionadas, o folguedo do boi consistiria basicamente na encenação do “auto do boi”, como se o enredo do auto fornecesse ou tivesse outrora fornecido seu roteiro fiel. Com esse entendimento, dois problemas nublam a compreensão antropológica da brincadeira.

A ideia de um enredo é, por si só, enganosa. Como já alertou Jakobson (1973), essa noção erudita, ao propor uma correspondência direta entre texto e ação, turva a compreensão dos processos criativos populares.¹¹ Ao mesmo tempo, a suposição da existência de um auto originário parece ser produto de uma ilusão (BELMONT, 1986), pois curiosamente, embora grande parte dos pesquisadores e brincantes pareça crer no auto, ele é raramente encontrado no circuito mais orgânico e popular da brincadeira. Pode ser encontrado com mais frequência nos circuitos parafolclóricos ou então significativamente encontrado na constante reiteração de sua falta.

Carvalho (2011) relatou em detalhes sua sofrida busca de um auto no bumba meu boi maranhense. Auto que, afinal, inexistia, ao menos na forma normativa em que é geralmente concebido. Sua pesquisa permite situar o auto como apenas uma das diferentes possibilidades de narrativas e encenações cômicas potencialmente existentes em uma das variantes do bumba maranhense, o sotaque de zabumba, famoso justamente por se aproximar da “tradição”.¹²

A explicação do folguedo pelo suposto auto é, no mínimo, uma redução, pois, como experimentamos todos que pesquisamos esse denso universo etnográfico, muitas coisas acontecem para além do auto ou

10. De modo a não sobrecarregar o texto, reuni em apêndice as demais variantes míticas consideradas.

11. Essas ressalvas são também pertinentes no universo do carnaval; ver Cavalcanti (1994, 2002b).

12. Em um universo dramático insuspeito e livremente relacionado ao tema do boi, encontrado no interior do Maranhão por Carvalho (2011), as encenações são denominadas pelos brincantes “matanças”. A narrativa do “auto”, entretanto, ao se aproximar de uma certa visão oficial do folguedo, exerce notória pressão. Em junho de 2000, quando estive em São Luís, pude presenciar acentuada preocupação por parte de instituições culturais e turísticas, e de intelectuais próximos do bumba com a suposta perda da “tradição de encenação do auto”. Carvalho (2011) atestou o mesmo em sua pesquisa realizada entre 2001 e 2004.

mesmo na sua inexistência. Ainda quando existente, a relação entre os elementos do auto e a ação coletiva concertada está muito distante da correspondência mais direta que há entre texto e ação nas formas dramáticas eruditas.¹³

No bumbá de Parintins, a relação entre o suposto auto e as performances concretas tende à alusão. Quando comecei a pesquisar esse bumbá, em 1996, as personagens-chave da narrativa do auto – boi, Pai Francisco, Mãe Catirina, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Pajé – se faziam presentes em sequências dramáticas fragmentárias, às quais se sobrepunha de modo marcante um plano narrativo oriundo dos temas anuais relativos ao imaginário lendário amazônico. Não havia ênfase especial em uma sequência dramática integral que encenasse o auto.¹⁴ Essa história me foi narrada fora de contextos rituais, por interlocutores premidos, de certo modo, pela necessidade de me explicar de que se tratava, afinal, o bumbá (ver versão 2 no apêndice ao capítulo).

O conjunto característico das personagens do suposto auto (acrescido de várias outras) figurava, entretanto, nas performances, lançando uma rede de sentido esgarçada sobre a multiplicidade de sequências dramáticas fragmentárias. O próprio tema da morte e ressurreição do boi deslocava-se para uma temática de cunho indianista, elaborada na sequência final, denominada ritual e atuada pelo Pajé. Em Parintins, eram populações amazônicas nativas e muitas vezes extintas que morriam no ritual e eram, de certo modo, ressuscitadas pela festa cabocla (CAVALCANTI, 2000, 2002b).

Suspeitemos, pois, do auto. A ideia de um enredo para o auto seria então simples racionalização nativa, ingenuamente incorporada como explicação pelos pesquisadores? O problema sugere análise mais detida e alguma reflexão sobre as relações entre mito e rito no contexto da brincadeira. Sob que formas concretas, afinal, a brincadeira do boi se apresenta a nós?

O TEMA DO BOI: DO “AUTO” A NARRATIVAS DE ORIGEM

Em um pequeno artigo sobre as formas de crença e racionalidade na Grécia Antiga, Jean Pierre Vernant (2001) distingue três lugares nos quais podemos encontrar o que chamamos de crer. Seriam eles: os ritos – a ação humana concertada e expressiva; as imagens, os ídolos e artefatos – as formas de figuração; e os

13. Por sinal, a bibliografia já citada traz muitas vezes a ressalva de que esse “núcleo central” ou deixa resíduos não explicados, ou ele mesmo se faz presente de modo difuso; e constata o imprevisto, a fragmentação e a variedade geralmente vistos como sintomas de empobrecimento da suposta tradição.

14. Constatei desde então como esse bumbá assumia para si uma espécie de inautenticidade nessa conversa entre bois quando se explicava para si mesmo a partir da narrativa do “auto” que suas performances riquíssimas, entretanto, só encenavam de forma muito enfraquecida. Essa crença foi tão longe, que, em 2004, a performance dos dois bois, em uma das três noites do espetáculo (aquela destinada à “tradição” e ao “folclore”) trazia um quadro pleno do “auto”, acompanhado por uma metanarrativa do “enredo” proferida pelo apresentador. NC: Desde então esse padrão se manteve, reforçado por mudanças na concepção das performances que trouxeram a elaboração mais nítida de sequências dramáticas associadas aos magníficos cenários alegóricos. Uma dessas sequências obrigatórias denominada Celebração folclórica passou a narrar e a encenar o “auto” considerado originário.

mitos – as narrativas orais desprovidas de dogmas ou teologia.¹⁵ Louis Dumont (1987) busca também a compreensão integrada da Tarasque – a festa mediterrânea celebrada na cidade de Tarascon, na região francesa da Provença – por meio da descrição etnográfica do rito, da iconografia e das lendas eruditas associadas a representações e narrativas locais.¹⁶

O uso flexível e etnográfico dos conceitos de mito, rito e figuração nessas abordagens é sugestivo. Essas noções são eficazes porque permitem apreender níveis de realidade distintos na brincadeira do boi. Ao mesmo tempo, vale não perder de vista as insistentes lições de Mauss (1978) a nos lembrar a natureza integrada do homem e de suas produções. Nesses diferentes planos de existência dos fatos – narrativas, ações e figurações –, como já sugeriu Lévi-Strauss (1967a, 1993), articulam-se muitas vezes processos mentais de natureza assemelhada. É preciso, porém, distinguir para analisar, comparar e, finalmente, integrar.

Antes de mais nada, o boi é um artefato que dança animado por pessoas que dentro dele se enfiam. Esse objeto bailante é o elemento físico recorrente em todas as modalidades do folguedo, já presente nas descrições do século XIX. Em torno dele agrega-se um grupo de brincantes cuja designação já é clara nesses primeiros registros: um “bombá”, bumbah, bumba meu boi. Palavras de expressiva etimologia, cuja sugestiva ambivalência vale assinalar: bumba ou bumbá = surrar, bater e dançar (BORBA FILHO, 1966, p. 10; CASCUDO, 1984a, p. 150).

Chegamos assim a uma plena atividade ritual. Um grupo humano que brinca em torno de um boi artefato realiza comportamento simbólico por excelência. No universo do folguedo, os processos de simbolização articulam-se claramente em torno da ação ritual festiva (DURKHEIM, 1996; VALERI, 1994).

Nas formas contemporâneas, o boi é também emblema dos grupos brincantes: Boi da Fé em Deus, Caprichoso, Garantido, Tira-teima, Corre-campo. Uma forte afetividade permeia a vinculação do grupo ao boi (emblema e artefato) que brinca na rua, no terreiro, na praça ou arena. Um boi pede a existência de outro, e o universo do folguedo é também intensamente relacional, configurando um processo de vinculação em que a adesão a um grupo significa simultaneamente o estabelecimento de forte rivalidade com outros (VALENTIN, 2005).

A brincadeira aciona diferentes linguagens expressivas: há música (conjunto de instrumentos, voz cantada e falada); há bailados (coreografias específicas para personagens e fases da brincadeira); há também drama (sequências de ação em que interagem certas personagens da brincadeira). Contra esse pano de fundo etnográfico, vale reformular a questão do auto.

Em diversas formas do folguedo há efetivamente a presença de um sistema de personagens e ações reunidos em torno do tema da morte e ressurreição do boi. Essa presença manifesta-se de vários modos. O

15. Vernant (2001) chama a atenção para as frouxas fronteiras existentes entre o que chamamos de crença e a consciência, por vezes muito clara, da natureza fictícia das coisas em que se crê. Essa frouxidão demarca o domínio do mito por oposição ao logos, a narrativa baseada na argumentação.

16. No prefácio à reedição desse livro, publicado inicialmente em 1951, já tendo elaborado o princípio da relação hierárquica (DUMONT, 1970), o autor diria também que a festa Tarasque integrava uma unidade maior, o cristianismo mediterrâneo (DUMONT, 1987).

boi – emblema e artefato – é sempre figurado em objetos, desenhos, pinturas e bordados.¹⁷ Nas performances, indumentárias variadas e características compõem as personagens cênicas.¹⁸ Coreografias particulares acompanham essas personagens, e em alguns casos também a participação do público. Algumas personagens realizam pequenas sequências dramáticas, eventualmente cômicas (CAVALCANTI, 2000; CARVALHO, 2011). Além disso, diversas lendas e fabulações extrapolam o contexto ritual e se fazem presentes na poesia de toadas que circulam também em um dinâmico segmento do mercado fonográfico contemporâneo. Entre as muitas possibilidades poéticas das toadas, encontram-se temas propostos pelas narrativas do auto (ver versão 3 no apêndice deste capítulo).¹⁹

Vale insistir, porém, que um grupo de boi não necessariamente encena uma sequência dramática reunindo ação cantada e dialogada por parte das personagens características postas em relação pelo tema da morte e ressurreição do boi. Pode não o fazer nunca, e as ações dramáticas do auto são evocadas por meio de frouxos mecanismos alusivos.²⁰ Pode fazê-lo apenas em certo tipo de apresentação, ao longo de um amplo ciclo anual, pois o ritmo de vida desses grupos é regido pelo calendário festivo católico em suas versões populares e turísticas (PINHO DE CARVALHO, 1995). Quando o faz, essa encenação não é nem a única nem a mais importante do ponto de vista dos brincantes. Ultimamente, ela resulta da forte pressão da ideia geral reinante em muitos contextos da brincadeira de que é preciso manter viva a “verdadeira tradição”.

Isso posto, é hora de considerar a crença no auto um fato social pleno (DURKHEIM, 1978) e de indagar sobre a força ativa que essas narrativas exercem nas interpretações intelectuais e nos contextos etnográficos da brincadeira.

Ora, essas narrativas do auto emergem apenas nos estudos realizados a partir de meados do século XX; seus primeiros registros foram suscitados no bojo do afã colecionista dos estudos de folclore (VILHENA, 1997b). Diante desse fato, creio que elas são, em si mesmas, produto do interesse erudito pela cultura popular.²¹ Elas revelam o ingresso de formas de cultura até então predominantemente orais no universo do registro da escrita (VILHENA, 1997a; GOODY, 1977; GOODY, WATT, 1968; BARTLETT, 1965). Esses relatos, que nos chegam por meio desses estudos e por meio deles retornam e se mantêm vivos na tradição popular, indicam uma mudança profunda no sistema de registro e transmissão da brincadeira: a chegada da escrita, via interesse erudito, a tradições até então predominantemente orais.²²

17. Para a existência de outros bichos nas brincadeiras do boi, vale registrar a bela exposição *Os bichos do boi*, organizada por Luciana Carvalho e Jandir Gonçalves no Centro Cultural Domingos Vieira Filho, em São Luís do Maranhão, como parte do Tríduo Junino de 2004.

18. Como, por exemplo, a personagem *Amo do Boi* que, em Parintins, é sempre um talentoso compositor e cantor de toadas e, em alguns sotaques maranhenses, é o “cabeceira”, aquele responsável por “tirar” as toadas da apresentação.

19. Para discussão das toadas no bumbá de Parintins, ver Braga (2002) e o segundo capítulo deste livro.

20. Como no bumbá de Parintins ou no chamado sotaque de orquestra do bumba maranhense.

21. Não se trata simplesmente de reivindicar a artificialidade de uma invenção de tradição (HOBBSAWN, 2006), mas de assinalar a complexa inventividade de um processo cultural (SAHLINS, 1999).

22. Esse universo narrativo, cristalizado no encontro entre oralidade e escrita, não deixa de pertencer a um processo de criação coletiva cuja natureza Jakobson e Bogatyrev (1973) investigaram. Sua conformação, muito provavelmente, guarda laços com toda a tradição oral dos

Como se essa estória de boi reproduzisse em nosso país as discussões da antropologia da religião em finais do século XIX, com o tema crucial do relacionamento entre mito e rito, da solidariedade entre palavras e gestos. Como elucida D  tienne (1987), o rito era então visto como o elemento mais primitivo: dança, gesto ativo, que precederia palavra e dela prescindiria. O rito seria assim não são primordial como “silencioso”. O mito preencheria esse silêncio, emergindo como fabulação explicativa. Em especial, quando a tradição falta, nos indica o autor comentando trabalhos que desenvolvem esse tipo de argumento, os guardi  es fabulam (p. 59). Folcloristas e pesquisadores, registrando as narrativas da “origem”, seríamos guardi  es dessa tradição ritual supostamente originária, porém já ausente ou claudicante.²³

Ocorre, porém, que, ao registrar relatos que aludiam a tempos mais míticos do que históricos, os pesquisadores se viram vítimas da ilusão do arcaísmo, tomando por história real episódios de natureza sobretudo ficcional (BELMONT, 1986). Como esclarece significativamente seu Casemiro, o narrador da versão 4 transcrita no apêndice deste capítulo e ouvida de seu av  o em 1935, a história relatada é “de antigamente”, de uma brincadeira em um “sistema” que já não era mais e, provavelmente, nunca foi tal e qual narrado.

De todo modo, desenvolveu-se pouco a pouco em torno do folgado um universo narrativo específico e atuante cuja natureza busco compreender. As nove versões selecionadas na bibliografia estudiosa estão transcritas no apêndice deste capítulo. Algumas correspondem a relatos orais, ou a sínteses deles, registrados por pesquisadores (versões 5, 6, 7 e 9). Outras são relatos em que os próprios pesquisadores se atribuem o papel de narradores (versões 1 e 2). Outras ainda são relatos escritos por brincantes e entregues a pesquisadores (versões 4 e 8). Finalmente, uma toada (versão 3). Trata-se então de buscar outro plano analítico para a compreensão dessas “narrativas de origem” que articulam em torno do boi que morre e ressuscita um conjunto altamente sistemático de relações e ações padronizadas. Proponho sua análise como um mito na acepção estrutural do termo.

UM MITO DO BOI: EXERCÍCIO DE ANÁLISE ESTRUTURAL

Não procurem nunca a versão original, anatem todas as versões (MAUSS, 1967, p. 252).²⁴

O caráter sistemático, a constância de temas e a recorrência das ações nesse universo narrativo impuseram-se lentamente à minha reflexão. Certamente não se trata, como vimos, de reivindicar uma relação de

romances do boi (MATOS, 2002) e também com as muitas histórias referentes aos negros significativamente simbolizados como “pais” João, Mateus, José, Francisco no contexto escravista e p  s-escravista, como o caso de “Pai João” (ABREU, 2004).

23. Nessa linha melancólica, vale lembrar o espetáculo *Catirina*, encenação do “auto” apresentada, desde 1996, no Teatro Artur Azevedo, em São Luís. Carvalho (2011, p. 64) comenta sua surpresa ao ouvir da assessora do prefeito de Cajari, na Baixada Maranhense, a seguinte sugestão: “Você quer ver o auto do bumba meu boi? Pois aqui você não vai ver. Você conhece o Teatro Artur Azevedo, em São Luís? O auto verdadeiro está l  , o *Catirina*. L      que você vai ver o auto verdadeiro”. O episódio faz lembrar a formulação de D  tienne (1987, p. 59): “e quando o rito finalmente desaparece, a f  bula composta para defendê-lo encontra autonomia”.

24. No original: “*Ne jamais chercher la version originelle, noter toutes les versions*”.

espelhamento direta entre mito e rito. Entretanto, como lidamos com processos culturais cujos múltiplos níveis guardam algum tipo de coerência – são “expressões de uma atividade mental organizada” (VERNANT, 1999) – é razoável supor a existência de ligações entre essas narrativas e as diferentes formas da brincadeira do boi.

Tomando então os relatos como objetos em si mesmos, proponho sua análise estrutural. Amparo-me nas conhecidas formulações de Lévi-Strauss, que têm a vantagem de delimitar com clareza o plano e os pressupostos dessa investida analítica. Destaco a ideia de que “a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que é relatada” (LÉVI-STRAUSS, 1967a, p. 242). Essa história fundamenta a base linguística da narrativa, que opera também no plano metalinguístico por meio da qual um certo problema crítico é proposto à reflexão coletiva. Mantenho viva, entretanto, outra ideia, que amplia essa primeira: a de que mito e rito podem integrar um mesmo sistema, visível aqui e acolá desde que, renunciando à busca de causalidades mecânicas, concebamos suas relações “no plano de uma dialética, acessível somente sob a condição de ter, previamente, reduzido ambos a seus elementos estruturais” (p. 268).²⁵

Todas as narrativas reunidas aludem a, ou têm como finalidade explícita indicar, um “começo”, cujos termos configuram um ativo sistema de relações. Trata-se, portanto, de demonstrar narrativas de origem, cuja natureza mítica como criações coletivas estão sujeitas à coerção de regras inconscientes.

Elegi a rica e concisa variante sumarizada por Bordallo (1981, p. 51) (versão 1, já relatada na p. 65) como versão de referência. A ela incorporo os elementos das demais variantes, que podem ser encontradas no apêndice que acompanha este capítulo. Sigo o método proposto por Lévi-Strauss (1967a, p. 237-265, 1993, p. 152-205), desdobrando as narrativas em sequências, mitemas e códigos, trabalhando nos planos sintagmático e paradigmático da língua.²⁶ Na sua forma mais simples, o conjunto dos mitemas pode ser assim exposto: Fazendeiro presenteia filha com o boi; Fazendeiro confia o boi ao vaqueiro (Vaqueiro cuida do boi); Esposa grávida do vaqueiro deseja comer uma parte do boi; Vaqueiro/Pai Francisco mata o boi; Fazendeiro descobre o crime; Vaqueiros fracassam em capturar vaqueiro/Pai Francisco; Índios capturam Pai Francisco; Fazendeiro pune ou ameaça punir Pai Francisco; Fazendeiro condiciona perdão à ressurreição do boi; Vaqueiro chama médico/padre/índios buscam pajé; Boi ressuscita em festa.

Proponho a análise dessa narrativa mítica em três sequências ordenadas como as fases de um rito de passagem (VAN GENNEP, 1978; VICTOR TURNER, 1957):²⁷ separação, liminaridade, reagregação e regeneração.

25. O longo amadurecimento dessa segunda ideia desaguará, como assinala Détiene (1981), na noção de mitismo (LÉVI-STRAUSS, 1971).

26. NC: Para quem não está familiarizado com a análise estrutural, defino esquematicamente essas noções. Mitema é a redução de um conjunto de ações relatadas a uma frase a mais simples possível (tipo: sujeito, verbo, predicado) que retenha seu sentido elementar; sequência é a sucessão desses mitemas até uma pausa ou finalização de ações iniciadas, e então outra sequência começa; códigos correspondem ao isolamento analítico dos diferentes níveis da realidade condensados na narrativa, como parentesco; geografia e topografia; economia e política; religião, regime alimentar, entre outros. Sintagmático diz respeito àquilo que está presente de forma explícita na frase. Paradigmático refere-se a tudo que nela subjaz, que está oculto pelas regras da língua, mas que é fundamental para que a frase ganhe sentido.

27. Para a abordagem do pensamento heterodoxo e criativo de Victor Turner, ver Cavalcanti, 2020.

PRIMEIRA SEQUÊNCIA NARRATIVA: SITUAÇÃO E SEPARAÇÃO (NA FAZENDA)

Fazendeiro presenteia filha com o boi

Variações: Por vezes o fazendeiro apenas tem o boi (versões 5 e 6) ou, então, o boi é adquirido para a esposa, dona Maria (versão 8).

Atributos do boi: adquirido pelo amo e “famoso pelas suas qualidades e valentia” (versão 1); “o touro mais bonito do patrão”, “o touro de raça”, “o touro de fama” (versão 2); o “Boi Barroso”, “de propriedade de um certo senhor” (versão 5); “Um belo touro chamado Barroso”, “o mimo da fazenda”, “sabia dançar”, “o agrado dos olhos do senhor” (versão 6); o dono “não mediu esforços para a aquisição”, “um presente de muito mimo e carinho para o natalício de sua estimada esposa, o estimado, o lindo boi, que era a menina de seus olhos” (versão 8); “o boi mais bonito da fazenda” (versão 9).

Fazendeiro confia boi ao vaqueiro

Atributos do vaqueiro: empregado de especial confiança, excetuando a versão 8, em que Pai Francisco é parte de um grupo de moradores livres de “terra distante”, porém contígua ao pasto da fazenda. Nessa variante, tratar-se-ia de “uma família bastante conhecida e de péssimos costumes, composta de um velho que se chamava Pai Francisco, sua mulher Catirina, seu compadre Cazumbá e Mãe Guimá”. Nas versões 2, 5 e 6, ele é “empregado da fazenda” ou “do patrão ou “do senhor”. Na versão 4, é escravo de um “coronelão”. Na versão 9, é o “o capataz da fazenda”.

SEGUNDA SEQUÊNCIA NARRATIVA: LIMINARIDADE (NO PASTO E NAS MARGENS DA FAZENDA)

Esposa grávida do vaqueiro deseja comer o boi

Variações: deseja comer a língua do boi (versões 2, 3, 4 e 7); o fígado (versões 5 e 9); o filé (versão 8).

Atributos de Catirina: mulher grávida e desejante em todas as versões; arredia e preguiçosa (versão 3); “mulata de beleza falada e cantada na região” (versão 8); “cozinheira mulata” (versão 4).

Vaqueiro mata o boi (versões 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 8). Variações: “só puxou a língua dele e cortou e fez” (versão 9).

Comentário sobre as duas sequências narrativas

A narrativa se inicia num espaço moral e socialmente denso e inquieto. A fazenda mítica é pletora de gestos que num piscar de olhos nos precipitam num desfecho trágico: o boi querido, que acabamos de conhecer, morreu. A primeira sequência se movimenta entre extremos, em dinamismo excessivo e desequilibrado.

O conjunto de relações e inversões anuncia o tema central: a vida e a morte do bicho precioso, desdobrado no seguinte feixe de oposições: vida do boi, elemento assegurador de troca coletiva que simboliza riqueza/dádiva/confiança/potência masculina *versus* morte do boi, que simboliza pobreza/inveja/traição/

fecundidade feminina (boi tornado alimento e consumido individualmente, ou só pelo casal de empregados, de modo a garantir vida e saúde a seu/sua filho/a por nascer, rompimento da troca social ampla).

Voltemos, porém, mais detidamente aos mitemas dessas sequências considerando os diferentes códigos narrativos.

FAZENDEIRO PRESENTEIA FILHA COM O BOI

Uma leitura diacrônica. O boi é elo que vincula pai e filha dentro do mesmo grupo doméstico. Pai e filha ligam-se por laços de descendência, pertencem a diferentes gerações e são de sexos/gêneros opostos. Há um pai que já reproduziu (*pater* e genitor) e uma filha (supostamente virgem ou, ao menos, certamente solteira) que irá reproduzir. Pai e filha ligam-se também por meio do presente do pai à filha de “um boi especial, um boi reprodutor”. No futuro sugerido pela temporalidade interna à narrativa, o tema da reprodução biológica emerge bastante acentuado aproximando pai/boi/filha. O humano aproxima-se do animal, ao associar: fazendeiro (*pater* + genitor/falo humano cuja potência sexual já foi realizada) ao boi reprodutor (equivalente animal do genitor humano/falo animal, potência sexual em estado bruto) e também à filha (reprodutora feminina/ventre humano a ser fecundado). Toda a cadeia semântica associada ao polo masculino dominante se desdobra em macho, genitor, *pater*, criador, protetor, mando e riqueza, falo; ao polo feminino subsumido associam-se fêmea, virgem, futura genitora, ventre, proteção, obediência, riqueza derivada.

No código sociológico, o tema da aliança, da troca matrimonial, da continuidade do grupo social se insinua, indicando que o boi especial, querido e reprodutor, capaz de gerar e expandir a riqueza do fazendeiro, é dado à filha como futuro dote. O noivo de sinhazinha (provavelmente oriundo de outra fazenda)²⁸ é, entretanto, ausência diante da qual o presente dado pelo fazendeiro para a filha sinaliza proximidade excessiva e presença velada do tema do incesto. Presente prematuro, situação na qual a doação do boi diretamente à filha (sem noivo à vista) opera uma quase fecundação simbólica da filha pelo pai (o “boi” leva mentalmente o falo do pai ao ventre da filha, hipótese que parece se reforçar com a versão 8, em que o boi reprodutor é dado à esposa, dona Maria, em seu “natalício”). De todo modo, mesmo sem ir tão longe nas associações sugeridas, a riqueza e a capacidade reprodutiva humanas são pensadas por intermédio do boi, e a filha não pode permanecer como termo final do destino do boi. A narrativa imediatamente devolve o boi ao fazendeiro, num curioso movimento para dentro do universo relacional inicial: em vez de abrir-se para fora da fazenda, ou seja, ao encontro de outras fazendas (como sugere a ideia do boi como dote), a estória prosseguirá para dentro e para baixo na escala social. O boi será entregue aos cuidados de um vaqueiro tão especial quanto o boi.

28. Nos anos 1990 e início dos anos 2000, no bumbá de Parintins, a personagem Sinhazinha da Fazenda era um papel ritual ocupado sempre por uma jovem bonita e obrigatoriamente solteira, membro das parentelas da sociedade regional, dados os fortes laços existentes entre Parintins e Manaus.

Uma leitura sincrônica. Num nível mais evidente, a relação inaugural estabelecida entre fazendeiro e boi é metonímica ou de englobamento lógico (DUMONT, 1970): “o fazendeiro possui o boi”. Essa relação, porém, é simultaneamente metafórica, ao estabelecer homologia entre humano e animal, afirmando: “o fazendeiro é potente como o boi”. A contiguidade aproxima, distinguindo, entretanto, o humano do animal pela relação de posse; a metáfora compara, enfocando uma característica comum a ambos: a potência, capacidade de reprodução física, tornando homólogas em seus distintos reinos as posições do boi e do fazendeiro.²⁹

Essa correlação produz o efeito de uma inversão hierárquica pois, se no plano sociológico o humano engloba o animal, o termo mais amplo é o animal que, como potência reprodutiva, engloba o humano. Essa inversão hierárquica introduz a dimensão cósmica e transcendente na narrativa: o tema central da geração de vida no sentido mais amplo. Se a potência e a reprodução físicas associam-se num primeiro momento à riqueza social, isso é pouco e injusto. Na sequência narrativa, logo os temas da potência e da reprodução transbordarão seu continente sociológico.

A relação de descendência entre filha e pai, por sua vez, é metonímica, sendo a filha como que parte do pai. A relação entre filha e boi, porém, é também metafórica, pois a filha é, em certo sentido, como o boi: assim como o fazendeiro possui o boi, ele também “possui” a filha, englobada pelo pai no interior desse primeiro grupo doméstico e destinada à aliança futura com algum outro grupo doméstico.

Superposição dos dois esquemas de leitura. Há um movimento centrífugo que parte da fazenda: pai possui filha que possui boi, ambos destinados à reprodução, e, como no código sociológico o humano engloba o animal, o boi é dote e é, portanto, parte da filha rumo à troca matrimonial futura. Há, entretanto, também um movimento centrípeto, que prevalecerá na sequência narrativa, pois temos: o pai que comprou o boi que doou à filha que “ainda” pertence ao pai. A posse, o elemento que serve na primeira relação para a metonímia, na segunda serve para a metáfora. Pai potente como o boi (como potente também deverá ser o marido da filha), pois, como o boi que procriará, ele já procriou. Filha análoga por inversões ao boi (masculino/falo *versus* feminino/ventre + humano *versus* animal), pois, como ele, seu destino é a troca. Diferentemente dele, porém, ela será o receptáculo da potência reprodutiva. O boi, ligação entre pai e filha, reúne a mesma qualidade animal do pai, a potência reprodutiva, e a mesma qualidade humana da filha, a submissão.

FAZENDEIRO CONFIA BOI AO VAQUEIRO

A doação do boi à filha, contudo, parece ser precipitada (não há noivo tornado presente na narrativa) ou talvez risco de transgressão incestuosa. Fato é que o destino do boi como dote não se efetiva e qualquer transgressão sugerida é afastada. O ventre de sinhazinha é deixado de lado. Porém, a dádiva do fazendeiro

29. Para a discussão da metáfora e da metonímia como modalidades básicas do pensamento e da linguagem humanas, ver Jakobson (2003).

à filha permanece contida no interior do próprio grupo doméstico. Imediatamente, o fazendeiro retoma o boi para si, entregando-o ao vaqueiro. Não a um vaqueiro qualquer (empregado ou escravo conforme a versão), mas de sua especial confiança, individualizado em um nome próprio e categórico – Pai Francisco, “nêgo Chico”.³⁰ Verdadeiro herói dessa história, pois, não sendo o boi mediador suficientemente capaz de equilibrar e garantir a abertura desse pequeno universo social representado pela fazenda, será ele, o vaqueiro especial, a personagem convocada a promover essa difícil, senão impossível, tarefa. De imediato, em sua nomeação, sobressai a qualidade humana que o associa ao fazendeiro: como este, Francisco é Pai.

O vaqueiro é pai metafísico, ontológico. Nele, a condição sociológica de vaqueiro, empregado e dependente de seu patrão, é englobada por um valor transcendente. Pai Francisco opõe-se complementarmente ao boi, pois o boi englobava o fazendeiro pelo aspecto animal da potência reprodutiva. Pai Francisco engloba o boi, domesticando-o por um valor social e cultural por excelência: Pai. O “nêgo” Chico encarna uma propriedade cultural plenamente social do ser masculino, ser não simplesmente genitor, mas *pater*. Latência.

O fazendeiro e a filha, as personagens do alto da hierarquia social, são curiosamente anônimos e comuns, tipos genéricos, ao passo que o boi e o vaqueiro, também tipificações, são “especiais”.³¹ Com essa operação, um valor social supremo, a paternidade, anunciada desde o início pela personagem fazendeiro, vem se alocar em seu estado puro, “Pai”, no baixo social. (TURNER, 2005c; DAMATTA, 2000). Não é à toa que Pai Francisco (na versão 4, “um tanto grotesco e caricato”) é personagem que, no rito, pertence à linhagem dos palhaços: é bêbado, safado, surrado, eternamente castigado, ou um “missionado” no entender de seu Betinho, o Pai Francisco narrador das histórias analisadas por Carvalho (2011).

De todo modo, essa qualidade ou condição anunciada do ser masculino – *pater* – permanece num primeiro momento suspensa, e a passagem do boi especial aos cuidados do vaqueiro especial emerge no código sociológico. É afirmação de laço de confiança entre patrão e empregado e de laço de lealdade entre este e aquele. Duas das versões selecionadas, a 6 (a matança de Leonardo) e a 7 (a “matança do vaqueiro fiel”, de seu Betinho), dialogam fortemente entre si, elaborando detidamente este tema: o complexo confiança-lealdade-traição-mando-subordinação entre vaqueiro e patrão.

Nessa entrega do boi aos cuidados do vaqueiro, percebemos como o boi opera como verdadeiro dínamo dessa narrativa: ele é o elemento mediador entre pai/homem/mais velho/descendência já assegurada e filha/mulher/mais jovem/a ser integrada à troca matrimonial; e entre o alto social/branco/patrão e o baixo social/negro/empregado. Depois dessa passagem narrativa, contudo, há uma nova e breve pausa em que o boi estaciona em seu destino animal. Até então mediador, o boi vira termo de uma nova relação, uma espécie de um mitema oculto.

30. Versões aqui não consideradas conferem outro nome a essa personagem ou duplica-o, como nos cavalos-marinheiros nordestinos, em Mateus ou Bastião.

31. Nas performances de Parintins, a sociologia das personagens reforça as diferenças hierárquicas das narrativas. Tanto Amo do Boi como Sinhazinha da Fazenda são personagens pertencentes a indivíduos que gozam de prestígio social, o amo é um afamado compositor e a sinhazinha é encarnada por jovens pertencentes a famílias importantes na sociedade local.

VAQUEIRO CUIDA DO BOI

O vaqueiro, por sua vez, entrou em cena, ele mesmo, como elemento de mediação entre a casa-grande, a morada do fazendeiro e da filha, e um novo espaço surgido dentro da fazenda: o pasto destinado ao gado, situado nas margens da fazenda, em que moram também Pai Francisco e Mãe Catirina. Transitando entre um mundo e outro, ele deve, de certo modo, lealdade a ambos. A lealdade devida ao patrão transforma-se no pasto em lealdade ao boi. Boi, é bom lembrar, reprodutor que, ao ser dado aos cuidados do vaqueiro, saiu da confusa situação de um mediador que, interposto entre pai e filha, parecia sobretudo tornar sua proximidade excessiva e perigosa.

No pasto, com o vaqueiro e o boi, estamos, entretanto, longe do equilíbrio. Há contiguidade e contato direto entre humano e animal, entre vaqueiro e boi, cultura e natureza nos termos de Lévi-Strauss. Nessa conjunção de elementos oriundos de ordens diversas, há também sugestão de arriscada mistura entre humano e animal, lembrando a situação do caçador com panema, analisado por DaMatta (1973b).³² Esse contato define uma situação liminar sob vários pontos de vista: geográfico, social, cosmológico.

A versão 3, a bela toada de Papete, exprime exatamente esse momento em que o vaqueiro se identifica com o boi, não como propriedade do fazendeiro, mas como um ser pleno que dele depende, um lamento triste em que o vaqueiro canta sua “dor de ver/o meu boi indo me olhar, e sem nada saber, sem se defender/chora meu boi...”.

Logo um terceiro elemento, a esposa do vaqueiro, Mãe Catirina – a “Catirina que só quer comer da língua do boi” – entra em cena separando dramaticamente o vaqueiro de seu boi, e do amo deles três: o fazendeiro. Ela é também uma Mãe cosmológica, porvir e gestação. Por vezes, é também uma fêmea sensual, como sugere a variante 4 “cozinheira mulata” e reforça a versão 6, “mulata de beleza falada e cantada na região”. Catirina, porém, é sempre Fêmea-Mãe, grotesca e liminar, fecundidade em estado puro, ventre pleno, promessa de vida futura. Por seu intermédio, o vaqueiro/macho também atualiza a condição de genitor e Pai. Essa dupla condição, lembremos, pertencia inicialmente ao fazendeiro e estava simbolizada pela posse do boi, logo transferido aos cuidados do vaqueiro. Catirina é personagem fortemente perturbadora pertencente no rito à linhagem dos palhaços. As ambivalências de toda a série de relações até então expostas se acentuam de modo dilacerante com sua entrada em cena, estatelando-se em insolúvel conflito.

ESPOSA GRÁVIDA DO VAQUEIRO DESEJA COMER LÍNGUA

Varição: na versão 7, o desejo é da filha do fazendeiro que “namorou” o vaqueiro.

Num plano, o vaqueiro é um elemento de valor análogo ao do boi, podendo substituí-lo num nível oculto do primeiro mitema “Fazendeiro possui vaqueiro”. Boi e vaqueiro equivalem, pois ambos são

32. Como lembra DaMatta (1987), o fato de que os três elementos sociais – branco, negro e indígena – tenham sido importantes no processo de formação da sociedade brasileira, é óbvio. Trata-se antes de realçar a função desses elementos como recursos ideológicos na construção da noção de identidade social nacional.

“possuídos” pelo fazendeiro. A primeira tríade de relações, fazendeiro/boi/filha, foi logo substituída por uma segunda, fazendeiro/boi/vaqueiro. O “boi (reprodutor) sob os cuidados do vaqueiro” era relação de contiguidade, contato direto entre homem e animal, sendo o aspecto sociológico do vaqueiro (empregado do fazendeiro) enfraquecido no novo contexto do pasto. No pasto, a dependência do vaqueiro em relação ao amo é substituída pela dependência do bicho ao vaqueiro; e, por sua vez, a lealdade do vaqueiro ao bicho substitui sua lealdade ao amo. O boi substitui o patrão, com curiosa inversão da relação de força em que vaqueiro é agora o polo dominante.

Como se a relação de contiguidade entre os elementos da narrativa acarretasse sempre contágio de alguma qualidade pelo outro e, ao trazer em seu limite o risco de aniquilação do outro, precisasse sempre urgentemente de um termo intermediário a separá-los. O segundo termo da relação, porém, guarda sempre consigo alguma qualidade do primeiro quando afastado pelo ingresso do mediador. Assim, se é possível dizer que “o fazendeiro é potente como o boi vivo”, é também possível dizer que “o boi vivo, entregue aos cuidados do vaqueiro é (assegura) a potência reprodutiva do fazendeiro”. Em seu percurso narrativo, o boi significa: riqueza social e potência física do amo; garantia de troca social futura com a aliança matrimonial da filha, abertura do universo sociológico da fazenda para outras fazendas, de relacionamento entre iguais na hierarquia social; latência: potência em estado puro, animal; confiança e lealdade entre superior e inferior, elementos de camadas social e economicamente desiguais.

O boi entregue aos cuidados de Pai Francisco é boi pletera, portador de todos esses atributos. Parece razoável então que quem atualize a insinuação de riqueza reprodutiva e a latência da potência humana e animal, tão fortemente sugeridas na narrativa, seja Pai Francisco, que será obrigado a “doar” o boi a sua esposa: Mãe Catirina está grávida! A riqueza cósmica e reprodutiva veio se alocar no baixo social, de modo todavia paradoxal.

Catirina, grande força disruptiva, afirma a humanidade do vaqueiro de modo problemático: submete-o a executor de seu desejo, o desejo de uma mulher grávida, desejo quase supra-humano, que, não realizado, comprometeria a própria reprodução/potência do vaqueiro. Em um detalhe significativo, comentado por um dos narradores na versão 5, Catirina aborta, quando o boi ressuscita, pois “Chico, embora furtasse o boi, não chegava a cortar-lhe a língua”. Há outro aspecto a ser observado. A conjunção entre vaqueiro e boi no pasto, sugerindo um domínio limítrofe e a confusão entre o humano e o animal (versão 3), é separada por Mãe Catirina, que vem reforçar a confusão de domínios pelo próprio estado liminar em que se encontra (gravidez = dois em um só), acentuando a dimensão animal inerente à procriação. Há excesso potencialmente transgressor na expressão do desejo incontido que urge atender a qualquer custo. O terrível pedido é impasse incontornável para Pai Francisco. “Esta conversa” – nos conta a versão 4 – “levou Pai Francisco ao abismo”. Pai Francisco ou trai o próprio boi, entregue a seus cuidados, e seu patrão, que nele confia, ou “trai” Catirina e o feto em seu ventre.

Se voltarmos agora ao começo da narrativa, na situação liminar da gravidez de Catirina perceberemos a inversão simétrica da situação inicial: (Fazendeiro branco) = (Pai potente, tem o boi e a filha, ambos

visando à aliança matrimonial que garantirá a reprodução humana sugerida por troca social futura) *versus* (Empregada negra) = (Mãe em latência que, ao contrário do fazendeiro, consome o boi para ter o filho. Mulher grávida que assegura a reprodução social mediante consumo imediato de alimento).

Mãe Catirina consome, por assim dizer, o falo (a potência) do fazendeiro/do boi/do marido, num desejo incontrolado que, por mais impulsivo que seja, não deixa de ser também expressão de sentimentos sociais negativos, podendo ser visto como inveja e cobiça que acarretam um furto e um “crime” e terminam por castrar, de certo modo, a condição humana e sociológica de *pater* de seu próprio marido. Com a morte sem ressurreição do boi, como ocorre na versão 4, Pai Francisco será para sempre humilhado e ofendido, eternamente castigado, surrado, batido, por ter cometido um crime: “Bate palma e bate pé, foi Pai Francisco quem matou o boi do coronel, por causa da mulher!”.

O desejo de Mãe Catirina é disruptivo porque, além de desejar entre todos os bois possíveis exatamente aquele que é o predileto do patrão, esse era também o boi destinado à troca social (dote doado à filha), promessa futura que se vê abortada para que a própria Catirina não aborte. O boi – mediador entre o alto e o baixo social internos à fazenda e, num futuro sugerido, mediador entre a fazenda (o dentro) e o mundo social abrangente (o fora) – é eliminado. O desejo de Catirina o consumiu, transformou-o em alimento imediatamente ingerido por ela e por seu marido (na versão 4, visto “comendo carne assada”). Contra a aliança futura da família rica, Catirina é revolta e afirmação da premência em assegurar a descendência de sua própria família pobre, tornada assim como que antissocial.

A dificuldade de Pai Francisco em garantir um lugar para sua hombridade é dramática: ou instrumento do fazendeiro a serviço da continuidade da descendência deste, ou instrumento da mulher para alcançar sua própria descendência. Impasse dilacerante. Não é à toa que, no cavalo-marinho descrito por Ascenso Ferreira (1944), na sequência dramática do boi, quando o boi cai morto, flechado por um caboclo brabo, entoa-se a toada do funeral e se faz na audiência silêncio profundo.

VAQUEIRO MATA O BOI

A morte do boi é um “fim de mundo”. É também sacrifício paradoxal, morte ofertada para que o casal “pobre” possa se reproduzir. Sacrifício, porém, que, ao ser executado por Pai Francisco para garantir a vida de seu filho, destrói o sistema de vinculações do “mundo da fazenda”.

Tudo começou com o boi articulando reprodução biológica à riqueza e reprodução social, definindo a masculinidade plena pela conjunção, na personagem fazendeiro, entre *pater* e genitor. O boi era o propulsor do movimento narrativo: força, poder, potência, dinamizador e dínamo a um só tempo. Sua morte é tremendamente ambivalente: é crime (consumo indevido, destruição do bem alheio), mas é também sacrifício (vida animal em troca de vida humana, vida do boi em troca da vida do filho do casal pobre). No segundo mitema, o boi significa confiança do patrão no empregado, é lealdade do empregado para com o patrão. Sua morte traz uma crise total ao sistema de mediações entre o alto e o baixo na hierarquia

social da fazenda. A primeira sequência narrativa termina aniquilando o universo autocontido da fazenda, fragmentando-o. O segundo mediador proposto, o vaqueiro, ao aniquilar o primeiro mediador (o boi) se autoaniquila, o universo relacional se parte em extremos.

INTERVALO. LEITURA SOCIOLÓGICA CONVERSANDO COM DAMATTA

Essas narrativas falam do universo social da patronagem, um universo moral bastante regulado, em que a oposição proprietário/trabalhador não é puramente econômica e não é pensada necessariamente como oposição, mas como complementaridade, em uma teia de relações que, tremendamente desigual, é também cheia de compensações. A relação entre fazendeiro e vaqueiro é mediatizada, de um lado, pelo respeito do patrão pelo empregado, com a demonstração de apreço e distinção que o pedido especial do fazendeiro ao vaqueiro especial explicita. O fazendeiro entrega o touro mais valente da fazenda, dado de presente para sua querida filha, para um vaqueiro de sua especial confiança. Do lado do vaqueiro Pai Francisco estão sugeridas a lealdade e a submissão devidas em troca. Por intermédio do boi, a relação entre empregado e patrão significa os pares complementares propostos como um modelo ideal da patronagem: ascendência/submissão, autoridade/obediência, confiança/lealdade. Subentende-se então que o fazendeiro desse primeiro momento é um bom patrão, ao contrário do patrão que explora e engana, chegando a “tirar o couro” de seus empregados, como no conto de Pedro Malasartes (DAMATTA, 1979c, p. 194-235).

Assim como em Malasartes, porém, há desequilíbrios básicos que a situação inicial contém momentaneamente. Com a transgressão do vaqueiro, algumas versões revelarão sem maiores pruridos a possível crueldade do patrão: Pai Francisco é ameaçado de castigo na versão 1; e na versão 4 “o coronel mandou botar de castigo, prometeu-lhe mandar cortar o pescoço” (e o castiga todo ano doravante, pelo gosto de ver “como ele ficava zangado”...); Pai Francisco é mesmo surrado na versão 5 e permanece aguardando o castigo na versão 6.

A sequência inicial contrapõe os dois grupos domésticos, o rico e o pobre, e vale a pena ressaltar que, do ponto de vista demográfico, os dois casais estão abertos. Se está implícito que a filha do fazendeiro é bela, solteira, obediente e casadoira, a gravidez de Catirina se explicita de modo despuddorado. Tudo se passa ao contrário do que ocorre na situação inicial de Malasartes, em que a narrativa expulsa os dois filhos para fora do grupo doméstico e para a venda da força de trabalho a um patrão explorador. O mundo da fazenda das narrativas do boi é um mundo autocentrado, os meios de reprodução e produção estão a princípio todos lá, e a relação de dependência entre rico e pobre – com toda a ambivalência da patronagem patriarcal – é claramente afirmada.

A relação entre os dois homens mais fortes na história, de dominação e submissão, é também de profunda dependência. Talvez por isso, quando, depois da crise, a narrativa começa o seu movimento de reversão, o fazendeiro entenda no fundo as razões de Pai Francisco, dando-lhe a chance de ressuscitar o boi em muitas variantes. Afinal, foi “por causa da mulher”. A patronagem com sua estima e consideração características e sua contraface violenta ou rebelde emerge como um dado da realidade masculina.

O ciclo de desenvolvimento dos dois grupos domésticos está em plena produtividade sexual e social, com um lapso de tempo, e um ligeiro desequilíbrio entre um e outro. O fazendeiro já tem sua filha. Pai Francisco aguarda seu/sua filho/a. Um dos motivos de tudo na trama, aliás, parece ser justamente este: como assegurar a reprodução social equilibrada entre os dois polos desse universo fechado da fazenda? A harmonia interna, que encobre conflitos latentes, se desfaz com força disruptiva com o desejo de Catirina.

Nesse esquema, entre um termo e outro, impõem-se a troca e a aliança sociais futuras ou atuais, e com elas instaura-se a ameaça à lealdade existente entre os dois homens. Ao mesmo tempo, a narrativa de muitas variantes reconhece e afirma a família como valor fundamental nos dois extremos da hierarquia social. Há riqueza vital nos dois polos, e grandes desequilíbrios entre eles; há descontinuidade e há tensão – os dois grupos domésticos, o rico e o pobre, definem-se em sua relação.

Há, porém, uma inversão significativa entre os dois momentos da situação inicial. O fazendeiro, com a filha e o touro reprodutor, afirma a capacidade de transformar um laço de substância, ou seja, a relação de filiação em afinidade. O par Pai Francisco e Mãe Catirina, entretanto, é apresentado em terrível luta para assegurar a capacidade de transformar a relação de afinidade em relação de substância, assegurando assim sua descendência (ABREU, 1983). Temos assim, um pai com a potência sexual e vital assegurada pela existência da filha, um grupo doméstico rico no momento anterior a sua abertura para a aliança, pois a reprodução está projetada no futuro da filha, um pai e uma filha em transição. Temos, também, uma transição de outro tipo, pois Pai Francisco e Mãe Catirina são, afinal, marido e mulher cuja sexualidade – apresentada como assegurada (embora excessiva no polo feminino: a falta de pudor de Catirina, desejosa e preguiçosa) – está em luta para assegurar a reprodução efetiva. Nos dois casos, no casal pobre, de modo absolutamente premente, mas também no primeiro casal da elite, há abertura narrativa para aqueles que virão: o marido de sinhazinha e o/a filho/a de Pai Francisco. Um universo social e moral fortemente complementar, relacional, tenso e autocentrado é apresentado em crise total. Os dois grupos são potencialmente ricos em sua capacidade de reproduzir; riqueza e pobreza são aqui apresentadas como categorias dinâmicas, complementares, abertas e extremamente conflitivas. A conciliação da riqueza vital com a riqueza social é o problema com o qual o mito se debate e que permanece não resolvido.

TERCEIRA SEQUÊNCIA NARRATIVA: REAGREGAÇÃO E REGENERAÇÃO (NO MATO E DE VOLTA À FAZENDA)

Reagregação

Fazendeiro busca boi e descobre o crime

Vaqueiros fracassam em capturar Pai Francisco

Índios capturam Pai Francisco

Fazendeiro pune/ameaça punir Pai Francisco

Essa sequência narrativa é espacialmente movimentadíssima, com muitas idas e vindas entre fazenda, pasto e mato. A falta do boi é começo ativo de busca: fazendeiro busca o boi, vaqueiros buscam Pai Francisco, vaqueiros buscam índios, índios buscam Pai Francisco, finalmente capturado. Não é, porém, tão densa quanto a primeira, exceto pela abertura do sistema relacional e pelo alargamento da geografia humana da narrativa. Surge o habitante do “mato”: o índio. Em alguns casos (versão 8), são o “diretor dos índios” ou o “tuxaua” e o “pajé” da tribo que aparecem como os senhores da mata e das fronteiras, e emergem como candidatos a mediadores entre o universo conhecido da fazenda e outro desconhecido de seus arredores. A narrativa inicia sua reversão, retornando à fazenda, seu ponto espacial de partida, com uma ausência fundamental: o boi. Ausência que configura também uma inversão, pois no começo tínhamos, por intermédio do boi, promessas de vida, e agora temos sua morte a obscurecer inteiramente a garantia de vida do feto de Catirina. Morte do boi, falta terrível que acelera o movimento narrativo em busca daquela vida que garantia, de certo modo, a continuidade do tenso equilíbrio das vidas na fazenda.

Na sua ausência, a reintegração de Pai Francisco à fazenda é violenta também, apresentando essa outra face da patronagem por meio da nova situação em que se enfrentam as mesmas personagens: Pai Francisco é surrado, castigado, lhe tiram o couro das costas, amarram-no diante de uma fogueira e a punição pode durar eternamente. A reversão espacial da narrativa – todos, incluídos os índios, senhores do “mato”, retornam à fazenda – corresponde a um processo de reversão temporal e reversão também nos outros códigos. A oposição entre o mato e a fazenda corresponde à oposição entre espaço liminar e espaço central, que, por sua vez, corresponde àquela entre baixo social e alto social. Tudo agravado pela oposição Morte (do boi) e Vida (do futuro rebento do casal pobre).

Regeneração

Fazendeiro condiciona perdão de Pai Francisco à ressurreição do boi

Vaqueiro chama médico/vaqueiro chama padre/índios chamam pajé

Boi ressuscita em festa

Médico, padre ou pajé são, cada um a seu modo, mediadores entre esse mundo social e outro mundo, suprassocial. São operadores de passagens entre o mundo do além e este mundo terreno. Na narrativa, eles se interpõem entre fazendeiro e vaqueiro, no esforço de suavizar o terrível conflito explicitado: a reprodução social e biológica do senhor nega aquela do escravo/trabalhador ou vice-versa. Universo impossível, complementaridade transformada em antagonismo puro, em que a sobrevivência e a continuidade de um dos termos é a destruição do outro. Suavizando o confronto rico x pobre, lealdade x traição, essas personagens tentam e realizam o impossível: trazer um animal morto de volta para a vida. Todos buscam devolver ao universo descrito o seu mediador essencial: o boi. Boi simbólico que, uma vez morto, deverá agora transitar também de volta para a vida. Por que a imaginação mítica o ressuscita?

Do mito ao rito

Começo observando a presença de personagens paradigmáticas da história da formação da sociedade brasileira nesse universo narrativo. Há o médico e o padre, cuja importância para as transformações da sociedade patriarcal foram tão bem assinaladas por Gilberto Freyre (1977). Há o pajé, secundado de “caboclos brabos”, personagem que se integrou também na cultura popular ao longo do século XIX (BOYER, 1999). É notória também a evocação ao ciclo do gado, com a fazenda, os rebanhos, os vaqueiros e o pasto, e à escravidão, com os protagonistas negros Pai Francisco e Mãe Catirina. Vale assinalar também, nas narrativas, a recorrente utilização dos três padrões étnico-raciais (branco, negro e índio), tipificados em protagonistas da “fábula das três raças” na célebre análise de DaMatta (1987). Nas narrativas do boi, porém, ao contrário do que ocorre nas versões geralmente harmoniosas apresentadas pela dita fábula, apresenta-se uma visão mais ambivalente e fortemente crítica com relação à dominação e às hierarquias: aqui se expressam a precariedade, o potencial de conflitos e as múltiplas dependências da ordem social. As narrativas evocam fortemente essa dimensão sociológica e elaboram simbolicamente, de modo surpreendente, os elementos contraditórios e tão problemáticos da patronagem na formação da sociedade brasileira.

Nessa conclusão, porém, mais do que elaborar a relação das narrativas com o contexto histórico aludido por elas, sigo as narrativas focalizadas e, com elas, caminho em direção ao ritual, à ação social: vale observar que o episódio da “morte do boi” é um momento em que as narrativas se deslocam do mundo da fazenda para a situação festiva propriamente dita das brincadeiras de boi país afora. Sua realidade de referência se altera: na morte do boi acoplam-se duas temporalidades distintas. Há a narrativa de origem, que se abre agora para o momento inteiramente novo da encenação festiva. Dito de outro modo, a ideia narrativa da morte do boi propicia a conexão mental direta com o momento ritual da performance de um grupo de bumba meu boi ou boi-bumbá em que o “boi artefato bailante” precisa sumir de cena, precisa “morrer” (esvaziar-se do “tripa” ou “miolo” humano – a pessoa que, dentro de sua carcaça, movimentava o artefato).

Seguindo essa linha de raciocínio, observo, em especial, que o momento narrativo da ressurreição do boi corresponde à transposição plena da temporalidade da “origem” para o “aqui e agora” de uma situação festiva: “O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, ‘dá a despedida’” (versão 1). Na versão 2, “o boi revivia e aí a alegria de todos, começava de novo a cantoria e todo mundo festejava a ressurreição do boi”. Versão 6: “Urrou! Urrou!/Urrou que ouvi!/Boi mais bonito que este/Garanto que nunca vi!/Urrou! Urrou!/Urrou fama real!/Boi de fama como este/No sertão não haverá. Era o perdão de Chico, era a cantoria, era a festa”. Versão 8: “O Pai Francisco aplicou tudo o que lhe foi ensinado a fazer. É quando se nota que o boi quer se levantar, pois nesta altura é mandado por debaixo do mesmo um homem conhecido por tripa. Nego Chico faz a entrega de sua espingarda ao fazendeiro. Respondem os restantes ‘Levantou bumbá/levantou pra vim brincar’ (bis)”.

A ressurreição do boi corresponde à própria abertura narrativa para outro nível de realidade. Com ela, saímos do mundo ficcional da fazenda e de seus arredores, e chegamos no local real de realização concreta de uma brincadeira: um “aqui e agora” de um pátio, uma rua, uma arena, um tablado, um terreiro. A

temporalidade enclausurada da narrativa deságua no ritual. Mais uma vez, o mediador dessa operação simbólica eficaz é o boi. Nesse momento crítico, justapõem-se o boi precioso da história contada e o boi artefato bailante em torno do qual um grupo de brincantes dança e canta. Passamos, assim, do mito ao rito.

A ressurreição do boi metaforiza a própria festa e sua razão de ser. O boi permanece então, até o final de nossa história, o portador de grande potencial vital e complicador. Há nas narrativas analisadas a presença de um “depois” do drama que sugere a construção de uma nova ordem social. O boi que ressuscita é ritual e, com ele, o drama mítico se abre para novos códigos de sentido. É festa com sua ampla comensalidade e sociabilidade: todos devem comer a carne do boi. Os próprios atos humanos inscrevem-se em uma vasta rede de reciprocidade estabelecida com os santos juninos. Um boi é “promessa” feita ao santo (LANNA, 1995). Seu Betinho, o narrador central na tese de Carvalho (2011), bem expressou essa dimensão profunda de construção da pessoa dos brincantes em sua visão do exercício da função de Pai Francisco como uma missão.³³

Há também um novo código temporal, a temporalidade cíclica e repetitiva dos rituais rumo a um devir. Realizar o bumbá é recomeçar, ressuscitando o boi, que deseja voltar renovado para brincar em um novo ano. As narrativas “do auto” são variantes de um mito de origem.

Numa chave sociológica, a brincadeira se configura como sátira e crítica às múltiplas dependências da ordem social em um país pós-escravocrata em busca de cidadania inclusiva. A morte do boi, afinal, impõe aberturas ao mundo da “fazenda”: traz o médico, o padre, o pajé. A ordem anterior é radicalmente modificada; nada será como antes depois da crise gerada pela perda do boi. No rito, o fazendeiro da narrativa, o Amo do Boi ou o cabeceira na performance, é servo de seu grupo de boi. Nas performances associadas ao drama narrativo, há também distância dramática entre ator e personagem, há espaço para o riso grotesco. Pai Francisco e Mãe Catirina, afinal, são palhaços, personagens cômicas e subversivas, a abordar em sua atuação áreas críticas e problemáticas da vida social, explicitando por meio do riso terríveis conflitos. As narrativas de origem relacionam-se, por esse viés, às comédias e matanças maranhenses criadas em brincadeiras situadas nas margens do apoio oficial à cultura popular (CARVALHO, 2011). Como nos explica Seu Betinho: “falou em desejo, está dentro da origem” (versão 7).

Essas narrativas, porém, configuram também um mito de origem na acepção estruturalista (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 250-279). Esse drama, que é nosso contemporâneo, corresponde à ativação presente de forças simbólicas eficazes. Por meio dele, o ritual, a brincadeira anual repetitiva, ao mesmo tempo que atualiza um suposto passado imaginado, marca fortemente sua diferença com o presente. Como se o curso do tempo histórico em sua dimensão diacrônica fosse reconhecido pela brincadeira mediante essa pura distinção entre passado e presente. A ideia tão encantadora da origem tem sobretudo a função ritual de

33. Mesmo no ambiente espetacular do bumbá de Parintins, essa dimensão devocional está fortemente presente. O Boi Garantido preserva sua homenagem na véspera do São João, em 23 de junho, e os dois bois, Garantido e Caprichoso, são devotos de Nossa Senhora do Carmo, a padroeira da cidade, cuja festa se inicia logo depois do festival. E os festejos dos bois só se encerram depois do final da festa do Carmo em 17 de julho.

demarcar duas formas básicas da temporalidade diacrônica: o presente que é devir diante de um passado longínquo que é sempre o mesmo.

O boi da narrativa tem a função de um churinga (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 272-277): “o ser diacrônico da diacronia dentro da própria sincronia”. Ao passo que o boi artefato ao qual ele se acopla – em especial no momento de sua ressurreição – é ingresso na diacronia. A ressurreição do boi é passagem de um registro temporal (o regime sincrônico dos mitos de origem) para outro (a realização concreta dos rituais em seus contextos sócio-históricos). Se assim é, há um momento liminar ameaçador entre a morte e o “urrou” do boi: sua inexistência/ausência é hora de buscas prementes. Tudo pode vir a não ser. Não só a não ser como antes, porque depois da ressurreição do bicho nada será igual novamente, mas simplesmente não ser. Nossa narrativa mítica expressa assim, como propôs Lévi-Strauss (1976, p. 278-279), os caracteres fundamentais do acontecimento histórico: sua contingência – foi numa fazenda e não em outro lugar qualquer, aconteceu desse jeito e não de outro qualquer, fez-se isto e aquilo, e o resultado foi esse – e seu poder de suscitar emoções intensas e variadas.

O boi mítico que morreu se transformou em alimento vivo a ser agora compartilhado pelo grupo brincante, trazendo para o centro da cena um plano analítico inteiramente novo, o ritual com sua plena dimensão, afetiva e cognitiva (VALERI, 1994). Afinal, a efetiva abertura do universo da fazenda mítica rumo à troca social ampla se concretiza no ritual e, mais uma vez, o operador dessa nova passagem é o boi, tornado agora emblema dos grupos brincantes. Pois, se no mito tratamos sempre de “um” boi precioso, na brincadeira, esse boi se multiplica, e a unidade ritual mínima constitui-se de, pelo menos, “dois bois” que rivalizam entre si. O boi ressureto é forma puramente simbólica de vida: bumba meu boi! É potência, dança ou surra, pura possibilidade de vinculação.

APÊNDICE. AS OUTRAS VARIANTES

A transcrição na íntegra do conjunto das variantes consideradas sobrecarregaria este apêndice. Transcrevo, portanto, apenas a íntegra de algumas narrativas, resumindo ou fornecendo as referências mais significativas das demais.

Versão 2. Odineia Andrade. Parintinense, professora, estudiosa de folclore e torcedora do Boi Caprichoso. Transcrição de trecho da entrevista concedida à pesquisadora em 21/06/1999.

“O boi, para nós [...] era um grupo de vaqueiros, o amo. Tinha o sacerdote, tinha o pajé, o feiticeiro, tinha o boi, tinha uns três ou quatro vaqueiros, tinha o índio [...] e o negro que era representado pelo Pai Francisco e pela Mãe Catirina. Então, esse casal era como se fossem os empregados da fazenda. Tinha o vaqueiro maior, que era o amo, e eles, sob orientação do amo, faziam os trabalhos da fazenda. E o Pai Francisco, para obedecer ao desejo da mulher que queria comer a língua, o órgão vital do boi, o coração, o

fígado, para nós, ficou sendo a língua. [...] O touro de raça, o touro de fama. E o Pai Francisco, para que o filho dele não saísse aleijado, ele resolveu matar o touro do patrão. Aí então ele mata e resolve se esconder, porque ele sabia que ia ser castigado. Aí tá, vão à caça do Pai Francisco. O índio, porque conhece muito bem a selva, sai antes na selva atrás do Pai Francisco e aí chama todo mundo, chama os vaqueiros e o padre, chama o doutor curador – eram as várias personagens. Tinha o rebolo. Em volta do boi as várias personagens, que através de uma cantoria cômica faziam o boi reviver. Espirrando debaixo do boi, levantava o boi. Tinha os versos que eles declamavam e iam fazendo as piruetas em volta do boi, até que o boi revivia e aí a alegria de todos. Começava de novo a cantoria e todo mundo festejava a ressurreição do boi”.

Versão 3. Toada maranhense “Boi de Catirina” (compositor Ronaldo). CD Bandeira de Aço. Discos Marcus Pereira, do cantor Papete (Josias da Silva Sobrinho).

O locutor é Pai Francisco: “Sinto frio e vergonha/que não cabe no meu peito/porque tenho que enganar/o meu boi com os pensamentos// Mas lá perto da fogueira/minha nêga me espera/Arredia e preguiçosa/Com criança na barriga/Cheia de desejo...// Refrão: Ah, essa dor de ver/Meu boi indo me olhar/E sem nada saber/Sem se defender/Chora meu boi...//Ah! bumba-boi, bumba-bumbá/Me perdoa por querer/Sua língua só para dar/P’ra essa nêga Catirina”.

Versão 4. Relato escrito³⁴ de Casemiro Anastácio Avelar, brincante de bumba meu boi de São Luís do Maranhão, endereçado a Renato de Almeida e Edison Carneiro no contexto da atuação do Movimento Folclórico Brasileiro (CARNEIRO, 1974, p. 205-206).

“Eu conto a estória do bumba-meu-boi assim como o meu avô José Ponciano Avelar sempre me explicava na base de uma estória que o bumba-meu-boi foi iniciado no sertão do Ceará quando havia a escravidão. Em uma fazenda de um coronelão tinha muitos escravos, onde tinha um de toda confiança que adotava o nome de Pai Francisco e uma cozinheira mulata, o seu nome era Catirina, mas todos chamavam de Catita. Nesta mesma fazenda havia um boi com o nome de Boi Barroso. O Pai Francisco e a Catita se namoravam. Passado algum tempo, a Catita disse ao Pai Francisco que estava grávida e tinha desejado comer um pedaço de fígado, mas só servia do boi Barroso. E continuava insistindo. O Pai Francisco mostrava-se aborrecido e falava a ela que não podia fazer isto porque esse boi era de toda estimação, o mais querido da fazenda e o mais cobiçado por todos. Mas uma das vezes a Catita o iludiu, dizendo que estava para perder o curumim. Esta conversa levou Pai Francisco ao abismo. Ele tinha o seu rancho retirado da fazenda. Um dia pegou o Boi Barroso, matou, enterrou o couro e o fato e deixou de ir na fazenda. O coronel procurava saber notícias de Pai Francisco, os seus parceiros não davam informação. A Catita, por sua vez, vivia um pouco

34. NC: Foi mantida na transcrição a grafia original.

desconfiada. Um dia um dos seus amigos, que estava em uma caçada, sentiu um cheiro de carne assada. Lembrou-se de Pai Francisco. Com mais alguns passos chegou ao rancho de Pai Francisco. Este ficou muito vergonhoso e o seu amigo disse que, ao chegar na fazenda, já encontrou todos sob as ordens do coronel para dar notícias de Pai Francisco para não serem castigados. Este último informou que tinha visto Pai Francisco comendo carne assada [...]. Pai Francisco quando viu conversa de mais de uma pessoa deixou a sua caverna e procurou fugir. Com muita dificuldade pegaram Pai Francisco, trouxeram para a fazenda. Pai Francisco quando chegou à presença do coronel dava ataque, ao ser interrogado mentia dizendo que não tinha sido ele. O coronel mandou botar de castigo, prometeu-lhe mandar cortar o pescoço. Pai Francisco confessou-se, explicando para o coronel que, se um dia fosse posto em liberdade, dava uma surra em Catirina. Depois de alguns meses, se aproximou o mês de junho. O coronel avisou aos seus escravos para fazer uma festa onde se achava Pai Francisco detido, amarrado, dizia o coronel: “Aporrinho ele, por que tu foste matar o boi do Sr. coronel?” A 23 de junho, os escravos fizeram uma enorme fogueira em frente à casa do coronel e foram buscar Pai Francisco, formaram um círculo, deixando Pai Francisco no meio daquela roda, batendo palmas, e diziam: ‘bate palma e bate pé/foi Pai Francisco quem/matou o boi do coronel/por causa da mulher’. Depois continuaram a fazer festa todos os anos, pois o coronel tinha gostado muito de ver como pai Francisco ficava zangado”.

O autor da narrativa escrita assim prossegue: “Assim me contava meu avô José Ponciano Avelar. Este quando faleceu, eu contava com 15 anos de idade. Em 1935 eu já saía na brincadeira de bumba-meu-boi, mas *já não era mais esse sistema que acabo de contar* (grifo meu). De acordo com os tempos que foram passando foi modificando”.

Versão 5. O relato de Laurentino, amo de boi em São Luís do Maranhão, falecido em 1983, em relato a Azevedo Neto (1983, p. 73-75). Era uma vez, um homem chamado Francisco, também chamado Pai Francisco, homem honesto e pacato, embora um tanto grotesco e caricato, cuidando de um boi de propriedade de um certo senhor. Chico era casado com Catirina. Um dia... “Chico, estou com desejo!” “Quem tem desejo é mulher grávida”. “Mas eu estou grávida”. “Então é desejo”. “Mas não é o que estou dizendo?!”. “E é desejo de quê?”. “Desejo da língua do boi Barroso”. Diante de tal situação, Chico, embora assustado, não hesitava: atirava no boi, cortava-lhe a língua, satisfazia o desejo de Catirina e, com a mulher, fugia da fazenda. Dando pela falta do boi e pela ausência de Chico, o amo chamava os índios e lhes ordenava que procurassem por pai Francisco, pelo boi e os trouxessem de volta à fazenda. Os índios saíam e logo encontravam o fugitivo: Chico, no entanto, reagia e os índios reclamavam: “Amo, Chico me atirou. Eu pulei p’ra trás. Tiro não pegou”. Chico esbravejava: “Eu sou nego duro, duro, moradô dos arraiá/Queimo no seco, queimo no inverno/Nunca deixo de queimá/Tenho espingarda véia/Que pesa 3.500 quintá/Só vou lá Com cinco ou seis caboco reá”. Mas Chico acabava capturado, sendo levado pelos índios até a presença do amo, juntamente com Catirina e com o cadáver do boi. Imediatamente era chamado o curador que, logo após constatar a morte, cantava: “Quem matou este boi/boi de fama, boi de peso/Eh! Pai Francisco, foi

tu!/Amo, cheire a boca do boi/ E Chico, tu cheira o cu.” Chico, porém, reagia: “Se alguém me conheceu/ já se viu que tu não foi/Não sou home p’ra essas coisa. De cheirá um cu de boi”. Indignado ante a recusa, o amo mandava que batessem em Chico, Catirina tentava intervir, mas era ameaçada de ser surrada também. Depois de apanhar, Pai Francisco acabava por confessar o furto e por admitir a ideia de colaborar no tratamento do boi. A cena, então, era do pajé: cantava e dançava até que seus trabalhos surtiavam efeito e o boi ressuscitava, dando um grande urro como sinal – “Urrou! Urrou!/Urrou que ouvi!/Boi mais bonito que este/Garanto que nunca vi!/Urrou! Urrou!/Urrou fama reá!/Boi de fama como este/No sertão não haverá”. Era o perdão de Chico, era a cantoria, era a festa.

Obs.: outro informante de Américo de Azevedo Neto, seu Isac (mestre de música e chefe de orquestra em Coroatá, na Baixada Maranhense) e “Chico Pretinho” (morador do Pau de Estopa) comentaram que há muito tempo, nos bois da região do Mearim e do Itapecuru, era comum Catirina abortar no exato momento do urro do boi, pois Chico, embora furtasse o boi, não chegava a cortar-lhe a língua. Mas Azevedo Neto (1983, p. 78) comenta que “não pode reconstituir como isso era teatralizado”.

Versão 6. Relato de amo Leonardo a Américo de Azevedo, São Luís do Maranhão. Em 1983, Leonardo era amo há 40 anos e brincante há 70 anos (AZEVEDO NETO, 1983, p. 78).

Versão 7. A “Matança do vaqueiro fiel”, de autoria de seu Betinho, Herberth Mafra Reis, Pai Francisco do Bumba meu boi da Fé em Deus, São Luís do Maranhão. História idealizada, porém, não encenada, foi narrada para Luciana Carvalho (2011).

Versão 8. “Estória e Comédia do Boi Caprichoso”, texto do senhor Francisco Araújo da Silva, enviado a Edison Carneiro e a Bruno de Menezes (CARNEIRO, 1974, p. 207-212). Menezes era folclorista e é o autor de outro registro (MENEZES, 1972), apresentado no Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1951, como uma contribuição do Pará.

Versão 9. Soraya (estudante parintinense e membro da Batucada do Boi Garantido; entrevista concedida à autora na cidade de Parintins, em 23/06/1999).

“O Pai Francisco, ele era o capataz da fazenda. A mulher dele, a Catirina estava grávida, então ela desejou comer a língua do boi, do boi Garantido, né? Que era o boi mais bonito da fazenda. Aí, para o Pai Francisco não perder o filho dele – porque antigamente esse negócio de desejo, dizia-se que quando o desejo não era realizado, a criança nascia com a cara do bicho que a mãe desejava comer, com a cara de fruta, e assim se fala. Aí ela desejou, ela desejou comer a língua do boi. Aí o Pai Francisco foi lá, não matou o boi, só puxou a língua dele e cortou e fez. Só que o boi ficou se debatendo lá, e ele pensou que o boi

tinha morrido. Quando foi depois o boi sumiu. Só que quando chegava a noite, o boi aparecia para o Pai Francisco e para a Mãe Catirina atormentando. Aí vira essa lenda. Como o Pai Francisco não podia mais devolver a língua do boi porque a Catirina já tinha comido, ele fez uma promessa: que ele ia velar o boi e que ele nunca mais ia comer carne de boi [...]. Soraya então canta uma toada antiga do boi Caprichoso: Chega a Catirina do Boi, oi, oi, oi oi/Chega a Catirina do Boi, oi, oi, oi oi/Chega a Catirina do Boi, oi, oi, oi oi/ Chega a Catirina do Boi, oi, oi, oi oi/Com desejo de comer a língua,/ tira a língua do meu boi./ Vem brincar de boi-bumbá./Pai Francisco e Catirina./A festa vai começar./Bumba, bumba, bumba boi,/ vem brincar de boi-bumbá./Bumba, bumba, bumba boi,/vem brincar de boi-bumbá.

CAPÍTULO 4

Os sentidos no espetáculo¹

A dança não só aciona todo o sistema muscular do dançarino como também requer a atividade dos dois sentidos capitais, a visão, que guia o dançarino em seus movimentos entre os outros, e a audição, que lhe permite seguir o ritmo da música. Assim, o dançarino encontra-se em uma condição em que todas as atividades corporais e mentais estão harmoniosamente dirigidas para uma mesma finalidade (RADCLIFFE-BROWN, *The Andaman Islanders*, 1965, p. 248).

A natureza espetacular de certas festas populares sempre me impressionou, tanto por sua beleza barroca, misturada, quase caótica, quanto por sua dimensão ritual padronizada. Festas-*potlatch*, permeadas por intensa rivalidade, em que o trabalho, o talento e a energia de milhares de pessoas se consomem em alguns dias e horas de intensa e memorável experiência corporal. Festas-totais a imbricar muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender (MAUSS, 2003a).

Proponho a análise cultural da natureza espetacular de dois festivais populares contemporâneos: o desfile das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 1994, 1999) e o festival dos bois-bumbás de Parintins, Amazonas (CAVALCANTI, 2000). Tomo a noção de cultura na acepção antropológica forte, reiterando não se tratar aqui do “meramente simbólico”, tantas vezes ouvido, sobreposto ao humano como um adorno final, qual sofisticada capa de seres já constituídos e consolidados (GEERTZ, 1973). A busca é pelo essencialmente simbólico, aquela teia de significações que abarca linguagem, pensamento e mundo, sujeito e objeto, num lance único, sempre refeito, arriscado e incompleto.

Nessa perspectiva, apresento a reflexão resultante de questões sugeridas pela análise comparativa dos dois festivais. O bumbá de Parintins visto a partir do carnaval carioca e este carnaval revisto a partir do bumbá indicaram um novo plano de sentido explorado neste ensaio. Em *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (CAVALCANTI, 1994) compreendi o desfile carnavalesco das escolas de samba como fato cultural

1. Este texto foi publicado originalmente em 2002 na *Revista de Antropologia*, 45/1, p. 37-80.

por meio da oposição complementar entre as categorias “visual” e “samba”, usadas pelos brincantes, artistas e organizadores do desfile para falar sobre esse envolvente mundo social. “Visual” abarcava a dimensão plástica do desfile – alegorias, fantasias e adereços – e “samba” englobava sua dimensão rítmica e musical – o samba-enredo e a bateria. Esse caminho interpretativo revelava não só a tensão fundamental existente entre as diferentes linguagens expressivas do ritual festivo, como a tensão sociológica existente entre grupos e atores sociais diversos a permear as densas redes de reciprocidade que desembocam nos desfiles anuais. A pesquisa com o bumbá de Parintins (CAVALCANTI, 2000) permitiu o aprofundamento desse argumento: as categorias visual e samba tal como entendidas no carnaval das escolas de samba envolviam os usos rituais dos sentidos humanos da visão e da audição nas performances festivas e indicavam a intensa corporalidade da experiência ritual carnavalesca. No bumbá, a visão e a audição humanas ganhavam outros usos e produziavam outros efeitos e significados rituais.

Este texto resulta da experiência de estranhamento, identificação e relativização mútua trazida pelo diálogo constante com o carnaval das escolas de samba e com o bumbá de Parintins nos últimos anos. Compreendo as duas festas como modos da ação coletiva de natureza processual que dispõem padrões artísticos e narrativos únicos (BECKER, 1982; SIMMEL, 1971). Configuraram-se no contexto de amplos processos históricos e sociais, e sua forma atual expressa a culminância de sua expansão. Suas respectivas narrativas rituais sintetizam essa singularidade contemporânea e fornecem a base da comparação proposta.

Pouco a pouco a investigação da corporalidade emergiu como eixo analítico proveitoso, em especial a investigação dos usos e significados dos sentidos humanos da visão e da audição nesses contextos rituais festivos. Discuto assim, inicialmente, a noção de corporalidade com a qual trabalho e a vertente antropológica dos estudos de rituais dentro da qual me situo. Em seguida, a breve contextualização etnográfica do carnaval e do bumbá e o exame da dinâmica de suas performances rituais procuram apreender o uso e os efeitos simbólicos diferenciados da audição e da visão em uma festa e na outra. De modo surpreendente, desse exame emergem diferentes noções e formas da temporalidade elaboradas e experimentadas no desfile carnavalesco carioca e no bumbá de Parintins.

O CORPO E O FATO TOTAL

Numa bibliografia vasta e complexa, sinalizo brevemente algumas referências a título de posicionamento analítico básico. Marcel Mauss (1978) é sempre um bom ponto de partida, a lembrar que não falamos sobre o corpo, mas sim a partir dele e com ele, esse objeto-sujeito de si mesmo. Falamos daquilo que ele vê e apreende, e de como ele o faz. Mauss (p. 369) buscava, simultaneamente ao “fato total”, o “homem total”, pois a compreensão do significado passa pela apreensão do ponto de vista nativo. O exemplo da caça do opossum (uma espécie de gambá) na Austrália ilustra claramente a questão em jogo (p. 370-371). Nela, uma fórmula ritual de caça e o ato de levar na boca uma pedra de cristal tida como mágica associam-se a uma difícil técnica que consiste em tirar o bicho de seu ninho no alto de uma árvore, permanecendo

suspensão apenas pela cintura. Importa apreender, nos diz Mauss, a confiança do caçador, “o *momentum* psicológico que pode se articular a um ato que é antes de tudo um fato de resistência biológica, obtido graças a palavras e a um objeto mágicos”. Confiança resultante do caráter unitário que apresenta para o agente aquilo que nós distinguimos como um ato técnico, um ato físico e um ato mágico-religioso.

Essa simultaneidade e unidade de múltiplos pontos de vistas constituem o “homem total”. Com a formulação sintética de que “a prova do social só pode ser mental”, Lévi-Strauss (1978, p. XXVII-XVIII) desenvolveu com o brilhantismo usual um ponto latente nesse exemplo. Compreende o “mental” como o resultado de uma operação intelectual de transposição da apreensão interna/subjetiva – a do nativo, ou a do observador que revive a experiência nativa – para uma apreensão externa/objetiva que fornece os elementos de um conjunto apresentado de modo sistemático e coordenado. Ao definir a compreensão sociológica como o resultado sempre parcial de um processo teoricamente infinito de objetivação do sujeito, Lévi-Strauss traz implicitamente um terceiro interlocutor ao diálogo travado com Mauss: Maurice Merleau-Ponty.

Escrevendo em 1934, a fecundidade do caminho indicado por Marcel Mauss (1978) se originava no desejo muito simples de reparar um erro fundamental: o de “só considerar a existência de uma ‘técnica’ quando me deparava com a utilização de um instrumento” (p. 371). Era preciso ampliar noções antigas, e Mauss redefine a noção de técnica como todo ato coletivo e eficaz que tem o corpo como primeiro e natural instrumento. Instrumento peculiar, pois é simultaneamente meio e objeto. As técnicas corporais, as maneiras pelas quais os homens em cada sociedade se servem de seu corpo, sentidas como naturais e, entretanto, imperceptivelmente construídas, erguem-se como item fundamental de um idealizado inventário.

No prestígio de quem executa diante de outros um gesto logo assimilado e imitado em arraigados hábitos corporais – como formas de andar e requebrar, de falar e escutar – combinam-se o psicológico e o biológico, o moral, o físico e o intelectual numa liga indissolúvel. Dividindo a humanidade em povos criados com berço e sem berço, povos acorados e sentados, com mesa e sem mesa, chamando atenção para o papel fundamental da inibição em nossa vida social e mental, seguro da necessária existência de “meios biológicos de entrar em comunicação com Deus”, Mauss (1978) afirmava categoricamente que nada ocorre “de maneira natural” no adulto humano. Adaptamos permanentemente o corpo a seus usos por meio de técnicas, definidas como “montagens fisio-psico-sociológicas de séries de atos” (p. 384). *Habitus*, cunha Mauss, designando com esse termo a natureza social e coletiva das técnicas corporais (p. 368-369).

Merleau-Ponty (1980a) compreendeu e admirou Mauss, cujas ideias vinham ao encontro de seu empenho em trazer o pensamento da ciência para o solo do mundo sensível. Sem qualquer pretensão de imbricar-me nos sempre densos emaranhados da filosofia, tomo para esta reflexão a ideia de que há um “pensamento”, ou seja, uma forma de conhecer irreduzível ao “pensamento falante”, inerente ao exercício das faculdades humanas sensíveis (MERLEAU-PONTY, 1964). No ensaio “O olho e o espírito”, a universalidade dessa proposta insinua-se na ideia de que o fundamental da pintura poderia sê-lo para toda cultura (p. 15). O ponto é chave por seus desdobramentos antropológicos.

Vejam mais de perto. Se é verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente este ou aquele quadro, mas um certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro. As qualidades visualmente sensíveis dos objetos – luz, cor, profundidade – o são porque ecoam em todo o corpo, porque o corpo as acolhe. Não vemos, afinal, um mundo que está a nossa frente, mas que está por toda parte a nossa volta (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 58). A pintura, portanto, não evoca simplesmente o tátil, ela revela aspectos do mundo, “dá existência visível àquilo que a visão leiga crê invisível” (p. 29).

Se cada sentido humano comporta então operações ocultas, a pergunta do filósofo é como situá-las, e os “filtros e os ídolos que elas preparam”, no mundo do entendimento (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 34-35). O que chamamos de visão abarcaria, mais precisamente, o caminho das coisas aos olhos e dos olhos ao pensamento. Visão ‘é a metamorfose das coisas em sua visão’ (p. 41), uma operação de decodificação de signos oferecidos pelos corpos e coisas. Ora, diz Merleau-Ponty (p. 60), “essa filosofia por fazer, é ela que anima o pintor, não quando ele exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se torna gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa pintura’”.

Ainda que as dimensões cognitivas da visão estejam patentes nessas formulações, evidencia-se que a visão não se reduz a uma forma de pensamento, pois, embora não exista visão sem pensamento, não basta pensar para ver. Trata-se antes, nos diz o autor, de um “pensamento condicionado” que nasce “por ocasião daquilo que acontece ao corpo”, sem escolher ser ou não ser, pensar isto ou aquilo. Do ponto de vista do sujeito, a visão traz intrinsecamente essa dependência da intrusão do que lhe provém de fora (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 51) e, como tal, seria mesmo um suporte fundamental do relacionamento com o mundo e os outros. Ver não é apropriar-se do mundo pelo olhar, mas sim uma maneira de aproximação, uma “abertura para”. Por meio da visão, estabelece-se entre corpo e mundo, entre sujeito e realidade, um jogo de entrecruzamentos em que se superpõem “a precedência do que é sobre o que vemos e que faz ver, e daquilo que vemos e faz ver sobre o que é” (p. 87). A visão consiste nessa simultaneidade de operações a um só tempo inteligíveis e sensíveis.

Recruzamos fronteiras intelectuais retornando desse ponto a Claude Lévi-Strauss, mas fronteiras amistosas entre territórios limítrofes, pois, na antropologia, Lévi-Strauss (1964, 1970, 1971) tomou como ninguém essas inspirações para si. No humano de Lévi-Strauss, o corpo aparece transmutado nas categorias sensíveis operadoras do inteligível. É um equívoco, entretanto, entendê-lo como o proponente de uma “razão desencarnada”, um “intelectualista” ou “idealista” a despir nossa humanidade de sua carne e seu osso. A inteligibilidade é simbolização, resultado indubitável de um magnífico empreendimento de alargamento e transformação de certa concepção de razão. Para Lévi-Strauss, a razão é, antes, totalmente encarnada em matéria, pois o pensamento humano é, em sua concepção, uma possibilidade da matéria. Em estado puro ou selvagem, no sentido em que se depara, em todas as épocas, como que sempre nu diante de um mundo a ser apreendido, a manipulação das qualidades sensíveis das coisas e seres, fornecida pela experiência corporal, é condição de exercício do pensamento; é sua forma primeira de ser. Interessa-nos também o fato de

que, em Lévi-Strauss, o sensível que oferece ao pensamento suas categorias elementares é o sensível posto no solo etnográfico. A inteligibilidade das categorias empíricas – o cru e o cozido, o alto e o baixo, o fresco e o podre, o molhado e o queimado, entre outros pares e tríades que se desdobram em suas análises da mitologia ameríndia – deriva de contextos culturais particulares. Sem isso, seriam incapazes de realizar seu destino conceitual, capturadas pela máquina de fazer sentido do mundo: o mito.²

O ESTUDO DOS RITOS

Situada numa vertente de estudos central na antropologia, a noção de ritual pode ser conceitualmente banal se a tomamos como equivalente genérico a comportamento simbólico, uma vez que todo comportamento humano é inerentemente simbólico (GEERTZ, 1973). Retém uma dimensão mais profícua quando, seguindo Durkheim (1968), vemos nela a presença da “sociedade em ato”. A ênfase recai, então, na ação, a base da “efervescência coletiva”, trazendo consigo a instauração da autoconsciência mediatizada por representações simbólicas. Em que pese a retórica dicotômica de Durkheim, o postulado teórico da necessária correlação, da consistência lógica e simbólica, entre representações e práticas, entre ação e pensamento – que têm como sede concreta o indivíduo biológico –, sugere a unidade do humano tão enfatizada por Mauss.

Do ponto de vista etnográfico, a noção de ritual é muito proveitosa, ao indicar momentos distinguidos pelos próprios grupos como especiais dentro de sua vida social rotineira (TAMIBIAH, 1985; DAMATTA, 1979b). Com a qualificação aí implícita do tempo como composto de durações qualitativamente diferenciáveis entre si, temos embutida a discussão histórica e antropológica da construção de calendários e formas de marcação coletiva do tempo (EVANS-PRITCHARD, 1969; LE GOFF, 1984). DaMatta (1979b) acrescentou à percepção do “extraordinário” (isto é, de alguma coisa sempre relativa ao “ordinário”, de muitas maneiras possíveis) a ideia do ritual como um dispositivo de deslocamento de perspectivas, propiciado por uma sociedade a si mesma. A partir dos valores e representações sociais, projetando-os como imagens em espelhos deformadores (SEEGER, 1980), os ritos construiriam formas da experiência viva, pontos de vista peculiares sobre o mundo social.

Com seu caráter repetitivo e tremendamente autoconsciente, haja vista o intenso preparo que sempre requerem, os ritos propiciam aos nativos aquilo que o trabalho de campo e o treino conceitual transformou em ofício antropológico: o estranhamento de si (DAMATTA, 1978; VELHO, 1978); a exploração dos limites do culturalmente possível (LÉVI-STRAUSS, 1996); a dramatização de tensões e contradições axiomáticas de um mundo social (TURNER, 2005c, 1968; DOUGLAS, 1976). O ritual, diz DaMatta (1979b, p. 31), “dá asas ao plano social e inventa, talvez, nossa mais profunda realidade”. Nessa perspectiva,

2. NC: No texto original, segue-se a esse ponto um trecho com um debate em que discordo da noção de *embodiment*, tal como proposta por Csordas. Essa noção, que estava muito em voga na época da escrita deste artigo, foi geralmente traduzida pelo neologismo “incorporação” – creio que para diferenciá-la da “incorporação” que na antropologia brasileira se associa inextrincavelmente aos transe místicos. Eu optaria por corporificação como tradução de *embodiment*. É uma discussão acadêmica lateral ao texto. Na revisão empreendida optei por passar o trecho para o apêndice 1 deste capítulo.

rituais são portas de entrada privilegiadas para a compreensão de uma sociedade, conduzem a seu centro vital do ponto de vista moral e cognitivo. Entre os muitos fatos que constituem nosso universo, os rituais são, como formula Leiris (2001, p. 11), espetáculos em que tangenciamos o mundo e nós mesmos, trazendo à superfície elementos de nossa vida abissal.

Essas ideias embasam a comparação proposta entre o carnaval e o bumbá. A elas acrescento o interesse em aprofundar a compreensão do idioma próprio dos rituais, enfocando suas formas artísticas e expressivas. Os teóricos do ritual costumam insistir, corretamente, na forte relação dos ritos com os contextos peculiares de relações sociais, e na maneira expressiva, dramática, performática ou comunicativa adotada para as veicular. Salta recorrentemente aos olhos, entretanto, a maneira pouco econômica, e mesmo em aparência de todo despropositada, com que certos rituais o fazem. Além do dispêndio conspícuo, tão bem percebido na reciprocidade agonística que embasa a noção de fato total (MAUSS, 2003a), a maneira de ser dos festivais que pesquisa traz à cena uma dimensão artística e expressiva cuja análise tenho buscado aprofundar.

OS DOIS RITUAIS

Carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro e boi-bumbá de Parintins são festas espetaculares. Nelas, o desenrolar das performances rituais revela grande sofisticação artística. Nelas também, as fronteiras entre participantes e espectadores são fluidas e intercambiantes. Diferentes linguagens expressivas – música, sonoridades, dança e artes plásticas e visuais – imbricam-se, produzindo a polissemia que as torna tão atraentes a tantos e diversos grupos e camadas sociais. Focalizo a dimensão expressiva e artística de suas performances rituais tendo por base a discussão do uso e dos significados da visão e da audição, tal como categorizadas e vividas por seus brincantes em seus contextos rituais.

O CARNAVAL CARIOCA

Do ponto de vista cultural, o desfile festivo foi o centro articulador da formação das escolas de samba no Rio de Janeiro. O surgimento das escolas data dos anos 1920 e, já no início dos anos 1930, o desfile as agregava numa competição em cujo contexto aos poucos se definiria uma forma artística singular de celebrar o carnaval. Ao longo do século XX, o desfile propiciou à cidade um canal de expressão e mediação de processos sociológicos importantes tais como a expansão da cidade rumo aos subúrbios e à periferia, a expansão das camadas médias e populares e sua interação, a importância crescente do jogo do bicho nas camadas populares.³

3. NC: O jogo do bicho é um jogo de apostas muito popular que correlaciona uma série numérica a uma série de animais. Opera na ilegalidade. Sua aparência inocente encobre uma vasta rede associada à criminalidade urbana ligada à atuação dos chamados “banqueiros” do bicho (aqueles que “bancam”, isto é, pagam aos apostadores o resultado das apostas vencedoras). Muitos dos banqueiros do bicho no Rio de Janeiro tornaram-se também mecenas das escolas de samba. Em 1984, quando da construção do Sambódromo, articularam-se criando a Liga

Sumarizo aspectos desse desenvolvimento. Do ponto de vista organizacional, ou seja, sob o ângulo das relações estabelecidas entre o desfile carnavalesco e a cidade, a competição festiva gerou com o correr dos anos um mecanismo ritual apto a incorporar novas escolas (surgidas em diferentes bairros da cidade e seus arredores) e a eliminar escolas antigas (que, ou se combinaram formando novas, ou desapareceram). Atualmente, o desfile abarca cinco divisões, totalizando cerca de 60 escolas de samba.⁴ A primeira, abrangendo 14 escolas que desfilam na Passarela do Samba (o popular Sambódromo) nas noites de domingo e segunda-feira de carnaval, é representada pela Liga Independente das Escolas de Samba. O Sambódromo tem cerca de 60.000 lugares, e cada escola desse grupo desfila com 3.000 a 5.000 componentes. De modo que, contabilizando apenas aqueles diretamente envolvidos no evento, temos cerca de 200.000 pessoas reunidas na apresentação desse grupo. Os demais grupos, representados pela Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, desfilam nas outras noites do carnaval, alguns no próprio Sambódromo, outros na Avenida Rio Branco, outros ainda em ruas ou avenidas de bairros mais distantes da região urbana central.

O campeonato organiza-se, então, em torno de uma estrutura que promove anualmente as duas escolas vencedoras de cada grupo à divisão imediatamente superior, e rebaixa as duas escolas perdedoras para a divisão imediatamente inferior.⁵ De tal modo que, embora haja um núcleo aparentemente imbatível das chamadas “grandes escolas”, essa “barreira” já foi quebrada em alguns momentos, caracterizando a possibilidade efetiva de trânsito por entre as divisões. A competição anual favorece inovações, permite agregar novos valores e segregar antigos que entraram em processos de queda e decadência.

Do ponto de vista artístico, a forma do desfile completou-se ao final dos anos 1950. Sua base é a escolha anual de um “tema”, logo desenvolvido como “enredo”, transformado ao longo do ciclo festivo nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo, que comanda a confecção do desfile. Conforme o ano caminha, esse processo reúne cada vez mais gente, alcançando a plenitude no rito, uma celebração de toda a cidade na qual o círculo social de cada escola de samba alcança o seu máximo.

Focalizo o coração temporal e espacial do rito. As escolas desfilam no Sambódromo, cuja pista de 700 metros é ladeada pelas arquibancadas. No desfile, cada escola deve percorrer essa pista em 80 minutos, narrando o enredo por meio de simultâneas linguagens expressivas, com o “visual” – as fantasias coloridas das alas e os expressivos carros alegóricos; e com o “samba” – o canto do principal intérprete do samba (no passado popularmente

Independente das Escolas de Samba, até hoje a responsável pela organização do principal desfile carnavalesco das grandes escolas de samba na cidade em articulação com a Prefeitura Municipal. Ver a respeito Cavalcanti (2006, 2015).

4. NC: Esses dados datam do início dos anos 2000, quando escrevi este texto. O desfile passa periodicamente por ajustes espelhando a própria reorganização das escolas nos diferentes grupos hierárquicos e em suas associações representativas. Esses grupos e associações, por sua vez, também mudam constantemente de nome em meio a muitas disputas e se articulam à lógica dos subsídios oriundos do poder público. Em 2022 são 12 as escolas no grupo especial e 15 na série ouro. Ambos os segmentos desfilam no Sambódromo. Desfilando na Avenida Intendente de Magalhães, em Campinho, há a série prata, com 25 escolas, a série bronze, com 12 escolas, e 21 agremiações no grupo de avaliação. Há ainda a dissidência da Liga Livres, liderada por Nezio Nascimento, fundador da escola de samba Tradição, por sua vez, dissidente da Portela. Essa Liga reúne dez escolas no grupo B e 11 no C, que desfilam na Intendente também.

5. NC: A partir de 2011, essa regra foi alterada e apenas uma escola sobe para o grupo especial.

chamado de puxador, termo muito expressivo, que indicava a função de puxar a evolução da escola na pista) logo acompanhado do canto coral de toda a escola e da bateria. O movimento dançado das alas, grupos com fantasias alusivas a temas específicos do enredo, conduz a evolução linear. Os carros alegóricos pontuam esse alinhamento, elaborando os principais tópicos do enredo. A dança ritmada e coletiva dos corpos conduz a escola em movimento linear, integrando o “visual” ao “samba”, unindo as dimensões festivas e espetaculares do desfile.

Numa apresentação bem-sucedida, a distinção entre espectadores e brincantes torna-se muito diminuída, se não totalmente abolida. Do ponto de vista do brincante, integrante da narrativa do enredo em desfile, cantar e dançar fantasiado numa ala é também ser visto e admirado, e isso é parte da brincadeira. Do ponto de vista do espectador, aquele para quem o enredo é “contado”, ver e admirar são atividades que acompanham o cantar e o dançar. Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante, que não apenas saúda a passagem da escola, mas que se une efetivamente a ela como um participante especial. É muito comum um desfilante voltar para as arquibancadas após a passagem de sua escola para usufruir como espectador/brincante o desfile das outras escolas.

Visão e audição estão aqui intimamente conectadas; a dança e o canto coletivos e ritmados expressam sua intensa associação na criação de um contexto em que quem dança e canta também vê e é visto. Quando um sambista me explicou o significado de dois itens de julgamento, a evolução e a harmonia, ele me disse que a evolução podia ser julgada por uma pessoa surda e a harmonia, por uma pessoa cega. Definições iluminadoras. Referida ao entrosamento entre ritmo da percussão e canto coral das alas, a harmonia privilegia o instante. É um quesito de base auditiva, pois é pelo ouvido que o brincante une seu canto ao dos demais, obedecendo ao ritmo coletivo da percussão e do canto. Essa adequação é então avaliada no quesito. Esse ouvir aciona, entretanto, processos sinestésicos decisivos, pois é pela união da visão a essa audição que o brincante/cantor organiza, por sua vez, sua dança coletiva e progressiva, o que nos traz à evolução. Referida ao movimento de uma escola na pista, a evolução é um quesito de base eminentemente visual, a acionar especialmente o olhar de quem julga ou assiste. Ao implicar, em alguma medida, a apreensão de uma totalidade, a evolução supõe uma posição de relativa exterioridade no desenrolar do desfile.

O desfile, portanto, propõe ao olhar uma posição especial, responsável pela apreensão de uma informação crucial trazida por sua forma narrativa. A formação completa de uma escola de samba compreende: comissão de frente e abre-alas; conjunto das alas pontuado pelos carros alegóricos (oito atualmente) e entremeado pela ala das baianas; porta-bandeira e mestre-sala; “puxador” e “empurradores” (os intérpretes do samba na avenida, o pessoal do “gogó”, donos das vozes potentes que nos encantam, sempre acompanhado de outros que por vezes com ele se alternam); bateria e velha guarda. Organizando o desfile, lá estão sempre também os diretores de harmonia, correndo céleres de um lado para o outro. Em termos ideais, a única possibilidade de apreensão dessa totalidade é visual, e quanto mais alto nas arquibancadas, melhor. Na prática, essa formação não se completa nunca, e uma grande escola de samba jamais está inteira na pista. Passados de 35 a 40 minutos do início de um desfile, a comissão de frente e o abre-alas já começam a sair pela porteira final (que se abre apenas com sua chegada); e apenas aos 50 ou 55 minutos os últimos componentes da escola terão entrado na pista. Só então o portão que marca o início do desfile se fecha. O preenchimento do espaço da pista é regulado por

uma espécie de sistema de comportas que se abrem e se fecham em sequência. Uma vez aberto o portão que marca o início da contagem do tempo, o portão final abrir-se-á de 35 a 40 minutos depois. Uma vez fechada a porteira inicial, a final fechar-se-á de 35 a 40 minutos depois. Quando os dois portões estão fechados ao mesmo tempo, o espaço está totalmente vazio. A pista só fica inteiramente cheia no intervalo de tempo em que a porteira da extremidade final já se abriu e a inicial ainda não se fechou; ou seja, durante cerca de 20 minutos, menos de um quarto da duração de um desfile.

Uma impressão fundamental deriva dessa percepção visual: uma escola “passa” como um fluxo compacto que não deve ser detido por nenhum acidente de percurso (um vazio causado pelo atraso de um grupo de alas, uma falha mecânica num carro alegórico, o tombo de uma porta-bandeira...). Essa percepção visual de um fluxo, ao implicar certa relação entre tempo e espaço, traz importantes informações cognitivas. Reteinho o ponto para a comparação com o bumbá.

Por ora ressalto que, se a visão traz, mais do que a informação, o desejo nunca satisfeito de completude ou totalidade, e se essa informação requer distância e exterioridade – pois a melhor posição aqui é, indubitavelmente, a do espectador situado no alto da arquibancada (MORAIS, 1983) – essa exterioridade só pode ser apreendida de dentro (MERLEAU-PONTY, 1964). A evolução de uma escola não indica um movimento ao qual se assiste, mas um movimento do qual o espectador é parte integrante. O olhar que acompanha vive a passagem de uma escola na pista, requerendo a companhia simultânea do samba, cuja letra e melodia integrais são repetidas pelo menos 50 vezes ao longo do percurso. Um bom samba-enredo, dizem os entendidos, é aquele que, quanto mais cantado, mais vontade se tem de cantá-lo. Essa qualidade imprevisível, só revelada na passarela, chama-se de “rendimento” do samba. O samba que rende favorece a dança e a adequação de seu ritmo ao canto, propiciando uma evolução “leve” e “solta” da escola.

Assim é que “passar bem”, o ideal almejado de toda escola, embora corresponda tecnicamente ao quesito visual da “evolução”, resulta da sinestesia entre visão e audição ao longo do desfile. Qualquer inadequação entre percussão e canto coral, ou dificuldade experimentada no canto, afetará não apenas a “harmonia”, mas também a evolução. Uma escola que “passa bem” é, afinal, aquela que motiva os espectadores a se tornar também brincantes, a cantar e dançar durante toda a performance. A boa passagem é uma passagem cheia. E então ela terá sido.

O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS, AMAZONAS

O festival dos bois-bumbás ocorre anualmente na cidade de Parintins, Amazonas, situada nas ilhas Tupinambarana, bem próximo à divisa com o estado do Pará, na região conhecida como Médio Amazonas, em função de sua posição bem no meio do curso do grande rio. O bumbá é uma variante, espetacular e massiva, do ciclo mítico da brincadeira do boi, registrada no país desde as primeiras décadas do século XIX.

Os grupos de boi surgiram na cidade a partir das primeiras décadas do século XX. A memória oral reteve a data dos dois primeiros: Boi Garantido – o boi vermelho e branco com um coração na testa, criado em

1913 – e Boi Caprichoso – o boi azul e preto com uma estrela na testa, surgido em seguida. Outros bois existiram, porém, apenas Garantido e Caprichoso permaneceram, ocupando hoje o centro da cena festiva. Algumas razões embasam esse peculiar dualismo que ganhou vida em Parintins.

As bases territoriais das redes de relações dos grupos Garantido e Caprichoso, respectivamente situadas a oeste e a leste da cidade, tornaram-se aos poucos uma oposição importante na morfologia e organização social urbanas. Parintins, cidade totalmente plana, pensa-se em relação ao leito do rio, distinguindo entre as partes “de baixo” e “de cima”, que congregam redes de famílias e parentelas distintas. A sociabilidade dos dois grupos agregou essas diferentes redes de relações. Desde sua fundação até a década de 1960, os dois grupos apresentaram-se na forma tradicional, percorrendo as ruas da cidade nos dias dos santos juninos e enfrentando-se em brigas severas que deixaram marca na memória local. Não se destacavam, então, dos demais folguedos existentes na cidade, como as quadrilhas juninas e as pastorinhas natalinas.

O Festival Folclórico de Parintins foi criado em 1965, e já no ano seguinte os dois bois nele disputavam a primazia. O confronto entre os dois grupos trouxe um processo de mútua emulação; o festival tornou-se um sucesso conforme os bois se tornavam sua principal atração, expressando sua tradicional rivalidade por meio de padronização artística que vem, desde então, se sofisticando. Os anos 1990, em especial, com marcada ênfase na temática indianista, definiram a atual forma de ser que serve de referência à análise. O confronto agora festivo entre os dois bois associou-se fortemente à representação da unidade da cidade, cuja fama chegou à capital estadual, espalhando-se na região Norte.

De tal modo que, ainda nos dias de hoje, a oeste, ou “para cima”, situa-se 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, seus curral e QGs. Andar para cima (oeste) ou para baixo (leste) nas ruas de Parintins significa envolver-se de alguma forma com um dos bois-bumbás, embora certamente de forma não tão marcada como outrora.

A construção do Bumbódromo em 1988 consagrou essa dualidade e seu lugar central na representação unitária da cidade. Com estrutura de concreto armado, as arquibancadas em torno de uma arena abrigam cerca de 45.000 lugares. Erguido na área urbana central, o Bumbódromo compõe com o cemitério local, a catedral de Nossa Senhora do Carmo, a praça municipal e o porto uma espécie de traçado a dividir em duas partes o território de Parintins. A arena e as arquibancadas elaboram internamente essa divisão do espaço exterior. A metade oeste, pertencente à “galera” vermelha, abriga os torcedores do Garantido; a metade leste, pertencente à “galera” azul, os torcedores do Boi Caprichoso.

Atualmente, nas noites de 28, 29 e 30 de junho, Caprichoso e Garantido, cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena do Bumbódromo em espetáculos de cerca de três horas de duração.⁶ A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela elaboração interna da performance. A

6. Depois de 2005, o festival passou a acontecer nas três noites do último fim de semana de junho. A cada noite, a performance de cada Boi passou a durar duas horas e 30 minutos.

cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

As personagens básicas relacionam-se ao núcleo mítico da brincadeira, associado ao tema da morte e ressurreição do boi. Em Parintins, esse núcleo ampliou-se e deslocou-se, abrigando o ambiente amazônico e a cultura cabocla com suas lendas e criaturas sobrenaturais, as diferentes culturas nativas regionais, muitas histórias de destruição de grupos antigos e a defesa ecológica da mata. De tal modo que as apresentações anuais acrescentaram ao tema da morte e da ressurreição do boi (que permaneceu como pano de fundo) um tema-título, derivado desse universo simbólico regional mais amplo. O resultado é uma performance fragmentada, organizada em torno de pequenas sequências dramáticas dançadas, em que se sucedem eventos que conduzem a um último clímax.

Um componente notável das apresentações é a participação das chamadas galeras, instaladas em suas respectivas metades das arquibancadas. Os assentos destinados a elas são gratuitos e correspondem a 80% do espaço disponível. Lá, a galera – um quesito de julgamento – saúda seu boi, cantando, dançando e produzindo muitos efeitos especiais. Na hora do espetáculo do oponente, a galera permanece sentada, em silêncio profundo (ela perderia pontos importantes se prejudicasse o rival). Assim é que, do ponto de vista do torcedor, há duas formas alternadas de participação: ou você canta, dança e produz efeitos visuais, ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, numa formulação benévola, as pessoas dizem que, em Parintins, “ama-se um boi e admira-se o outro”.

Afora a galera (que já está lá aguardando), o apresentador (o primeiro a entrar em cena) e o levantador de toadas (o segundo a entrar em cena) seguido pelas orquestras de percussão (Batucada, no Garantido, ou Marujada, no Caprichoso), não há ordem fixa para a entrada das demais personagens. Toadas diversas acompanham os diferentes momentos cênicos, e a performance conclui-se sempre com uma sequência dramática denominada ritual. As demais cenas, entre elas a do boi e seu séquito, no qual se inclui a Vaqueirada, são livremente encadeadas. As personagens individuais – a Cunhã Poranga (moça bonita, em tupi), a Sinhazinha da Fazenda, o boi, a Rainha do Folclore e o Pajé – geralmente entram em cena trazidas por alegorias e acompanhadas por toadas específicas. Sua aparição é sempre saudada com foguetório e efeitos especiais.

Alguns elementos, como os maravilhosos tuxaus, cujas fantasias são em si pequenas alegorias, adentram a arena, desfilam e se vão. A maior parte dos brincantes, entretanto, permanece na arena, especialmente as tribos masculinas e femininas, grupos de jovens com fantasias de inspiração indígena que, com coreografias definidas, gradualmente preenchem a arena, ocupando integralmente o espaço disponível com o seu boi. Quando a arena está cheia, começa o ritual, o apogeu da apresentação que corresponde à principal encenação do pajé, sempre um extraordinário bailarino. Depois disso, todo o grupo, movimentando-se em círculos, retira-se da arena levado pela Vaqueirada.⁷

7. NC: Essa dinâmica se alterou como indico nos capítulos 5 e 6. Entre 2004 e 2010 pude perceber a definição mais nítida de cerca de quatro sequências dramáticas associadas à atuação dos grandes cenários alegóricos. As tribos entravam como que em fluxo e se posicionavam na lateral

No bumbá, num contexto corporal também fortemente sinestésico e graças à forma totalmente interna e definida de participação da galera na apresentação, as fronteiras entre espectadores e brincantes são mais fortemente diluídas do que no carnaval. A apreensão da dinâmica do espetáculo, contudo, repousa, aqui também, em uma percepção visual. Aqui também o melhor lugar é o alto da arquibancada, supondo igualmente uma posição de relativa exterioridade, derivada, nesse caso, da apreciação crítica do oponente. Os artistas do boi frequentemente se comparam aos do carnaval carioca. Um tópico favorito de comparação diz respeito às alegorias (capítulos 5 e 6). Eles, entretanto, logo acrescentarão: no carnaval, as alegorias “passam diante dos olhos”, no bumbá, elas “acontecem”.

Essa percepção é chave para a compreensão da dinâmica narrativa do bumbá. Um grupo de boi preenche gradualmente a arena – com suas tribos, principais personagens; a entrada dos carros alegóricos define sucessivas cenas acompanhadas pelas toadas e pela dança coletiva (o bailado). Esse preenchimento gradual traz um sentido de acúmulo, cuja tensão é sempre provisoriamente liberada em um clímax, um “acontecimento” – uma sequência especial de ação integrante dos grandes cenários alegóricos, em meio a toadas especiais, fogos de artifício e efeitos visuais extraordinários. Tudo rumo ao último clímax, que corresponde ao preenchimento apoteótico da arena e seu subsequente esvaziamento. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada no momento da ocupação plena da arena, transformada em território exclusivo de um dos dois grupos. Tudo então se esvai, para recomeçar na noite seguinte.

junto à respectiva galera e em círculos iam enchendo a arena. Hoje em menor número, elas entram e saem, poucas permanecem se posicionando nas laterais. A diferenciação em tribos masculinas e femininas também foi extinta.

Foto 1. O desfile carnavalesco no Sambódromo do Rio de Janeiro, visto da Torre da Televisão



(Foto: Evandro Teixeira)

Foto 2. A arena festiva



(Foto: Andreas Valentin)

LINHAS E CÍRCULOS: TEMPO, ESPAÇO E MANEIRAS DE ESTAR NA HISTÓRIA

O calendário cristão parece ter sido seguido por séculos pelos católicos ibéricos de uma maneira que significou uma íntima associação do significado ritual dos festivais religiosos populares com toda uma concepção de vida (FREYRE, 1975, p. 143).

Num pequeno e luminoso artigo, Gilberto Freyre (1975) chamou a atenção para a particularidade da noção de tempo dos ibéricos nos séculos XVI e XVII. Já seria sabido e aceito o fato de que os ibéricos, descobridores e navegadores pioneiros, detinham um sentido de espaço mais avançado e científico, diverso da maior parte dos demais europeus de então. Sua noção de tempo, entretanto, seria também peculiar e defasada com relação à de espaço, pois operaria dentro de parâmetros muito mais tradicionais, aproximando-os do sentido de tempo arcaico, próximo do tempo cíclico do homem “primitivo” (ELIADE, 1991). O argumento de Freyre desenvolve-se na direção do conhecido e problemático elogio da colonização ibérica, que teria trazido vantagens culturais e psicossociais do ponto de vista do contato humano no contexto do empreendimento colonial. Retenho aqui apenas o ponto fortemente antropológico das consequências sociológicas da existência em ato de uma certa noção de tempo. Ao contrário do tempo veloz e cronometrado, de ritmo constante e progressivo, consagrado na ideia do “tempo é dinheiro”, o tempo agido pelos ibéricos seria o tempo a serviço do homem. Fluindo lentamente e na ausência de sistema predeterminado, essa noção de tempo permitiu a criatividade e o surgimento de novas modalidades culturais no contato com os povos não europeus, ao contrário do que Freyre chama de exclusividade pan-europeia sistemática dos demais europeus.

Nesse sentido, o cristianismo católico dos ibéricos – que diante dos demais povos teriam enfatizado sua condição sociologicamente cristã acima de sua condição europeia e nacional – os teria aproximado dos povos não europeus por meio de um tempo que não era simples adequação ao trabalho contínuo, com apenas o domingo dedicado ao descanso, mas um tempo em que muita alternância entre trabalho e lazer, dança e labor, era propiciado pela própria Igreja. Teria então se produzido uma temporalidade que, mais do que histórica, remeteria a uma série de ritos míticos relacionados à renovação da vida, uma vida qualitativa, mais do que uma série de atividades lógicas e quantitativamente valoráveis.

Ora, o cristianismo, em sua versão católica, foi efetivamente um elemento decisivo na configuração do calendário festivo da chamada cultura popular brasileira. A comparação entre os significados cosmológicos do carnaval carioca e do bumbá de Parintins fala em favor dessa interpretação, pois ambos são festas populares imersas no calendário de fundo cristão católico, de onde extraem plano importante de seu sentido cultural. Situam-se, entretanto, em níveis e posições distintos dentro desse plano cosmológico da temporalidade festiva.

O carnaval pertence ao tempo de datas móveis comandado pela morte e ressurreição de Cristo, àquela ordem passional que, desdobrada ao longo dos séculos, conformou o rumo dominante do ano cristão, ganhando, como já propôs Caro Baroja (1979), sentido pleno quando contraposto à quaresma. Em suas

diversas nuances e modalidades, o carnaval traz consigo a oposição entre corpo e alma, central à civilização cristã. É sempre afirmação da carne, do aqui, do agora, do que já vai se acabar e, por isso mesmo, afirma a pura duração, esgotando-se em excessos múltiplos por oposição à mortificação, à penitência, à culpa e ao desejo de redenção na eternidade. O corpo no carnaval é corpo sexuado, não necessariamente o corpo bonito ou cuidado que se exhibe num carro alegórico ou na concorrida posição atual das “madrinhas de bateria”, mas muitas vezes simplesmente corpo, da dona de casa descuidada, do comerciante magro, da menina ou do garoto que se divertem dançando e evoluindo numa ala. Corpo que toma para si as tênues fronteiras entre liberdade, liberalidade e libertinagem, desembocando na sugestão insinuante de pecado, na certeza da morte sempre reafirmada na Quarta-feira de Cinzas, quando “tudo se acaba”. Um corpo que gostaria de ser só corpo, sem transcendência alguma.

O bumbá, por sua vez, integra o calendário santoral aberto às peculiaridades de cada terra diferenciada dentro da cristandade, com datas fixas e cheias de coloridos locais. No norte do Brasil, o bumbá pertence ao ciclo dos santos juninos: São Pedro, São João, Santo Antônio e São Marçal. A natureza profana do boi é muito relativa. Em Parintins, os dois grupos mantêm promessas aos santos juninos, e ambos levam à efervescência da arena a imagem da santa padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, cantando nos momentos adequados verdadeiras preces em forma de toada. O corpo no boi, mesmo nas mais puras expansões de alegria, é devoto e grave, corpo diferenciado de homens e mulheres que marcam na festa sua distinção nas tribos exclusivas e, quando nus, aspiram, numa espécie de paródia pungente, à inocência civilizatória dos povos “que foram os donos da terra”. A concepção de corpo que cada uma dessas festas sugere é radicalmente distinta.

Ambas as festas existem, entretanto, na nossa história contemporânea. Um aspecto decisivo de sua significação repousa no encontro, momentâneo e crítico, de diferentes temporalidades por elas propiciado. Ponto central de sua manufatura coletiva é, justamente, a elaboração simbólica de noções diferenciadas de tempo. Duas delas delineiam-se nitidamente nesta análise: a concepção ocidental moderna do tempo como uma linha pontuada por acontecimentos irreversíveis (MEYERSON, 1956) e a percepção tradicional do tempo como um ciclo, que termina e recomeça, como que retornando sempre ao mesmo ponto de partida (ELIADE, 1991). Um tempo mais próximo da concepção mítica que, como diria Lévi-Strauss (1970), tenta transformar o evento em estrutura, a diacronia em sincronia, o recente no antigo, repetindo diante de dados novos uma mesma maneira de lhes extrair significado.

Em cada caso, o uso e a definição ritual do espaço concretizam e problematizam o jogo entre diferentes temporalidades. O Sambódromo e o Bumbódromo escolheram a linha e o círculo, respectivamente, como formas básicas de seu espaço ritual. Mediante a visualidade do espaço e a lógica de seu uso pela dinâmica de suas respectivas narrativas, esses rituais nos trazem diferentes noções do tempo e de sua passagem. Nesse sentido, a preeminência da visão na apreensão dessa informação, essa visão integrada e sinestésica acionada nos contextos festivos que iluminei, é a razão cultural primeira do caráter espetacular de ambas as festas.

No desfile carnavalesco, há prevalência do tempo sobre o espaço. A pista é linha, neutralizada, vazia e homogênea. Em seu percurso ritual, o tempo será fluxo contínuo e irreversível, passagem linear que não

deve ser interrompida – como “um rio que passou em minha vida, e meu coração se deixou levar”, cantado por Paulinho da Viola. O tempo flui ao longo do espaço como em direção a um futuro indefinido. Nesse futuro, porém, ainda que incerto, o carnaval voltará! Pois esse tempo mais “moderno” se aninha no calendário ritual anual de fundo cristão. No cerne ritual, entretanto, como condição para a competição, o tempo é quantitativamente homogeneizado pela cronometragem. O fragmento de tempo de 80 minutos é neutro nesse sentido, abstratamente idêntico e vazio diante de seu preenchimento, que será o desfile. Essa “obediência ao relógio”, medida exata que incomoda a tantos puristas, é assim peça-chave de ritualização, pois será totalmente subvertida e transformada em duração cheia, pelo uso e vivência qualificados desse fragmento de tempo.

O desenvolvimento do desfile expressa como que uma revolta contra a linearidade espacial e narrativa por ele assumida. Pois vejamos bem: em sua vivência concreta, o tempo de sua duração é, de certo modo, multiplicado, ou melhor, estilhaçado em mil cacos, pela maneira nada linear de apresentar um “enredo”. O termo “enredo”, extraído de formas eruditas de criação artística e utilizado na expressão corrente de “enredos carnavalescos”, é profundamente enganoso. O enredo funciona apenas parcialmente como princípio organizador da narrativa ritual. O termo indica, no ponto de partida do processo de criação coletiva, um ideal de unidade que assegura de fato uma espécie de moeda simbólica comum sempre pronta a ser trocada, desfeita ou renovada por diferentes e simultâneas linguagens artísticas. Num desfile, entretanto, não há unidade ou coerência de sentido que resista por mais do que breves instantes. Um desfile corresponde ao esartejamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros, numa cadeia infindável ou, antes, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de sua apresentação se esgota. Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. Tudo se complica ainda mais, pois, enquanto visualmente há desdobramento e multiplicação, musicalmente há reforço e repetição.

Um samba-enredo é repetido inúmeras vezes ao longo do percurso ritual, ancorando o enredo em apenas alguns motivos básicos. Os carnavalescos, por vezes, gostavam de compará-lo a uma trilha sonora (a ideia seria a de um suporte musical do que é apresentado visualmente, como num filme em que a imagem comanda a ação e seu desenrolar). A comparação é forçada e não expressa a tensão complementar, cheia de inversões e subversões, estabelecida entre “samba” e “visual” na narrativa do desfile. Repetindo-se sempre, quase à exaustão, alimentando o movimento linear e progressivo da escola em desfile, o samba não sustenta uma ação comandada pela imagem; é, na verdade, a razão de ser do próprio movimento – ele conduz e alimenta o movimento da escola na pista.

O samba é cantado ao vivo, no “gogó”, e seu intérprete é um “puxador” pois, de fato, ele “puxa” o samba com a sua primeira passagem solo no momento final da concentração da escola, quando o desfile está prestes a irromper. A cronometragem do desfile começa quando, acompanhado pela percussão da bateria e pelo canto coral das alas, o samba põe a escola em movimento, cruzando o portão inicial. Um samba gostaria de repetir a si mesmo eternamente, de ser ouvido para sempre. Essa repetição (que encantou o compositor

minimalista Philipp Glass no desfile de 1991), pela tentativa de negação do fluxo linear que lhe é implícita, assemelha-se a uma forma de querer a eternidade.

A escola passa, e cada pedaço é visualmente diferente, mas traz consigo sempre o samba que, igual a si mesmo, retorna sempre. O sentido da visão traz novidades e acontecimentos em fragmentos de significado. A audição, por sua vez, relaciona essas imagens em fluxo irreversível a um conjunto semântico fixo e reversível. Um carro alegórico corresponde àquele pedaço de samba e, depois que tiver passado, sem ter nunca sido completamente visto, não retornará jamais. Enquanto durar o desfile, porém, o canto repetido a ele aludirá, facilitando a captura desses muitos sentidos que fluem em uma forma fragmentária e moderna de integração da experiência.

Submetendo-se ao tempo linear, o desfile concreto de cada escola é, por essa razão, uma rebeldia contra ele; cada desfile realmente o carnavaliza na mais pura acepção bakhtiniana do termo, bagunça-o, abre-o desordenadamente, libertando-o de qualquer univocidade. Por isso, aquele tempo que irremediavelmente passa torna-se também um tempo que, enquanto dura, não quer se acabar. O desfile é, inicialmente, um fragmento de espaço a ser preenchido por um fluxo de tempo; graças ao jogo sinestésico entre visão e audição, os termos dessa equação tornam-se intercambiáveis. Tempo que, embora não queira passar, passa e muda, mas retorna sempre, ainda que diferente, “no ano que vem”. Pedaço de espaço idêntico e neutro a ser percorrido por vários contendores, que cedem lugar uns aos outros. Estamos no Centro da cidade, mas a passarela propriamente dita não tem centro, é linha.

No bumbá, o espaço prevalece sobre o tempo. Não se trata aqui de passagem, mas sim de território, a ser qualificado e ocupado. A arena é um círculo no coração da cidade a ser preenchido num fragmento de tempo, cuja cronometragem define e enfatiza apenas seus limites externos: uma duração excepcional na qual a totalidade do espaço pertencerá exclusivamente a apenas um dos grupos.

A alternância na forma de participação das galeras é significativa. Trata-se de um uso da visão e da audição nos moldes sugeridos por Radcliffe-Brown na epígrafe, seja como sentidos integrados ao uso total do sistema muscular no canto e na dança, seja como associados à inibição do movimento muscular que produz o silêncio e a quietude. Visão e audição permanecem constantes nas duas posições alternadas, e a diferença se estabelece a partir da ativação e inibição da musculatura dançante e “cantante”. A ativação do movimento relaciona-se à adesão e à afirmação de uma identidade que culmina na ocupação integral da arena. A inibição do movimento, por sua vez, relaciona-se à civilidade que controla a rivalidade – é hora de o outro se apresentar. Essa apresentação, no entanto, não ocorre, como no desfile carnavalesco, ao longo de um espaço “neutro” pelo qual se passa. Vimos como uma escola não “ocupa” a pista do desfile – ocupar seria parar, e parar, ainda que por breve instante, seria perder. Na passagem de uma escola, a ênfase está posta na linearidade do tempo, concretizada e rebatida no espaço da pista.

No bumbá, diversamente, não se trata simplesmente de assistir à apresentação do adversário, de respeitar e tolerar seu direito à existência e mesmo a possibilidade de sua superioridade no campeonato. Trata-se, mais do que isso, de vê-lo ocupando integralmente um espaço que, ao menos naquela duração, não se

deseja ver dividido. Como esse espaço, tornado território por sua ocupação, não pode ser definitivamente nem de um nem de outro – pois a realização desse desejo traria consigo o risco de destruição da própria identidade –, e tampouco interessa a sua divisão, a solução é alternar sua ocupação. A totalidade da arena é, a cada turno, inteiramente minha ou tua. Tua necessária presença, condição da minha existência, é sempre vitória ou derrota. O *ethos* aqui é guerreiro. Inibir é experimentar tolerar o que parece intolerável; a inibição, condição de civilidade, tem o sabor selvagem de uma sempre possível derrota, o silêncio alude à humilhação de ver, e vivenciar como possível, a ocupação pelo outro de um território reivindicado como exclusivamente seu. O espaço é o centro de referência desse universo; ele tem aqui primazia, e o uso do tempo está a seu serviço. Importa a mais apoteótica ocupação da arena.

Se o tempo é aqui um ciclo de plenitude e exaustão, um tempo que sempre termina e recomeça, é importante lembrar que o bumbá escolheu pequenas narrativas cênicas para a composição de suas sequências dramáticas. Ora, vale notar que essas sequências trazem no seu desenrolar o sentido da irreversibilidade com a irrupção da “surpresa” e com a noção de “acontecimento” tão característica do tempo histórico e cronológico (MEYERSON, 1956).

O exame do uso dos sentidos da visão e da audição nos dois festivais elucida diferentes noções de tempo e de espaço, cuja relação emerge como fonte primordial de significação. No carnaval, o tempo é transformado em puro fluxo e é desse modo representado pela neutralização e pela linearidade do espaço ritual. No bumbá, o espaço ritual é transformado em território a ser ocupado, operação possibilitada pela reversibilidade do tempo apreendido como um ciclo de morte e renascimento. Esse jogo de significados acionado por diferentes noções de tempo e espaço torna esses festivais momentos críticos de elaboração de formas diferenciadas de estar na história. O bumbá, com sua natureza claramente mítica, toma decidido partido da temporalidade cíclica e tradicional. Mais do que isso, porém, problematiza-a ao manifestar intenso e “moderno” interesse pela irrupção de “acontecimentos”, surpresas irreversíveis, dentro do ciclo reversível de morte e ressurreição. O desfile das escolas de samba, por sua vez, intrinsecamente moderno em sua apropriação de uma concepção linear do tempo que flui, revolta-se contra a inexorável irreversibilidade dessa passagem e a estilhaça em múltiplas linguagens superpostas, adensando o instante e acabando-se, afinal, em cinzas, que se acenderão novamente em fogo e brasa no ano vindouro.

A maneira de utilizar o referencial semântico que organiza as duas festas tem também o que dizer sobre sua qualidade histórica. No carnaval, o “enredo”, condutor do desenrolar do rito, é um dispositivo flexível que, ao garantir a continuidade de uma forma artística, é também capaz de renovar seu conteúdo semântico, datando-o anualmente. No bumbá de Parintins, a alusão ao tema mítico da morte e ressurreição do bicho precioso veio conviver com um tema anual oriundo do imaginário regional. Essas matrizes semânticas superpostas integram-se apenas parcialmente no desenrolar das apresentações. Se é verdade que esse desencaixe acentua o caráter fragmentário típico de todas as formas da brincadeira do boi, ele acentua também o compromisso da festa com o tempo cíclico de seu mito de origem.

Essas estruturas simbólicas guardam também importante vínculo com a forma de organização social de suas competições e estabelecem relações diversas com as cidades que as promovem. O bumbá opera dentro de um sistema totalizador, consagrando um dualismo característico da cidade que o criou. A possibilidade de sua ampliação repousa na reprodução desse dualismo alhures, desenvolvimento que parece por sinal estar em curso na região Norte do país com a proliferação de inúmeros festivais promovidos em diversas localidades entre dois contendores. Fenômeno até agora eminentemente regional, o bumbá revela a contemporaneidade e os esforços de reformulação de um universo social de base tradicional. O desfile, por sua vez, desenvolveu um esquema competitivo essencialmente aberto. Esse mecanismo permitiu-lhe identificar-se, ao longo do século XX, com a redefinição e o crescimento de uma metrópole que problematiza por meio dele a sua própria modernidade.

A natureza e o sucesso espetaculares de ambos os festivais repousam assim sobre consistentes bases culturais, aqui propostas à investigação antropológica da cultura popular contemporânea.

APÊNDICE. UM DEBATE ACERCA DA NOÇÃO DE *EMBODIMENT*, DE THOMAS CSORDAS

Um caminho teórico diverso do que sigo se delineia em torno da noção, muito corrente em certas áreas da antropologia contemporânea, de *embodiment*, tal como proposta por Csordas (1990). Trata-se da elaboração de “uma perspectiva metodológica que encoraje a reanálise de dados existentes e sugira novas questões para a pesquisa empírica” (p. 5). A noção, erguida a conceito, sintetizaria o almejado colapso analítico das clássicas dualidades mente e corpo, sujeito e objeto. Aqui também as formulações de Merleau-Ponty embasam a discussão proposta sobre a percepção: o corpo humano deve ser tomado como a base existencial da cultura. No desenvolvimento do argumento de Csordas, essas ideias ganham, entretanto, contornos muito diversos daqueles delineados na tradição que segue de Mauss para Lévi-Strauss, pois a elas se somam as formulações de Bourdieu sobre a prática.

De Merleau-Ponty, Csordas retém em especial a noção de pré-objetivo. O pré-objetivo é o momento imediatamente anterior à constituição do objeto pelo sujeito. É o momento, diria Durkheim (1978), da transfiguração, o instante de transcendência em que o simbólico se instaura, instante logicamente simultâneo à constituição do objeto. Para Csordas (1990, p. 10), essa noção apreenderia analiticamente a experiência da percepção em sua riqueza e indeterminação, “o processo humano em aberto de considerar e habitar o mundo cultural, o qual nossa existência transcende embora permanecendo enraizada em situações de fato”. De Bourdieu, Csordas trará em especial a noção de *habitus*, refraseada por sua vez por Bourdieu, a partir da noção de Mauss. O *habitus* vem compensar, de certo modo, o que há de indeterminado no pré-objetivo, e, assim fazendo, o argumento de Csordas começa a pender entre extremos. Vejamos. Toda cultura, ao se constituir e constituir seus nativos, é um se fazer desta ou daquela maneira, excluindo sempre muitas outras possíveis. A indeterminação e a riqueza do “pré-objetivo” são, entretanto, sempre limitadas pelo “objetivo”, que imediatamente se segue no mundo instituído em que existem sujeito e objeto

unificados em sua mútua constituição. Nesse raciocínio, o papel do conceito de *habitus* reformulado por Bourdieu é trazer à cena a inescapável determinação da cultura: “Um sistema de disposições permanentes que é o princípio inconsciente e coletivamente inculcado para a geração e estruturação de práticas e representações” (CSORDAS, 1990, p. 11).

No argumento de Csordas (1990, p. 11), a noção de *habitus* corresponde à ideia marxista de infraestrutura, pois é ele, *habitus*, que “gera e unifica” a prática de modo sistemático; é ele que conjuga “condições objetivas de vida e a totalidade das aspirações e práticas totalmente compatíveis com essas condições”. O argumento se desenvolve então nessa conhecida direção, pois “a visão de mundo, organizada por estruturas cognitivas e avaliativas corresponde a estruturas objetivas de um determinado estado do mundo social”. Está certo que, a princípio, não são as condições objetivas que causam as práticas, ou vice-versa. Entre umas e outras temos o *habitus*, o mediador que faz com que práticas e ideias de dado sujeito (sujeito/objetificado em suas práticas e ideias que o constituem como “corpo socialmente informado”) pareçam sensatas e razoáveis. O *habitus* é o princípio gerador das práticas e, em sua relação com o repertório total de práticas sociais, seu princípio unificador. Numa volta do argumento, entretanto, as “estruturas objetivas do mundo social” situam-se nitidamente para além da cultura/*habitus* e se erguem sobre essas estruturas com a função cognitiva e moral de as tornar “sensatas”. Na perspectiva da densa discussão antropológica tecida em torno da noção de cultura (BATESON, 1958; SAHLINS, 1976; GEERTZ, 1973; CLIFFORD, 1998), a noção de *habitus* proposta por Bourdieu opera a um só tempo de modo pouco preciso e muito determinista. O alcance analítico da noção de *embodiment*, entendida como um permanente ato da experiência corporal do sujeito, fica assim duplamente limitado pela imprecisão e pelo determinismo trazidos pela noção de *habitus* que a embasa.

CAPÍTULO 5

Formas do efêmero: alegorias em performances rituais¹

“Vigoroso empenho da vista, continuada novidade dos olhos, agitada esfera de riqueza, móvel aparato de magnificência.” Assim Simeão Ferreira descreveu, em 1734, no livro *Triunfo eucarístico*, a procissão de Traslado do Santíssimo Sacramento da Capela do Rosário para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais. Manuel Bandeira o cita em uma legenda que li na Igreja Matriz em breve viagem a Ouro Preto, em 1992.

Eu conhecia bem essa sensação de arrebatamento extático provocada pela visão, uma visão sinestésica e integrada à corporalidade, vinda, contudo, de um lugar e de um tempo surpreendentemente diversos: dos desfiles carnavalescos contemporâneos das escolas de samba no Rio de Janeiro. A descrição, anotada num pequeno caderno, remetia a um aspecto crucial de minha experiência como pesquisadora do carnaval carioca, iniciada nos idos de 1984. Certamente no carnaval, a riqueza, como já tinha me ensinado o carnavalesco Joãozinho Trinta, era ficção expressiva, impressão criativa, a provocar o olhar com o efeito de opulência barroca, carnavalesca pelo uso de muitos corpos humanos que sempre compunham o impacto visual de seus carros alegóricos nos desfiles das grandes escolas de samba. Mas a impressão de deslumbramento lá estava.

Ora, essa impressão e esse efeito haviam sido experimentados por mim na condição de espectadora – essa personagem crucial no mundo das artes e que, no entanto, tem recebido pouca atenção nos estudos antropológicos dos rituais e celebrações populares. Ao falar sobre o efeito emocional provocado pelas tragédias de Shakespeare – assombro (*woe*) ou maravilhamento (*wonder*) –, Cunningham (1964, p. 20) refere-se ao espectador como aquele que penetrou conscientemente a experiência a ele apresentada e realizou a sua significação com seus sentimentos.

Falar das alegorias do carnaval carioca e, agora também, das alegorias do bumbá de Parintins – pois um arrebatamento puxou o outro e, em 1996, lá fui eu conhecer também essa espetacular festa amazônica – só é possível estando dentro deste tipo de experiência tão comum e, no entanto, nada banal: aquela do espectador para quem o espetáculo, no fim das contas, é feito. É do lugar desse espectador ideal que falo aqui. Falo como espectadora-brincante, para quem a visão existe, de acordo com Merleau-Ponty (1980b), como corporeidade, ou seja, como aspecto de um corpo que, associado a muitos outros corpos, conforma um campo de presença.²

1. Texto originalmente publicado em 2012 na revista *Ilha*, 13.

2. O televisionamento dos desfiles carnavalescos e das apresentações do bumbá cria um novo mundo e mereceria estudos à parte.

Alegoria é termo nativo que designa os imensos objetos que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do bumbá de Parintins e do carnaval das escolas de samba cariocas. Elas interpelam o espectador, levando ao paroxismo o lugar da visão nesses espetáculos: são construídas para a fruição ritual. Existem para ser consumidas e destruídas nesse ato. Guardam forte relação com a própria ideia de alegoria na tradição clássica: uma forma de linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além das palavras (MACQUEEN, 1970, p. 7).

Durkheim (1996) já havia ensinado que é preciso nos colocar sob o efeito dos símbolos – e nisso consistem os cultos – para que eles exerçam, então, sua eficácia sobre nós. Observar é, afinal, deixar-se atingir pelos efeitos do que se observa. A experiência do maravilhamento provocada pela observação das alegorias em performance, por sua natureza efêmera e absorvente, traz, entretanto, problemas particulares que busco delinear. Entendo maravilhamento no sentido indicado por Greenblat (1991, p. 42): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.

O trabalho da memória, do registro visual e da análise antropológica traz assim para esta outra forma de vida – a vida do texto, das conversas e trocas intelectuais – alegorias que passaram e nunca mais voltarão, alegorias que aconteceram e não se repetirão, e mesmo alegorias que nunca chegaram a ser plenamente.

AS ALEGORIAS E SEUS CONTEXTOS RITUAIS

Como expressões contemporâneas de uma extraordinária forma de arte coletiva e popular, as alegorias do carnaval e do bumbá destinam-se ao consumo ritual, existem para a fruição da performance, para aquilo que elas mesmas fazem acontecer de modo eficaz. O efeito que provocam em cada caso e a maneira de provocá-lo são, no entanto, inteiramente distintos. É preciso compreender a dinâmica e o contexto narrativos de cada festa, bem como o contexto e a dinâmica das próprias performances rituais, pois eles diferem radicalmente em se tratando do carnaval ou do bumbá.³

O CARNAVAL

O popular Sambódromo que abriga o carnaval das grandes escolas de samba é uma passarela construída em 1984 na Avenida Marquês de Sapucaí, localizada na chamada Cidade Nova, uma região central da cidade do Rio de Janeiro.⁴ O desfile de uma escola de samba nessa pista dura atualmente não mais do que 80 minutos. Geralmente, com meia hora de desfile, uma grande escola de samba chega com seu carro abre-alas

3. NC: Uma comparação entre carnaval e bumbá é o tema do capítulo 4. Para etnografia e análise dos desfiles das escolas de samba cariocas, remeto o leitor interessado a Cavalcanti (2006, 2015a).

4. Em 2012, havia cerca de 70 escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro, organizadas em diferentes níveis hierárquicos interligados entre si por subidas e descidas resultantes da competição anual. O primeiro grupo abrange as chamadas grandes escolas de samba, que desfilam nas noites de domingo e segunda-feira do carnaval, com cerca de cinco mil componentes.

ao trecho final do desfile e, apenas durante os 20 minutos seguintes, seu fluxo ocupará integralmente os 700 metros da passarela festiva, até que seus últimos carros alegóricos e alas tenham entrado na pista, que começa, então, a se esvaziar. Um desfile evolui em fluxo contínuo e a impressão de inteireza é efêmera. O olho da televisão ou da câmera fotográfica profissional que permitem fixar e rever tantas imagens espetaculares alcança ângulos de visão inacessíveis ao espectador-brincante presente na cena festiva que experimenta o desfile como passagem ininterrupta na lateralidade das arquibancadas.

A passagem é linear: trata-se da apresentação sequenciada de um enredo que, renovado a cada ano, é elaborado e transformado pela linguagem rítmico-musical do samba-enredo e pela linguagem plástica e visual das fantasias e dos carros alegóricos. O tenso encontro dessas duas dimensões expressivas, que nomeei visual e samba, seguindo as categorizações nativas,⁵ ocorre no desfile festivo, e a imprevisibilidade do sucesso e da sintonia desse encontro entre linguagens artísticas diversas é responsável pela graça e pela expectativa que precede os desfiles carnavalescos.

Na passarela, uma escola apresenta seu enredo em um ambiente profundamente sinestésico, com a evolução dançante de suas alas fantasiadas, que entoam ininterruptamente o samba-enredo embalado pela potente orquestra de percussão, a bateria.

O papel das alegorias em um enredo é, a princípio, o de elaborar os tópicos diversos em que o tema principal se desdobra. As grandes escolas de samba atualmente apresentam em seu desfile oito alegorias intercaladas às alas. Isso significa que seus enredos se desdobram em oito tópicos a ser elaborados visualmente nas alegorias.⁶ A função mais aparente das alegorias num desfile seria então a de realce dos tópicos de um enredo, composto também pelas fantasias das alas que as sucedem ou precedem.

Como observei no capítulo 4, a linearidade da apresentação de um enredo em desfile é inteiramente subvertida e carnavalizada em sua duração. Junto ao samba-enredo, que é repetidamente entoado (e dançado) enquanto durar o desfile, as alegorias são responsáveis pelo poderoso efeito que transforma a inexorabilidade da passagem linear na intensidade de uma experiência carnavalesca. Ao elaborar a expressão plástica e visual de um tópico do enredo, as alegorias terminam por “dizer” muito mais do que o que foi sugerido pelo enredo, surpreendendo e abrindo aquele tópico específico a diversas outras cadeias de associações simbólicas, impossíveis de ser apreendidas simultaneamente pelo espectador. Elas são feitas para ser vistas por muitos olhos, que veem, dependendo de sua perspectiva de visão, aspectos inevitavelmente específicos e parciais, pois os espectadores estão posicionados nas arquibancadas laterais. Vejamos.

No desfile de 2012, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou o enredo “O dia em que toda a realeza desembarcou na Avenida para coroar o Rei Luiz do sertão”. Era um enredo que tinha o Nordeste como

5. Ver Cavalcanti (2006). Visual e samba são categorias que abarcam também uma dimensão sociológica e correspondem a esferas de atividade e redes de relações sociais muito distintas no mundo do carnaval das escolas de samba.

6. NC: Para o trabalho de confecção das alegorias nos chamados barracões das escolas de samba, ver em especial o capítulo 4 de Cavalcanti (2006). Ver Barbieri (2009) para a Cidade do Samba, inaugurada na Gamboa, Rio de Janeiro, em 2006.

pano de fundo e que homenageava o músico Luiz Gonzaga (1912-1989), conhecido no país como o Rei do Baião, um gênero musical característico por ele consagrado. Ora, as alegorias são também o lugar por excelência em que se forjam diferentes estilos da arte carnavalesca⁷ e se consagram os artistas do carnaval, chamados no meio simplesmente de carnavalescos.

Paulo Barros era o carnavalesco da escola nesse ano. Ele se notabilizou no carnaval de 2004, quando, na mesma escola de samba, com o enredo “O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível”, apresentou um carro alegórico intitulado Pirâmide do DNA, considerado pelo meio carnavalesco e pela imprensa local o ponto alto do carnaval daquele ano. O carro era relativamente simples: uma pirâmide integralmente coberta por corpos nus (eram 123 componentes, como apurou uma reportagem da época) que, empilhados e alinhados, acompanhavam a inclinação da base ao vértice em toda a sua extensão, de tal modo que a pirâmide era integralmente formada por esses corpos. Pintados em azul claro e brilhante, os corpos se movimentavam em sincronia precisa, com gestos coreografados, aludindo ao trecho do samba-enredo que falava em “Acreditar, desafiar/superar os limites do homem/brincar de Deus, criar a vida/querer voar e flutuar” e emendava no estribilho: “É tempo de sonhar/é tempo de alquimia/querer chegar à perfeição/com tecnologia”.⁸

Em sua passagem pela Avenida, o carro alegórico da pirâmide tornava-se, sob nossos olhos, uma forma orgânica e viva. A relação entre o “motivo alegórico” (o DNA) e o corpo humano era integral e intrínseca: a alegoria era os corpos nus empilhados, pintados em azul-prateado, com gestos coreografados em perfeita sincronia. Alternados com a extrema quietude, esses movimentos precisamente executados provocavam um efeito belíssimo que sugeria, de modo surpreendente, o início do movimento de vida. A escola obteve nesse ano o segundo lugar, mas se manteve desde então entre as grandes. Já tendo conquistado a popularidade dos brincantes carnavalescos, foi campeã dos carnavais de 2010 e 2012.

As fotos seguintes foram feitas durante o desfile da Unidos da Tijuca de 2012, no Sambódromo. Eu estava posicionada no setor das frisas, que fica bem próximo da passarela. A escola ganhou o campeonato nesse ano. A grande proximidade dos desfilantes que podemos ter nas primeiras fileiras desse setor compensa a falta da bela perspectiva obtida quando assistimos ao desfile do alto das arquibancadas. Na frisa experimentamos a lateralidade e a parcialidade que marcam a experiência visual da passagem de uma alegoria em desfile. Todas as fotos referem-se ao carro alegórico do Rei do Baião, vinculado ao estribilho do samba-enredo que cantava “S’imbora que a noite já vem!/ Saudades do meu São João/ Respeita véio Januário/ Seu oito-baixo, tinhoso que só!”.⁹

7. NC: Para uma discussão dos artistas do carnaval e de seus estilos, ver Santos (2009). Ver também Bora (2020).

8. Samba-enredo dos compositores Jurandir, Wanderlei, Sereno e Enilson, interpretado na Avenida por Wantuir.

9. Samba-enredo dos compositores Vadinho, Josemar Manfredini, Jorge Calado, Silas Augusto e Cesinha.

Fotos 1 e 2. Alas fantasiadas anunciando o tema alegórico e lateral da alegoria em desfile



Foto 3. Movimento sincronizado dos bonecos-gente



Foto 4. Outra visão do movimento dos bonecos-gente



A foto 1 mostra a aproximação da alegoria, anunciada pela ala fantasiada como sertanejos, tal como retratados nas pequenas esculturas de barro do artista popular Mestre Vitalino (1909-1963), natural de Caruaru, em Pernambuco. A fantasia da ala já sugeria a confusão homem/coisa explorada pela alegoria e que podemos apreender com as fotos 2, 3 e 4.

A alegoria trazia na primeira fileira de sua lateral grandes bonecos sertanejos pintados na tonalidade do barro cru e, nas demais fileiras, homens-bonecos tornados pequenos pelo contraste e alinhados, imóveis, com um acordeão – a popular sanfona nordestina – entre os braços. Ao som do estribilho do samba, eles se moviam de modo mecânico e sincronizado, abrindo e fechando os braços, “tocando” suas sanfonas. Simultaneamente, as grandes gangorras do alto do carro alegórico, com seus homens-bonecos sertanejos em pé e sentados, começavam também a balançar, subindo e descendo até todos se aquietarem novamente. Tudo isso acontecia enquanto a alegoria passava, junto com a evolução da escola.

Como a alegoria tinha intenção simétrica, podemos supor que, em seu lado esquerdo, acontecia o mesmo que pude presenciar em seu lado direito, embora nem sempre seja assim. E não pude reter na memória o que ocorria na frente do carro, que já tinha passado enquanto eu aguardava, atenta, o movimento que percebia na lateral.

No campo de presença corporal de um desfile, em que uma alegoria ganha vida integral, a incompletude e o inacabamento são aspectos centrais de sua experiência por parte do espectador. As alegorias

operam como grandes entidades que coisificam o humano. Colocam seus corpos a serviço do motivo alegórico, brincando com suas escalas de grandeza – os humanos-bonecos sertanejos tornavam-se pequeninos ao lado dos grandes bonecos-bonecos sertanejos. Transcendem em muito a particularidade da experiência de cada espectador. Acionam conexões de sentido que os olhos de cada espectador individual jamais abrangerão, pois, além de encarnar a profusão visual, elas existem como passagem e fluxo. Atrás de uma alegoria, novas alas e novos elementos logo nos interpelam e absorvem. No carnaval, as alegorias passam.

O BUMBÁ DE PARINTINS

O festival dos bois-bumbás de Parintins, Amazonas, acontece nas três noites do último fim de semana do mês de junho, quando os sete mil brincantes, metade do Caprichoso, metade do Garantido, ocupam a arena festiva em espetáculos com duração de cerca de duas horas e meia cada um. Cada boi se desdobra em três diferentes apresentações, trazendo subtemas que elaboram diferentes fantasias, diferentes alegorias e diferentes escolhas das lendas a mostrar ao público.

As apresentações acontecem no Bumbódromo, como é popularmente chamado o estádio Amazonino Mendes, construído em 1988. Trata-se de uma estrutura de concreto armado, com cerca de 45 mil lugares nas arquibancadas. Situado na área urbana central da cidade de Parintins, o estádio alinhou-se ao cemitério local, à catedral de Nossa Senhora do Carmo (a padroeira da cidade e dos dois bois), à praça municipal e ao porto, traçando uma linha imaginária que divide Parintins ao meio. A arena e as arquibancadas elaboram internamente essa divisão do espaço exterior. A metade oeste abriga os torcedores do Boi Garantido. A metade leste acolhe os torcedores do Boi Caprichoso. Esses torcedores são as galeras, organizações de jovens que, com seus líderes e símbolos próprios sempre com as cores emblemáticas de seu boi, vêm, também de Manaus, Santarém e cidades circunvizinhas, para participar da festa em Parintins. Nos dias das apresentações, posicionadas em suas respectivas metades do estádio, as galeras saúdam seu boi, com cantos, danças e muitos efeitos especiais. A foto de Andreas Valentin, reproduzida na página 35, dá uma boa ideia da natureza circular e envolvente da arena do Bumbódromo, no início da apresentação de um dos grupos.

A apresentação consiste na sucessão de diferentes sequências dramáticas que superpõem ao pano de fundo tradicional da lenda da morte e da ressurreição de um boi precioso (capítulo 3) um tema anual que elabora lendas folclóricas ou lendas ecológicas, nativas ou regionais. O resultado é uma performance fragmentada pontuada por inúmeros apogeuos festivos. As alegorias exercem papel central na construção dessas sequências, pois configuram verdadeiros cenários vivos para a ação que se instala e se realiza no centro da arena.

No carnaval carioca, o artista-carnavalesco é tido como uma espécie de artista-mor da produção do carnaval de uma escola de samba, sendo o criador não só do enredo e de seu desdobramento em tópicos, como

da concepção do conjunto das alegorias que expressarão esses tópicos. Ele supervisiona a confecção da alegoria, mas não tem responsabilidade direta pela passagem de uma alegoria no desfile festivo. Seu trabalho é sempre um trabalho de bastidores. A dinâmica e a organização social da arte das alegorias no bumbá de Parintins são muito distintas. No bumbá, a produção do conjunto das alegorias das três noites é distribuída entre diferentes artistas, e a eles e a suas equipes é sempre atribuída ao vivo a autoria de uma alegoria. O artista e sua equipe são responsáveis diretamente não apenas pela concepção, pela criação expressiva das alegorias, mas também por sua atuação em cena.

Uma alegoria deve, em tese, encenar a toada a ela relacionada, como que preenchendo visual e plasticamente o mundo narrativo por ela imaginado. Entre as muitas modalidades de toadas, há aquelas que eu chamaria de toadas de alegorias, pois cantam a lenda que será encenada pelos grandes cenários alegóricos. O processo anual artístico do boi começa com as toadas que movimentam os compositores de cada grupo logo depois da definição do tema para as três noites, por volta do mês de setembro. Em dezembro, a seleção de toadas para a festa já está definida e é gravada no CD oficial dos grupos.

No Boi Caprichoso, a comissão de arte liderada por Gil Gonçalves reunia 16 pessoas em 2010, em meio às quais o grupo de artistas/chefes de equipes, cerca de oito artistas a quem havia sido atribuído o desenvolvimento plástico de toadas a ser encenadas com as alegorias. Uma vez aprovados os projetos de criação, os artistas reúnem suas equipes de trabalho, que têm geralmente um pequeno núcleo básico constante, aumentado na fase final da produção, o que acontece sempre nas vésperas e mesmo no próprio dia dos espetáculos. Os artistas de Parintins merecem um estudo à parte, pois se espalham ao longo do ano pela região amazônica colaborando com a produção de inúmeras festas. Espalham-se também Brasil afora e tornaram-se queridos e célebres no carnaval das escolas de samba cariocas (mas também amazonenses, paulistas, uruguaianas e porto-alegrenses) pelo domínio da técnica de produção do efeito de movimento nas alegorias.¹⁰

Em Parintins, a lógica do segredo e da rivalidade que governa a relação dos dois grupos de boi domina a festa, e as espionagens constituem ameaça constante nos galpões em que as alegorias são construídas. A arte do boi baseia-se na moldagem de ferro e similares, articulados por inúmeras roldanas e mecanismos que permitirão em cena a produção do movimento dessas grandes estruturas. Isso significa que, durante o espetáculo, o artista que construiu a alegoria estará com sua equipe dentro dela, de modo a garantir sua ação. Escondidos dentro das alegorias, eles produzirão os movimentos e os efeitos desejados em momentos precisos das performances rituais, acompanhando a narrativa da lenda comandada em cena aberta pelo apresentador ao som da toada correspondente. Dentro dos galpões, a fase de acabamento e decoração é relativamente rápida, pois é feita com isopor e muito papel machê

10. NC: Ver capítulo 6. Nove anos depois da escrita deste texto, tive a satisfação de participar da banca de doutoramento de João Gustavo Martins Melo de Souza, intitulada *Carnaval e boi bumbá: entrecruzamentos alegóricos* (IARTES/UERJ, 2021), que focaliza o trânsito dos artistas parintinenses entre o carnaval e o boi.

colado sobre essas estruturas e posteriormente pintado com jatos de tinta. Em cena, os elaborados efeitos de luz realçarão e complementarão a decoração alegórica. A preocupação com espionagens do boi contrário e a rapidez da fase de acabamento tornam o trabalho nos galpões particularmente intenso às vésperas ou mesmo nos próprios dias de festa.

Os espaços dos galpões são divididos entre os artistas e suas equipes, e cada artista reúne sua própria equipe e elabora seu estilo pessoal. A divisão desses espaços no galpão é informal, demarcada pelos elementos desta ou daquela alegoria espalhados pelo chão ou pelo ar. Para os materiais necessários a seu trabalho cada equipe dispõe, no seu espaço, de um depósito improvisado, demarcado por tapumes que correspondem ao ateliê de criação de cada artista.

As fotos 5, 6, 7 e 8 que seguem foram feitas durante uma das sequências dramáticas na segunda noite da apresentação do Boi Caprichoso em 2010. Era a encenação de uma lenda amazônica, elaborada pelo artista Rossy Amoêdo e sua equipe.

Foto 5. Alegoria composta na arena festiva



Fotos 6 e 7. Alegoria em movimento iniciando sua ação e descortinando seu interior



Foto 8. Aparição do conjunto folclórico das personagens do boi



As alegorias são compostas por um conjunto de módulos que se articulam e desarticulam na arena, em cena aberta. Sempre acompanhadas de danças e toadas, a duração total de sua presença em cena – ou seja, montagem, atuação e desmontagem – é de cerca de 45 minutos. Isso significa que, em cada noite, cada grupo apresenta atualmente três grandes quadros cênico-alegóricos. Enquanto as alegorias são montadas e desmontadas, há sempre um obscurecimento da iluminação do centro da arena. Nessa espécie de intervalo entre as cenas dramáticas, cuja sequência configura o desenrolar das performances, o *show* fica por conta das galeras.

A foto 5 mostra os diferentes módulos da alegoria da lenda já inteiramente articulados. O foco da iluminação já deixou as galeras, que agora entoam, junto com o levantador de toadas, a toada específica da lenda a ser encenada. Toda a atenção do espectador se volta novamente para a alegoria iluminada, pronta para o desenrolar de sua ação, que podemos acompanhar nas imagens seguintes. Nas fotos 6 e 7, a Iara, figura mítica que está por trás dos módulos articulados, começa a movimentar sua cabeça e seus braços e, ao mesmo tempo, levanta as barrancas do rio, que descortinam pouco a pouco o conjunto das personagens folclóricas do boi, que vemos na foto 8 – Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o boi, Pai Francisco e Mãe Catirina. A alegre aparição desse conjunto é acompanhada de foguetório, marcando o apogeu da ação da alegoria. Essas personagens logo descerão da alegoria para dançar na arena enquanto tribos – grupos de jovens com figurinos indígenas – adentrarão a arena com sua dança coreografada. Enquanto nossa atenção, sempre dirigida pelo apresentador do grupo do boi e pelos efeitos de luz, se

concentra agora na dança das tribos e na performance individualizada e interativa das diferentes personagens do conjunto do boi, os módulos da alegoria se desarticulam e são gradualmente retirados da arena. Se não estivermos intencionalmente atentos, dificilmente perceberemos o curso dessas montagens e desmontagens dos grandes cenários alegóricos.

No bumbá de Parintins, as alegorias se criam e se destroem em nossa presença. São cenário e, ao mesmo tempo, parte ativa e atuante nas ações encenadas; movimentam-se, trazem segredos e surpresas – um dos mais almejados efeitos no bumbá. Elas “acontecem”, como me disse Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso, nos idos de 1996. Ao contrário do que ocorre no carnaval, o olhar do espectador é capaz de apreender a inteireza de uma alegoria estacionada no centro da arena festiva. Essa inteireza, entretanto, se desfaz e se destrói ao revelar alguma aparição, algum elemento que dela emerge subitamente – o boi, o Pajé, o conjunto folclórico inteiro, a Cunhá Poranga – num momento de apogeu da sequência dramática apresentada.

SOBRE RISCO E MARAVILHAMENTO

As alegorias de Parintins visam ao acontecimento único, articulam-se, movimentam-se, abrem-se, revelando as personagens e cenas que trazem escondidas, provocando o tão almejado efeito de surpresa e maravilhamento no brincante-espectador. E se retiram já desfeitas com seu destino cumprido.

As do carnaval carioca, por sua vez, completam-se na concentração e, já inteiras, ganham vida com a sua entrada na passarela. Elas almejam a passagem ininterrupta e sempre nos escapam. Surpreendem e maravilham, mas de outro modo: fluem. Sua “morte” acontece no lado de fora da pista, já na dispersão, após o desfile.

Esses efeitos desejados e extremamente valorizados, entretanto, estão sujeitos a inúmeros riscos e falhas. Considerando apenas nas performances rituais estrito senso (que nos dois casos é culminância e convergência de trabalhosos, artísticos e múltiplos processos sociais anuais), tudo isso requer grande organização, relativa precisão e convergência de um conjunto de ações que se encadeiam e se coordenam de modo extremamente complexo e, de certo modo, imprevisível, por mais que a isso todos se dediquem com afinco. Tudo pode dar errado, tamanhos são os detalhes e o número de pessoas envolvidas. No carnaval carioca, sempre pode chover e tudo se molhar ou pesar terrivelmente. Nesses casos, só a chamada “garra” pode salvar uma apresentação. Frequentemente acontece de uma alegoria adernar, ou seja, ter o seu peso tombado para apenas um dos lados da passarela, o que compromete o fluxo linear da evolução das alas da escola, que, num caso desses, desviam inevitavelmente para a esquerda ou para a direita. Não foi à toa que, em 2012, o carnavalesco Paulo Barros fez cuidadosas medições de nível na pista, solicitando reparos. Acontece mesmo de uma alegoria empacar e prejudicar imensamente o desfile de uma escola. A possibilidade de falhas é enorme: os efeitos especiais podem não funcionar; já ocorreram quedas de destaques do alto de carros alegóricos, machucando-se gravemente; como já houve alegorias que não chegaram a adentrar a pista.

Em 1992, presenciei o incêndio de uma alegoria durante o desfile. Às vezes, também, a alegoria esbarra na Torre da Televisão (com seus 13 metros de altura), quebrando um de seus elementos.¹¹ Tudo isso acarreta o prejuízo do principal efeito almejado pelo desfile: o fluxo contínuo de uma escola pela Avenida. E tudo isso certamente potencializa o prazer que advém do acerto e da obtenção do efeito de maravilhamento planejado, quando a profusão de uma alegoria flui e arrebatava o espectador.

Em Parintins, o acontecimento de uma alegoria é feito de movimento e de transformações. A coordenação disso requer grande apuro técnico e extraordinária concatenação entre as funções do apresentador do boi, que narra ao vivo a lenda a ser encenada pela alegoria; do levantador de toadas e da galera, que cantam a toada específica; e muito especialmente do artista e de sua equipe, que, de dentro da alegoria, produzem sua movimentação e as transformações precisas nos momentos críticos. Há a figura discreta de um diretor de cena em atuação. O efeito de surpresa e de maravilhamento almejado depende de uma espécie de suspensão do fluxo temporal que resulta do acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios. Aqui também os erros possíveis são inúmeros. Como a arena é sempre preenchida e esvaziada a cada sequência dramática, muitas vezes a montagem, a desmontagem ou mesmo problemas durante a atuação de uma alegoria (aqui também as pessoas podem se machucar gravemente) podem fazer com que uma sequência dure muito mais do que o previsto, e isso prejudica imensamente as eventuais sequências seguintes. O caso mais radical que presenciei ocorreu com a bela alegoria da lenda do boto, do artista Caru, do Boi Caprichoso em 2010 (capítulo 6). Na última noite do espetáculo, após inteiramente montada em cena e já pronta para seu acontecimento máximo – a revelação/transição do homem sedutor em peixe-boto –, a alegoria foi obrigada a desarticular-se e retirar-se da arena sob o risco de ultrapassar em muito os limites estipulados para a duração máxima daquela noite da performance ritual do boi. A frustração do espectador – e o que não se dirá do artista e sua equipe – foi enorme. Mas, no novo ciclo do ano seguinte, tudo recomeça: é sempre possível tentar novamente; às vezes dá certo, e então tudo se realiza de modo pleno, belíssimo e memorável. Experiência única, consumida nela mesma. Brincadeira séria, que enfrenta riscos e falhas, e simultaneamente alegre, que aceita riscos e falhas, deles retirando seu encanto e sua graça.

11. NC: A Torre da Televisão, que limitava o tamanho das alegorias nos desfiles carnavalescos das grandes escolas, ao mesmo tempo provocava grande expectativas e propiciava entre os espectadores um suspense à parte – a alegoria passa ou não passa? –, foi eliminada em 2015.

CAPÍTULO 6

Alegorias em ação¹

Alegoria em Parintins designa uma categoria de objetos da cultura popular contemporânea destinados ao consumo ritual. Feitas para ser vividas, apreciadas e consumidas no próprio ato de sua apresentação festiva, as alegorias existem para a fruição daquilo que fazem acontecer de modo eficaz. São enormes objetos que operam como verdadeiras entidades em seus contextos rituais, deslocando o sentido e os limites do humano em direções inesperadas. São, em especial, uma festa para os olhos; solicitam o olhar – um olhar sinestésico e integrado à corporalidade (MERLEAU-PONTY, 1980b). No contexto festivo e espetacular da vida tão efêmera quanto marcante das alegorias, o canto e a dança acompanham o olhar.

O termo “alegoria” expressa também, com propriedade, a relação dessa forma de arte coletiva e popular com a ideia de alegoria na tradição clássica: uma forma da linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além do intelecto puramente discursivo (MACQUEEN, 1970, p. 7). As alegorias da cultura popular festiva parecem estar além ou aquém das palavras. Pertencem ao fluxo da experiência vivida, na qual introduzem momentos únicos e memoráveis, assemelhados às experiências de natureza extática. Momentos de maravilhamento, no sentido indicado por Greenblat (1991, p. 42): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.² Ao mesmo tempo, sua natureza simbólica é também intelectual: as alegorias fazem pensar, e este texto atende a esse apelo.

Nas duas festas que constituem focos de meu interesse antropológico – o boi-bumbá de Parintins, no Amazonas, e o desfile carnavalesco das escolas de samba, no Rio de Janeiro –, a presença e os efeitos produzidos pela ação das alegorias são notáveis. A organização social e a técnica de sua confecção, a dinâmica festiva na qual se inserem e, em especial, suas funções, seus usos e sentidos na performance ritual

1. Artigo publicado originalmente em 2011, na revista *Sociologia & Antropologia*, 1/1, p 233-249 (CAVALCANTI, 2011).

2. Em sua reflexão sobre objetos museológicos, Greenblat (1991) examinou de modo sugestivo as diferenças e complementaridades existentes entre o maravilhamento (*wonder*) e a outra forma de significação desses objetos, a ressonância, que articula os objetos a múltiplos contextos e deles os desarticula. Este último conceito foi utilizado com proveito por Gonçalves (2005) em sua reflexão sobre patrimônios e coleções.

propriamente dita, muito diferem, entretanto, nos dois casos. Estas notas alinhavam ideias e informações sobre as alegorias no bumbá de Parintins e buscam apreender com palavras e imagens aspectos de sua vida e de seus sentidos.

DEFININDO O PROBLEMA: NATUREZA E ATUAÇÃO DAS ALEGORIAS DO BOI

As alegorias do bumbá de Parintins são compostas por um conjunto de módulos que se articulam na arena, em cena aberta, durante a performance. A arena é o chão circular do Bumbódromo, o estádio situado na região urbana central, que comporta cerca de 45 mil pessoas.

Durante a montagem e o desmonte das alegorias, feitos à vista do público, a iluminação da área central da arena é significativamente diminuída, conduzindo a atenção dos espectadores para o *show* que acontece nessa espécie de intervalo que pontua o encadeamento da performance. Esse *show* é protagonizado pelas galeras, que lotam as arquibancadas em cada lado do estádio. Galeras são as torcidas organizadas dos dois bois – Caprichoso e Garantido –, que se confrontam nas três noites festivas do último fim de semana de junho. Caprichoso é o boi preto, com uma estrela na testa, e suas cores emblemáticas são o azul e o preto. Garantido é o boi branco, com um coração na testa, e suas cores emblemáticas são o vermelho e o branco. O festival pertence às celebrações juninas que homenageiam São João, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal. No começo de julho, logo em seguida ao festival, iniciam-se os festejos e a romaria de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade e dos dois grupos de boi.

No bumbá de Parintins, as galeras são parte oficial das apresentações; constituem um quesito de julgamento, e sua atuação inclui a produção de efeitos visuais especiais e, sobretudo, de muito canto e coreografia coletiva no ritmo das toadas de animação. As galeras concentram as atenções gerais do espetáculo enquanto as alegorias se montam e desmontam, a ponto de só quem estiver predisposto a acompanhar essas ações as perceber.

Foto 1. Galera do Caprichoso, azul, na arquibancada leste



Foto 2. Galera do Garantido, vermelho, na arquibancada oeste



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

Os dois grupos se alternam nas três noites festivas em apresentações que duram duas horas e meia. Nelas, os grandes cenários alegóricos emolduram sequências dramáticas que, sempre acompanhadas de danças e toadas, se desenrolam durante cerca de 45 minutos. Isso significa que, em cada noite de apresentação, há em média, para cada grupo, a montagem, atuação e desmontagem de três grandes quadros cênico-alegóricos.³ Uma vez montadas, como me disse em 1996 Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso, as alegorias devem “acontecer”. Aprender o que significa esse acontecer e também os riscos nisso implicados constitui um dos objetivos deste capítulo.⁴ Esses cenários vivos, que se instalam e realizam seu destino expressivo completo na arena, pontuam as apresentações com momentos de clímax extático e devem produzir nos participantes – brincantes e espectadores – o mencionado efeito de maravilhamento.

UM CASO DE TROCA CULTURAL

Quando Simão Assayag usou a ideia de acontecimento para caracterizar o modo de ser das alegorias do boi, ele buscava me indicar o quanto os bumbás contrastavam com o carnaval das escolas de samba. Assim, além de objeto de interesse da pesquisadora, a comparação entre o carnaval das escolas de samba e o festival dos bumbás é, também, reiterado assunto nativo. As distinções entre as duas festas – de fato importantes, malgrado a natureza espetacular e massiva de ambas – são sempre acentuadas pelos brincantes e artistas dos bumbás. Eles se preocupam, como me disse em 1999 um artista do Boi Garantido, em “rejeitar o brilho característico do carnaval”. Rejeitam também a ideia de enredo para designar o tema anual de suas performances, sempre desdobrado em três subtemas a cada noite. Decididamente, o boi-bumbá de Parintins é uma festa junina e uma variante excepcional do vasto universo das brincadeiras do boi que percorrem o país e foram registradas no Norte e Nordeste já na primeira metade do século XIX. Isso não impede, entretanto, que estejamos diante de um fascinante caso de troca e empréstimo cultural entre o festival dos bumbás e o carnaval das escolas de samba, por sinal ainda em pleno curso. Nesse processo, como indicou Franz Boas (1966), os elementos tomados emprestados são inteiramente transformados e ressignificados. Em nosso caso, o empréstimo consiste justamente nas alegorias, que foram tomadas pelo bumbá do carnaval das escolas de samba e nos anos 1990, como veremos, retornariam, renovadas, para o influenciar.

3. Vale observar que as fantasias e alegorias dos dois grupos de boi são integralmente renovadas a cada noite de performance. Cada boi, assim, se triplica. NC: Essa reflexão baseia-se na pesquisa de campo realizada em 2010.

4. No carnaval, as alegorias não acontecem, e sim “passam”. São os “carros alegóricos” que, pontuando tópicos do enredo da escola de samba, fluem na passarela linear e produzem um efeito de maravilhamento de outra natureza, posto que associado justamente à incompletude e ao fugidio. Ver capítulo 5.

Elas, as alegorias, foram introduzidas no bumbá nos anos 1970 por Jair Mendes, artista parintinense, que morava na parte oeste da cidade, área tradicional do Boi Garantido, pelo qual torcia ardorosamente. Jair trabalhava também no carnaval de escolas de samba nortistas e tinha atuado no carnaval carioca entre 1970 e 1972. Em entrevista que me concedeu em 1999, ele relatou como seu amor pelo boi, associado ao desejo de inovar, fez com que introduzisse, ainda naqueles anos, “algumas coisas do carnaval no boi. Alegorias em torno das lendas regionais, como a da Iara, da cobra-grande, do boto. Antes não tinha nada, era como é em todas as cidades até hoje, que é o certo: Batucada, boi, amo, vaqueirada, aquele negócio”.

Ele me contou também como, em 1975, quando foi pela primeira vez Amo do Boi, viu-se na posição de reforçar a introdução das almeçadas novidades: “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 ‘Muuuu!’”. Explicou-me que uma pessoa fez o mugido do boi naquele momento, pois não usavam nem gravador para a obtenção de efeitos sonoros. “Pois foi um escândalo medonho, e era uma besteira de nada. Veja bem, eu sei o que esse povo gosta”. As alegorias foram se associando à encenação das lendas regionais, sendo desde o início adaptadas por Jair Mendes ao que ele designou como o gosto do povo: fazer alguma coisa acontecer. A animação dos elementos cênicos que atendia a esse gosto foi logo assumida pelas alegorias e incorporada aos dois bumbás.

A circulação de artistas do boi pelo carnaval é, portanto, antiga. Em junho de 2010, quando indaguei a Juarez Lima, artista do Boi Caprichoso, sobre seu processo de trabalho, ele comentou: “Até 1992, era no olhómetro. Mas amadurecemos no processo... Agora é planta baixa, tudo calculado. Tenho 30 anos de boi. Sou dos anos 1980. A gente naquela época fazia alegoria com madeira, aí fui para o Rio e vi o ferro, e trouxe para cá”. Na catedral de Nossa Senhora do Carmo, situada na praça central da cidade, há um quadro da Via Sacra assinado por Juarez e eu sabia da existência, na diocese local, da escola do irmão Miguel Pascalle (já falecido e a quem se devem os belos e singulares afrescos que decoram as paredes dessa igreja), que durante muito tempo ensinou pintura aos meninos de Parintins. Perguntei a Juarez se o quadro era dele. E ele comentou: “Nessa época eu só assinava Juarez. [...]. Aí fui para o Salgueiro em 1997 e em 1998 para São Paulo. No Salgueiro, começaram a me chamar de Juarez Lima, e aí fiquei com o nome”. Juarez adotou também o lema do Salgueiro para seu estilo artístico: “Nem pior, nem melhor, apenas diferente!”.

Nos anos 1990, no entanto, junto com a projeção do bumbá de Parintins no cenário nacional, uma maneira inteiramente nova de confeccionar alegorias chamou a atenção dos artistas do carnaval carioca.⁵ Essa nova forma de fazer alegorias, aprimorada ao longo das décadas, está diretamente relacionada à particularidade de sua inserção na dinâmica ritual do bumbá, à exigência de seu acontecimento no contexto ritual: as alegorias de Parintins são uma arte do ferro e do movimento.

5. NC: Ver Melo de Souza (2021).

Fotos 3 e 4. Interior de alegoria com roldanas e mecanismos para o movimento

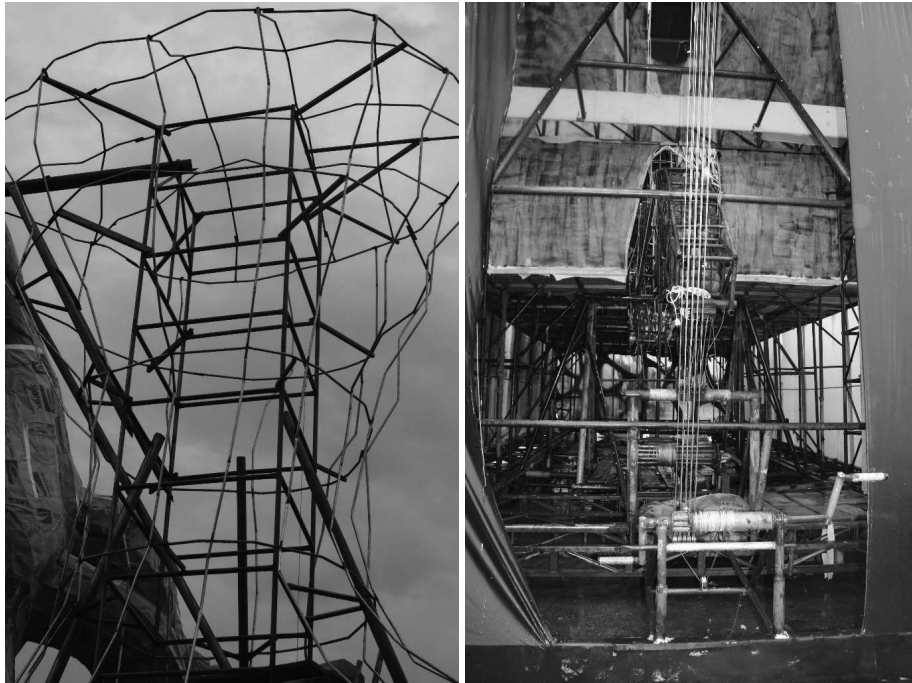


Foto 5. Etiquetas indicando o fio que movimenta cada elemento alegórico



Forradas com papel e decoradas com pinturas especiais, quando se estabelecem em cena, as alegorias de Parintins tiram grande partido da iluminação especial da arena e da capacidade de movimento de suas esculturas e cenários. O carnavalesco carioca Joãozinho Trinta, natural do Maranhão e bom conhecedor das festas nortistas, foi, nessa época, um dos ardorosos articuladores do contato entre o bumbá e o carnaval das escolas de samba. Em 1996, quando ele trabalhou no enredo “Aquarela do Brasil” do carnaval da escola de samba Viradouro, o desfile dividiu-se em diferentes seções, correspondentes às regiões brasileiras. A primeira delas era a região Norte, cujos carros alegóricos haviam sido inteiramente confeccionados por artistas dos bumbás de Parintins no barracão da Viradouro naquele ano. A originalidade visual e estética dessa seção contrastava com o restante do desfile da escola. Os artistas do carnaval, ávidos de novidades e inovações, se apaixonaram pela técnica da moldagem em ferro e similares, tão característica dos artistas de Parintins e capaz de produzir incríveis efeitos de movimento nas alegorias.

Em Parintins, entretanto, de modo inteiramente diverso ao que ocorre no desfile carnavalesco, a movimentação alegórica deve acontecer em momentos cênicos precisos. A complexidade dessa técnica requer muita intimidade com os mecanismos de produção de movimento e torna o artista portador da técnica uma presença indispensável não só na fase de confecção das alegorias, mas também na apresentação festiva propriamente dita. Os artistas de Parintins trabalham atualmente em inúmeras festas regionais e mesmo nacionais. Grandes e pequenas escolas de samba, em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo, valorizam esse saber e contam com a participação regular de artistas parintinenses na produção de suas alegorias. Quando viajam para trabalhar em outras festas, os artistas de Parintins carregam consigo conhecimento e experiência muito particulares e de difícil transmissão. Em Parintins, como confirmou Gil Gonçalves, diretor de arte do Boi Caprichoso em 2010, o trabalho de confecção das alegorias do boi inicia-se efetivamente só depois que os artistas parintinenses retornam do trabalho no carnaval em outras cidades, e do Rio de Janeiro em especial.

A CONFEÇÃO DAS ALEGORIAS EM PARINTINS

O julgamento das apresentações dos bumbás orienta-se por 21 itens que contrastam performances individuais;⁶ performances coletivas;⁷ abarca um item especificamente musical, as toadas, e quatro itens de natureza plástica (no regulamento denominados artísticos): figura típica regional, alegoria, lenda amazônica

6. Cada boi tem seu elenco de estrelas, com que ganham ou expandem sua fama na sociedade local. Há aquelas relacionadas ao contexto da performance propriamente dita, como o Apresentador, o Levantador de toadas; há as personagens femininas, que simbolizam o grupo brincante ou a festa de modo geral, como a Porta-estandarte, a Rainha do Folclore; há ainda aquelas mais diretamente relacionados ao núcleo narrativo da lenda da morte e ressurreição do boi, como o Amo do Boi, o Boi e seu tripa, a Sinhazinha da Fazenda, a Cunhá Poranga, e o Pajé. Para uma análise do mito de morte e ressurreição do boi, ver capítulo 3.

7. As performances coletivas podem ser sonoras, como a Batucada ou Marujada; visuais e coreográficas, como a vaqueirada, as tribos e os tuxaús; sonoras e visuais, como as galeras. Abarcam ainda itens gerais como coreografia e conjunto folclórico.

e ritual indígena. Embora a cada noite apenas uma seja nomeada para ser julgada, as alegorias sempre se associam a encenações das lendas, das figuras típicas e dos rituais. São sempre elas também que, em plena ação, trazem, de modo idealmente surpreendente e maravilhoso, as personagens individualizadas do grupo para apresentar em cena suas performances particulares. Nas sequências rituais da lenda folclórica ou regional, na celebração tribal⁸ e, especialmente, no ritual indígena especificamente, momento cênico muito valorizado, como observou Juarez Lima em conversa no galpão do Caprichoso em junho de 2010, se explicita e enfatiza uma regra de julgamento que orienta a confecção de todos os cenários alegóricos: a fidelidade à letra da toada cantada em sua apresentação. A alegoria deve como que encenar a toada, preenchendo visual e plasticamente o mundo imagético que ela canta. As partes de inovação e de ação da personagem do pajé, que chega no módulo central e deve percorrer também os módulos laterais da alegoria antes de se apresentar na arena, recebem muita atenção, pois a ligação com a toada deve ser ainda mais estreita.

Por volta de setembro, o processo artístico do boi começa, assim, com as toadas que movimentam os compositores do grupo logo depois da definição do tema para as três noites festivas. Em dezembro, a seleção de toadas já está feita e é gravada no CD oficial dos grupos. As toadas, como me disse Gil Gonçalves em 2010, “vão na frente”, “chamam as pessoas”, “aquecem o boi”.

Em meio às muitas modalidades de toadas, há aquelas que podemos chamar de toadas para alegorias: são aquelas que cantam uma lenda de fundo folclórico, ambiental ou dos povos da floresta, que será encenada na arena por meio da atuação das grandes alegorias. No Boi Caprichoso, a comissão de arte liderada por Gil Gonçalves reunia, em 2010, 16 pessoas, entre as quais seu grupo de artistas/chefes, cerca de oito artistas a quem o desenvolvimento de uma toada/tema havia sido atribuído. Esses artistas concebem as alegorias com base nas toadas e apresentam a proposta ao grupo. Na conversa já mencionada, Juarez Lima comentou sobre esse começo: “O que eu imagino vai para a lousa, é uma tempestade, e vai ficando o essencial, o que vai de fato ser, e é aí que o artista vai executar”. Depois de terem seu projeto debatido e aprovado, os artistas reunirão suas próprias equipes de trabalho, que têm geralmente um pequeno núcleo básico constante, ampliado nos momentos de pico de trabalho.

Em função da lógica do segredo e da rivalidade que governa a relação dos dois grupos de boi na festa, espionagens são uma ameaça constante. O desejo de manter novidades em segredo faz com que boa parte do trabalho de confecção das alegorias seja deixado para o mais próximo possível da festa. A esse fator, soma-se a particularidade das técnicas artísticas de Parintins. A ênfase na moldagem do ferro e do alumínio e na instalação dos mecanismos de movimento permite que as fases de acabamento e decoração sejam relativamente rápidas. Tudo isso torna o trabalho nos galpões particularmente intenso às vésperas ou mesmo nos próprios dias de festa.

8. NC: Não posso deixar de mencionar os maravilhosos tuxauas – verdadeiras alegorias em miniatura – que, depois de alguns anos em discussão, parecem ter encontrado seu lugar na sequência dramática denominada Celebração tribal, acompanhada de toadas associadas. Eles são chamados a adentrar a arena, nominados um a um junto a seus artistas, e seus figurinos alegóricos e majestosos também se movimentam e provocam o mesmo efeito surpresa dos grandes cenários.

Os artistas e suas equipes ocupam os espaços dos galpões, onde trabalham de forma descentralizada e mesmo individualizada, pois cada artista de alegoria cria ao sabor de seu estilo pessoal. A divisão desses espaços no galpão é informal; sem divisórias concretas, mas antes claramente demarcada pelo material que o próprio trabalho vai se encarregando de espalhar. No espaço de cada equipe há um depósito para os materiais necessários a seu trabalho e um aposento improvisado por tapumes que corresponde ao ateliê de criação de cada artista.

A FESTA DO BOTO: HISTÓRIA DE UMA ALEGORIA⁹

Caru Carvalho é um artista parintinense que trabalha há anos no Boi Caprichoso; eu o conheci quando da primeira ida a Parintins, em 1996, e, em 2010, o reencontrei. O núcleo de sua equipe era formado por seus oito irmãos. Ele havia recebido a toada da festa do boto para desenvolver. Em ritmo quente e dolente, a bela toada “A festa do boto”, de Adriano Aguiar, Geovane Bastos e Michael Trindade, canta a lenda amazônica de sedução e desejo em que o charme do homem-boto e seu encanto sombrio levam a cabocla ribeirinha para a festa do amor no fundo do rio. Esse universo semântico da toada é apreendido pelo artista na forma de desenhos e maquetes. Uma vez aprovados pela comissão de artes, inicia-se a elaboração do conjunto dos elementos plásticos para compor a alegoria, que deve ser capaz de instaurar de modo vívido a lenda na arena.

Foto 6. O artista Caru Carvalho e seu irmão



9. Quero com esse item homenagear os artistas de uma alegoria de concepção e produção belíssimas que não pôde completar seu destino cênico pleno na arena.

Foto 7. Planta baixa da alegoria destacando os módulos de sua composição

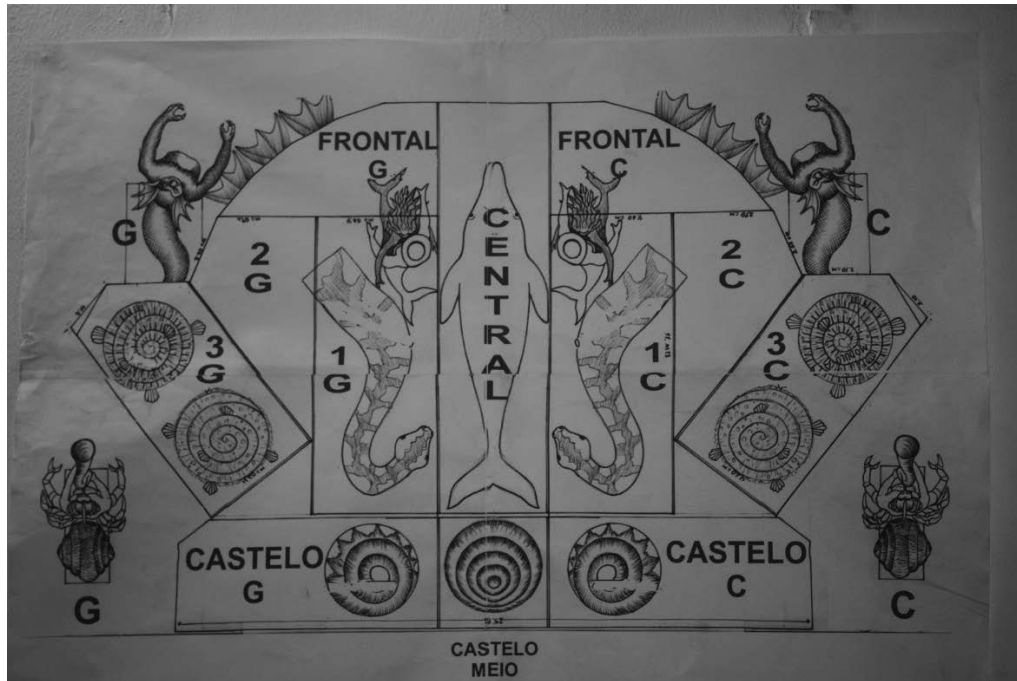


Foto 8. Desenho para maquete em isopor

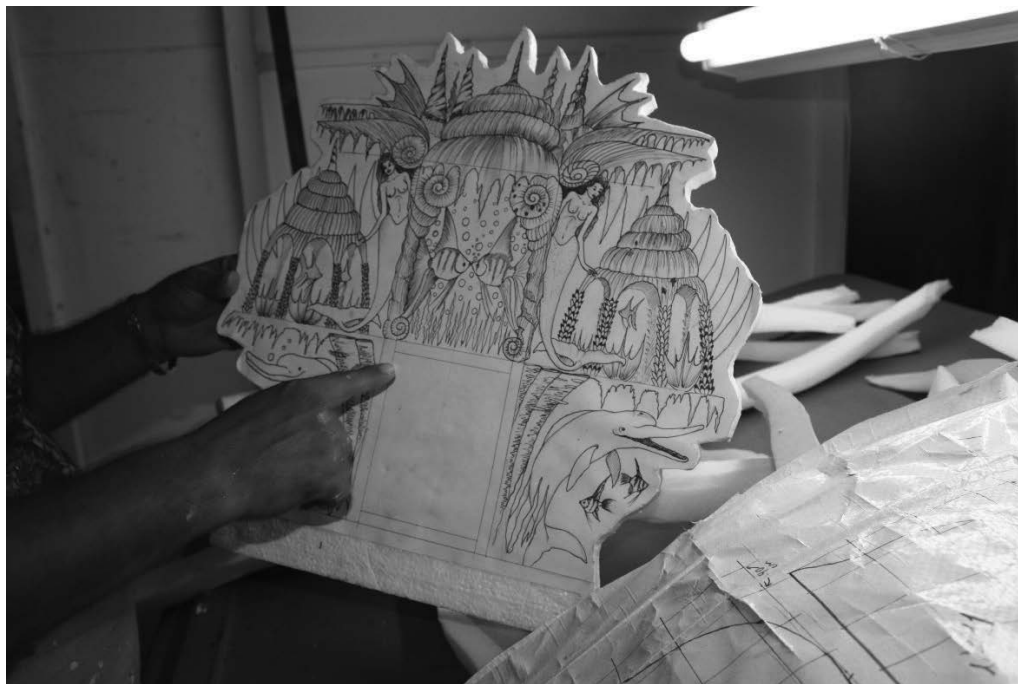


Foto 9. Detalhes da maquete em isopor



Fotos 10 e 11. Cabeça do homem-boto e corpo do homem-boto



Foto 12. Engrenagens do homem-boto



Foto 13. Transportando elementos da alegoria



Na véspera, ou no dia mesmo da festa, os diferentes módulos e elementos das alegorias são transportados para a praça que fica na entrada do Bumbódromo. Um grupo situado a leste, o Caprichoso, outro a oeste, o Garantido.

Foto 14. Homem-crustáceo nos ares



Foto 15. Na praça do boi



Fotos 16 e 17. Torres de coral e posicionamento do módulo central



Quando comecei a pesquisar o bumbá, em 1996, a performance fluía de modo mais contínuo com a entrada constante das tribos que, depois de apresentar suas coreografias, permaneciam em cena enchendo a arena com os elementos do boi. As alegorias eram montadas no centro da cena, adequando-se à forma circular do estádio. De lá para cá, uma das alterações marcantes que pude perceber, é a delimitação da participação das tribos a momentos coreográficos mais definidos e a compactação e estruturação da performance em torno dos quadros cênicos principais. As alegorias assumiram, com isso, um decidido posicionamento frontal, definindo nitidamente uma frente e um fundo no Bumbódromo.

Voltemos à Festa do Boto. Em 2010, acompanhei o festival junto com o Boi Caprichoso. No dia da primeira apresentação, jovens da galera, com os quais eu e Ricardo José Barbieri estávamos, comentaram conosco o seguinte rumor. O Boi Garantido teria descoberto o material das apresentações do Boi Caprichoso e, por essa razão, este último iria modificar, de modo a surpreender seu contrário, o planejamento para a primeira noite. Esse fato revela o quanto a lógica da rivalidade e do segredo entre os dois grupos pode prevalecer sobre as exigências e o planejamento da performance artística propriamente dita. A alegoria da festa do boto, que seria, de acordo com o planejamento inicial, a última alegoria da primeira noite de apresentação, foi então substituída pela alegoria do artista Juez Lima, intitulada Poderoso Maruwin, originalmente reservada para a terceira noite. Esta última alegoria, que acompanhava a toada acerca de uma

lenda de morte, destruição e regeneração de uma antiga tribo amazônica, foi então apresentada na primeira noite. Os jurados foram devidamente instruídos da modificação. A Festa do Boto foi transferida para a última noite. Ocorreu, entretanto, que a montagem, apresentação e desmontagem de uma das alegorias anteriores da terceira noite demorou demasiado.

Quando a bela alegoria da Festa do Boto foi finalmente montada no centro da arena, um casal de bailarinos personificando o boto em sua forma humana e a cabocla a ser seduzida iniciaram sua performance ao som da toada. Eles deveriam em dado momento subir, enlaçados, a pequena escada que levava ao módulo central da alegoria. No exato momento em que a toada dissesse “O Senhor dos Seres Aquáticos”, a escultura do homem-boto, que compunha o módulo central da alegoria, se ergueria, com a cabeça e os braços humanos em movimento. Sua camisa de seda cor-de-rosa cairia, revelando seu corpo de peixe, e aconteceria então a festa de sedução no fundo do rio. Ora, o tempo total da apresentação do grupo naquela última noite já estava prestes a se esgotar. O artista Caru precisou sair, apressado, de dentro da alegoria para desarticular o mecanismo que unia as duas partes da pequena escada frontal que mantinham, por sua vez, firme a base do movimento do corpo do boto que, como dissemos, deveria se erguer e, ao despojar-se da camisa, revelar, de modo surpreendente, sua verdadeira natureza. Nada disso, entretanto, pôde acontecer, e o maravilhamento almejado permanece apenas imaginado.

Foto 18. A festa do boto na arena
Ao centro, ocuta, a personagem alegórica central (o homem-boto)



* * *

A vida plena das alegorias de Parintins requer seu acontecimento, que almeja o efeito de surpresa e maravilhamento no brincante-espectador, o que demanda a suspensão do fluxo temporal provocado pela profusão de elementos cênicos, musicais e coreográficos apresentados simultaneamente. A sensação de suspensão do tempo, situada no ponto máximo desse acúmulo sinestésico, é a base da unicidade do momento maravilhoso em que a vida da alegoria se realiza plenamente em uma aparição reveladora e efêmera. Epifania e êxtase. Essa suspensão do tempo é, entretanto, um efeito produzido artisticamente por um conjunto de ações encadeadas e coordenadas de modo extremamente complexo e preciso. Afinal, como indicou Leiris (2001), o risco e a falha são componentes integrais da graça tão vital das performances rituais.

CAPÍTULO 7

O boi em dois tempos. O bumba meu boi em Mário de Andrade e o bumbá de Parintins, hoje¹

Esta é uma conversa de boi. Tudo começou no encontro de duas pesquisas. Uma sobre o festival dos bois-bumbás de Parintins. Outra sobre os estudos de folclore e sua importância na formação das ciências sociais no Brasil.

Tão logo comecei a pesquisa sobre os bumbás de Parintins, nos idos de 1996, esse festival contemporâneo e espetacular configurou-se claramente como uma variante ímpar do tradicional folguedo do boi. Folguedo é a designação bem característica dos estudos de folclore, uma corrente intelectual que ganhou forma no país na segunda metade do século XIX e se expandiu até meados do XX. O folguedo do boi² com suas diversas denominações e variações foi registrado no Norte e no Nordeste do Brasil desde a primeira metade do século XIX (SALLES, 1970; LOPES GAMA, 1996). Assim sendo, para inserir o bumbá contemporâneo nessa ampla vertente da cultura tradicional foi preciso retornar aos escritos dos folcloristas relativos ao folguedo. Logo me vi embrenhada no ensaio “As danças dramáticas do Brasil” [doravante DD], de Mário de Andrade, publicado no volume póstumo, organizado por Oneyda Alvarenga, *Danças dramáticas do Brasil* [DDB] (ANDRADE, 1982). Esse ensaio evidencia a importância de que se revestia o bumba meu boi para Mário de Andrade. O boi se destacava entre as expressões populares por ele abarcadas pela noção de danças dramáticas, e o ensaio evidencia uma certa visão do folguedo que ressoa fortemente em muitos estudos posteriores. O resultado desse mergulho investigativo foi registrado em meu texto “Cultura popular e sensibilidade romântica. As danças dramáticas de Mário de Andrade” (CAVALCANTI, 2012a).

Retomo brevemente alguns pontos indicativos da centralidade do bumba meu boi na obra de Mário de Andrade. Como um boi sempre chama o outro para brincar, o bumbá de Parintins atenderá ao chamado

1. Publicado originalmente em 2018, em *Todas as artes. Revista Luso-brasileira de Arte e Cultura*, 1/1 (CAVALCANTI, 2018a).

2. Brincadeira do boi é a expressão preferida em Parintins; bumba meu boi é a denominação nordestina; boi-bumbá ou bumbá, a denominação nortista; ou simplesmente boi. Todas as denominações designam a apresentação festiva que, de forma variada, agrega um grupo humano em torno de um boi artefato que dança, animado por um brincante em seu interior.

de Mário de Andrade.³ Ressurgirá das cinzas da desalentada sentença de morte proferida por ele para as danças dramáticas brasileiras. Ao ressurgir, seu vigor nos trará a surpreendente atualidade de algumas das ideias do autor.

FASCÍNIO E DESALENTO. O BUMBA MEU BOI EM MÁRIO DE ANDRADE

Em seus escritos, Moraes (1978, 1992) destacou a importância da noção de folclore na arquitetura do nacionalismo cultural andradiano. Para Mário de Andrade, as expressões folclóricas consideradas tradicionais destacavam-se no cenário das expressões culturais populares, pois abrigavam os requisitos de autenticidade, originalidade e universalidade que deveriam nortear a produção artística erudita nacional. Por essa razão, visando conhecê-las e registrá-las, Mário de Andrade buscou o contato com a “gente do povo” e, dentro do Modernismo brasileiro, pode ser visto como o representante de uma “via de pesquisa, no sentido quase universitário da palavra” (MORAES, 1978, p. 93).

Lopez (1972, 2002), por sua vez, ao examinar a presença do boi como símbolo na poesia do autor, observou a posição especial ocupada pelo bumba meu boi em seus estudos de folclore. Também em seu magistral ensaio, Mello e Souza (1979) defendeu o papel central do bumba meu boi na criação de *Macunaíma* (ANDRADE, 1988). Ao revelar a presença das formas europeias da suíte e da variação na música e na dança populares, o bumba seria também “o bailado popular que melhor representava a nacionalidade” (MELLO E SOUZA, 1979, p. 17). Em sua interpretação, porém, Mello e Souza enfatizou a dimensão trágica de *Macunaíma*.

José Guilherme Merquior (1981), em sua arguta resenha do livro de Mello e Souza, apreendeu-o como “um romance arturiano que tomou uma tremenda injeção de ambivalência”. Afinal, nos lembra ele, não se trata apenas do herói que perde e recobra repetidamente seu amuleto mágico. Trata-se também, e sobretudo, do anti-herói que termina, finalmente, perdendo seu amuleto por conta de uma escolha funesta. A interpretação de Mello e Souza (1979, p. 60) é iluminadora ao reconhecer a “fissura profunda que fere todos os setores da reflexão de MA” e ao enxergar a ambivalência e o pessimismo de *Macunaíma*. O bumba meu boi é apreendido como “referência, tinha intenção ideológica e se ligava ao complexo sistema de sinais com que o escritor se habituara a pensar não só a realidade do seu país, mas a sua realidade pessoal” (p. 17).

Acrescento, ao que já está bem estabelecido, que a eleição do bumba como símbolo do nacionalismo cultural proposto por Mário de Andrade não se fez sem consequências que obscurecem a compreensão do

3. Vale observar que, em 1 de junho de 1927, Mário de Andrade esteve em Parintins, onde os dois bois que hoje brincam já existiam desde 1912 um e 1913 o outro, mas ele nem os viu, nem os mencionou. Chegou à tarde, numa breve pausa de viagem. Em 29 de maio, estava em “pleno Amazonas”, na foz do Tapajós, tendo parado em Itamarati no dia seguinte. Depois disso a comitiva desceu em Parintins, onde encontrou um “prefeito bem-falante”. Mário de Andrade transcreve o “Apostolado da oração” encontrado na visita a uma igreja local que estabelecia que seus fiéis: “Renunciariam totalmente às danças; 2) renunciam a máscaras e fantasias; 3) não tomam parte em festas particulares etc.” [...]. O grupo seguiu para Itacoatiara, a caminho de Manaus. Na volta, em 23 de julho, o diário registra: “Parintins pela madrugada, vista em sonhos” (ANDRADE, 1976, p. 76). Parintins era certamente uma cidade festiva!

folgado em seu próprio circuito cultural, sempre muito heterogêneo e cambiante. Uma sombra a um só tempo ufanista e pessimista veio permear o olhar etnográfico e antropológico sobre a brincadeira do boi propriamente dita. É preciso integrar a ambivalência característica do autor a esse lugar de “melhor representante da nacionalidade” atribuído ao bumba meu boi por Mário de Andrade para lançarmos um novo olhar aos bumbas e bumbás.

O ensaio “As danças dramáticas do Brasil” abre os três tomos de *Danças dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade (1982). Nele, o autor propôs o conceito de danças dramáticas para realçar a unidade de folguedos populares até então considerados separadamente – sobretudo aqueles genericamente designados na classificação erudita, em especial por Sílvio Romero, como pastoris, cheganças, reisados. As partituras e letras de melodias e descrições de coreografias que completam o conjunto dos volumes, por sua vez, foram coletadas em sua maioria durante a viagem do autor ao Nordeste, realizada entre 27 de novembro de 1928 e 5 de fevereiro de 1929.⁴

O ensaio foi publicado por Mário de Andrade em 1944 no *Boletim Latino-americano de Música*. O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, dispõe das versões anteriores àquela publicada. Pude assim verificar que o corpo do texto já estava delineado nas 27 páginas da primeira versão, datada de 1934,⁵ que contém a anotação a lápis feita pelo autor na última página: “decadência atual das d. dramáticas”. A versão seguinte desenvolveu então o tema da decadência. Ainda em 1934, essa segunda versão foi revisada, gerando uma terceira versão e, logo depois, uma “terceira versão corrigida na leitura”, que traz muitas anotações e acréscimos em suas margens. A elaboração do texto se interrompe e só seria retomada dez anos mais tarde para a versão finalmente publicada em 1944.

As sucessivas revisões realizadas em 1934 bem indicam o empenho do autor em aprofundar e sistematizar seus estudos de folclore, e o intervalo de dez anos até a publicação da versão definitiva sugere também hesitação e incerteza com relação a seu resultado. O acréscimo de muitas notas, de bibliografia, de trechos inéditos ou já redigidos por ele para outros propósitos torna seu texto (como é usual, por sinal, em sua obra folclórica) curiosamente assemelhado ao próprio processo de composição das danças dramáticas nele descrito: inchado de elementos que recheiam o argumento central num intrigante processo de “justaposição discricionária”.⁶

O ensaio sobre as danças dramáticas, de difícil leitura, é central para a caracterização de Mário de Andrade como um estudioso do folclore. Ele compartilhava os ideais de rigor e cientificidade das nascentes

4. Os escritos das duas viagens de Andrade foram reunidos e comentados por Telê Porto Ancona Lopez no livro *O turista aprendiz* (ANDRADE, 1976). Como nos esclarece Lopez (in ANDRADE, 1976, p. 41), a narrativa da segunda viagem se compõe das 70 crônicas escritas durante a viagem para o *Diário Nacional* e publicadas, como série também denominada “O turista aprendiz”, entre 14 de dezembro de 1928 e 29 de março de 1929.

5. Essa primeira versão termina no trecho correspondente ao da penúltima página da versão publicada com a anotação “Rio Grande do Norte” (ANDRADE, 1982, p. 69).

6. No ensaio “Música de feitiçaria no Brasil” (ANDRADE, 1983), vertido para o inglês por Peter Fry e disponível na revista *Vibrant online* (ANDRADE, 2017), esse mesmo caráter de bricolagem se evidencia (ver a respeito Cavalcanti, Fry, 2017).

ciências sociais de então, mas, ao mesmo tempo, não se sentia totalmente à vontade nesse manejo.⁷ A voz do artista, com sua fina ironia e seu humor, sempre acaba por se juntar à narrativa mais doura, e creio que devemos a ela a abordagem e formulação de temáticas e visões que só seriam incorporadas às preocupações acadêmicas bem mais tarde.⁸ No plano estético, a unidade das danças dramáticas repousaria, como já mencionado, na forma rapsódica de composição comum a todas elas, porém especialmente nítida no bumba meu boi. A ideia de suíte, que indica composições musicais de natureza também coreográfica, alarga-se na conceituação do autor, abrangendo a dimensão dramatizada do folguedo. As danças dramáticas se dividiriam em duas partes bem distintas, o cortejo (com peças que permitem a mobilidade) e uma parte propriamente dramática, com a representação de um entrecho que exigiria a fixação do grupo em palco, tablado, praça, a frente da casa ou da igreja (ANDRADE, 1982, p. 57). Esse entrecho dramático, muitas vezes também denominado “núcleo básico”, e no qual se apresentaria o tema central da dança, ocupa lugar estratégico na conceituação de Mário de Andrade – pois a inteireza das danças dramáticas depende da maneira como suas diferentes partes se articulam com o tema central exposto justamente no entrecho dramatizado. Esse tema funcionaria, então, como um “princípio de agregação” a presidir e ordenar a seriação e a justaposição características das diversas peças musicais e dramáticas que compõem esses bailados.

Ao longo do ensaio, se seguimos este fio de Ariadne – a forma como as diferentes partes de uma dança dramática se articulam com o tema central exposto no entrecho –, revela-se a oscilação do autor entre uma visão mais integrada e outra mais fragmentária das danças dramáticas. Quando essa articulação é vista de forma mais integrada, reconhecemos a presença em sua escrita da busca de “um conteúdo fixo nacionalizante”, que tanto norteou a atuação cultural de Mário de Andrade. Quando essa articulação se insinua mais fragmentária, deparamo-nos com o desalento diante do que é percebido como uma inexorável perda da tradição popular mais autêntica.

No que tange à visão mais integrada das danças, um trecho da página 19 da primeira versão da redação de DD, de 1934, depois retirado, permite perceber claramente a valorização da unidade intelectual e estética propiciada pelo “entrecho dramático” em um boi-bumbá:

Tive ocasião de assistir a um boi-bumbá – nome amazônico do bumba meu boi, na cidadinha de Humaitá no Madeira. Colhi mesmo dela várias cantigas. Era uma peça admiravelmente unida, em que todos

7. Sobre o Curso de Etnografia oferecido por Dina Dreyfus Lévi-Strauss em 1937 por iniciativa de Mário de Andrade, então à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ver Valentini (2013) e Soares (1983).

8. Vale a pena ler o último relato da viagem ao Nordeste, o segundo diário de *O turista aprendiz* (ANDRADE, 1976, p. 320), feito na Paraíba. Essa viagem, como esclarece Lopez (in ANDRADE, 1976), tem relação orgânica com o projeto de estudo que resultou no ensaio DD. O interesse de Mário de Andrade pela música é evidente em sua obra e já foi bem ressaltado em sua fortuna crítica. Em texto póstumo, Travassos (2014) sugeriu o quanto a leitura do autor pelo viés dos estudos da performance e de rituais – que tanto interessam à antropologia e etnomusicologia contemporâneas – pode ser estimulante. Em DD, entretanto, o autor, além de chamar a atenção para a dramatização na cultura popular, evidencia também seu grande interesse pela dança. Essa forma expressiva, na situação presencial e sinestésica de uma performance festiva, o comovia particularmente. A associação entre música, dança e drama encontrada por Mário de Andrade nas formas populares parece sugerir a solução de um dos problemas críticos de sua busca estética: a integração plena de arte e vida.

os episódios se juntavam ao núcleo de morte e ressurreição do boi, sempre em referência com ele. Era legitimamente o reisado do bumba meu boi a que apenas tinham se ajuntado episódios desenvolvidos do próprio assunto (ANDRADE, 1934).

Na visão mais fragmentária, contudo, essa forma de composição popular rechearia o “núcleo básico” com temas apostos oriundos de outras fontes de inspiração que nele “se grudam”, e que por vezes “não têm ligação nenhuma com o núcleo” (ANDRADE, 1982, p. 53-54).

No conjunto das danças,⁹ sobressaem os reisados. Eles tematizam “sempre o assunto de imemorial significação mágica em que se dá a morte e ressurreição do bicho ou planta” (ANDRADE, 1982, p. 39). Entre os 24 reisados compilados em seus estudos, Mário de Andrade destacou o bumba meu boi, o reisado expansionista que tendia a aglutinar todos os demais, tendo “permanecido muito vivo até agora” (p. 50). O bumba seria a “mais exemplar” (p. 54), mas também, lembremos, “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (p. 53).

De acordo com Mário de Andrade, embora o sentido mais pleno do mito de morte e ressurreição do bicho precioso já estivesse perdido, ele perduraria ainda entre o povo como sobrevivência de uma camada arcaica de humanidade.¹⁰ Por essa razão, para ele o bumba emerge como o elo de brasilidade com a dimensão universal das culturas humanas. Ao final do périplo investigativo, entretanto, um triste destino foi anunciado pelo autor para as danças que tanto o fascinavam: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (ANDRADE, 1982, p. 70).

INTERVALO

As formulações de Mário de Andrade reverberaram em muitos trabalhos posteriores (MEYER, 1991; QUEIROZ, 1967; BORBA FILHO, 1966) e foram aos poucos criando um curioso efeito de neblina em torno da compreensão da brincadeira do boi.

Como observado, na visão mais integrada do bumba meu boi proposta por Andrade, o “entrecho dramático” ou “núcleo básico”, ao apresentar o tema da morte e ressurreição do bicho precioso, forneceria um princípio de unidade intelectual e estética ao bailado seriado. Vale enfatizar que vários bumbas referidos por ele não apresentavam essa unidade e revelavam um modo de ser muito fragmentário e desordenado. Contudo, assimilada aos anseios do nacionalismo cultural, a visão integrada prevaleceu nos estudos subsequentes. Com isso, a ideia de um “entrecho dramático central” foi aos poucos ganhando um conteúdo mais definido, associado de algum modo à ideia de um enredo.

9. Pastoris e cheganças, de origem ibérica a seu ver, também integram o conjunto das danças consideradas. Eles tematizariam, mais simplesmente do que os reisados, o mote elementar de qualquer drama: a luta de um bem contra um mal, o perigo e a salvação (ANDRADE, 1982, p. 25).

10. O conceito de sobrevivência, formulado por Edward B. Tylor (1970), era crucial nos estudos antropológicos evolucionistas de finais do século XIX lidos por Mário de Andrade.

Tal ideia parece ter-se combinado com a ideia anterior vigente na bibliografia dos estudos de folclore de um auto popular – expressão que designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas para as terras brasileiras.¹¹ Supõe-se então que, com base nesse auto, que supriria um roteiro para a brincadeira, os grupos de boi encenariam em suas apresentações uma trama baseada na lenda da morte e ressurreição de um precioso boi. Fato notável é que tudo isso geralmente emerge associado à ideia de uma perda inexorável em curso nas expressões do folclore e da cultura popular, pois parece nunca ter sido fácil encontrar a forma esperada do tal auto.

A visão de Ascenso Ferreira (1944, p. 52), elaborada na esteira das formulações de Mário de Andrade, seu amigo e colaborador, bem sintetiza esse deslocamento. Em seu entendimento, o bumba meu boi era “o mais nebuloso dos bailados do Nordeste”, pois, tendo sido outrora um auto, “do enredo desse auto é que se perdeu indiscutivelmente o roteiro”.

Não importa que Artur Azevedo (1906, p. 9-14) comentasse já nos primórdios do século XX: “É mesmo provável que o bumba meu boi, na sua forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo [...]. Hoje é simples folguedo, sem significação alguma, exibindo vários personagens cujas funções não estão logicamente determinadas”.

Como sabemos, a partir do final dos anos 1940, os ideais de registro, divulgação e valorização do folclore foram acolhidos pelo Movimento Folclórico Brasileiro que culminou com a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, e sua posterior (1976) transformação em Instituto Nacional do Folclore (VILHENA, 1997b).¹² Articulado em torno de Renato Almeida, o Movimento alcançou penetração capilar no território nacional por meio da atuação de comissões locais em muitos estados, e com a promoção de diversas “semanas” e congressos em diferentes capitais brasileiras. Conteúdos narrativos mais definidos para o auto supostamente encenado pelo bumba meu boi só foram registrados no contexto dos estudos fomentados pelo Movimento Folclórico Brasileiro.¹³

Essas narrativas colhidas pelos estudiosos de folclore sobretudo dos anos 1940 aos 1970 resultam da transposição para a forma escrita de relatos orais de mitos de origem vigentes entre os brincantes de boi nesse mesmo período. Mitos de origem no sentido antropológico: narrativas variadas que instauram o tempo extraordinário do presente festivo e estabelecem a continuidade simbólica entre presente e passado (LÉVI-STRAUSS, 1976). Os relatos do auto são narrativas míticas reveladoras de valores e dilemas sociais contemporâneos; de tensões, conflitos e lealdades entre grupos sociais formadores da sociedade brasileira. Essas narrativas orais acerca de uma origem mítica foram entendidas por muitos autores como

11. Em DD, Mário de Andrade (1982, p. 30) chega a dizer: “minha sensação é que os autos tiveram pouquíssima influência, se alguma tiveram, na formação direta das danças dramáticas”.

12. Em 2003, o INF passou a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

13. Remeto o leitor à narrativa transcrita no capítulo 3, p. 65.

uma espécie de enredo fixo a ser necessariamente encenado. Nada mais natural, portanto, do que serem dificilmente encontradas na forma em que foram ou são ainda procuradas.¹⁴

Qual é, porém, a relação disso com o bumbá de Parintins, hoje? As tradições culturais populares, mais do que inventadas, como sugeriu Hobsbawn (2006), revelam-se, como veremos nesse caso, profundamente inventivas: formas singulares que perduram em meio aos processos de mudança e continuidade socioculturais (SAHLINS, 2004).¹⁵

O BUMBÁ DE PARINTINS, HOJE

A apresentação dos bumbás Caprichoso e Garantido no Bumbódromo nas três últimas noites do último fim de semana de junho é a culminância do Festival Folclórico de Parintins. Os organizadores e brincantes dos dois grupos reivindicam para si o lugar de “uma das mais expressivas manifestações folclóricas do país” (CAPRICHOSO. Centenário de uma paixão. Roteiro de apresentação de 2013, p. 19). No festival, o núcleo semântico associado às narrativas da morte e da ressurreição do boi ampliou-se, incorporando lendas amazônicas ribeirinhas, caboclas ou oriundas dos diferentes povos nativos da região. O tema da morte e da ressurreição englobou a denúncia de extermínio de grupos antigos e a defesa ecológica da mata.¹⁶ As múltiplas narrativas de origem da brincadeira, porém, também lá estão presentes de modo significativo. Elas valorizam a ligação dos dois bumbás com o universo das expressões culturais consideradas tradicionais.

Como o boi que morre e ressuscita nas narrativas míticas, as duas agremiações rivais, simbolizadas pelas cores azul e preto (Boi Caprichoso) e vermelho e branco (Boi Garantido), desejam sempre ressurgir do esgotamento de sua vitória ou derrota no confronto festivo anual. Força, resistência e potência, atributos do boi mítico, informam assim a acentuada rivalidade que caracteriza o festival. Na arena festiva o boi das narrativas toma a forma do boi artefato que baila na arena animado por um brincante que nele se enfia (o tripa).

Cada grupo organiza a apresentação de cada uma das três noites em torno de grandes cenários alegóricos, cuja atuação, se nela incluímos sua montagem e desmontagem, dura cada uma cerca de 45 minutos. Esses cenários funcionam como molduras vivas para as diferentes sequências dramáticas que neles se desenrolam, trazendo as danças das tribos e as principais personagens do grupo do boi.

14. Para um eloquente depoimento acerca dessa dificuldade e o conseqüente deslocamento da pesquisa a um desconhecido e vivaz conjunto de performances e práticas narrativas entre os brincantes de boi maranhenses, ver Carvalho (2011). A encenação de um auto é recorrente sobretudo entre os grupos parafolclóricos que reencenam e adaptam as expressões culturais populares para propósitos em geral teatralizados. Por vezes, pode também resultar em uma espécie de “metafolclore”, pois um grupo brincante encena-o por supor que isso é o que se espera dele, seja por pressão intelectual ou das políticas culturais em curso.

15. O conceito de “invenção das tradições”, proposto por Hobsbawn (2006), enfatiza em perspectiva histórica de cunho marxista o aspecto ideológico e politicamente consciente da atuação dos grupos culturais. Embora útil e válido para certos contextos específicos, ele difere de conceitos mais antropológicos de cultura que consideram a totalidade dos fatos e processos sociais, incluindo neles a dimensão inconsciente e produtora de efeitos não necessariamente almejados pelos atores sociais imersos nos processos históricos. Para o caso do casal de mestre-sala e porta-bandeira no carnaval das escolas de samba, ver Gonçalves (2010).

16. NC: Ver capítulos 1 e 2.

Uma dessas sequências traz a história dita da origem da brincadeira e encena de modo livre e alusivo o auto supostamente “trazido pelos nordestinos”.¹⁷ Não importa que um pesquisador do calibre do paraense Vicente Salles (1970) tenha encontrado registros de boi bumbá em Óbidos, no Pará, em 1819. Nem mesmo que Avé-Lallemant (1961) tenha descrito um bumbá nas ruas de Manaus em 1859, bem antes, portanto, da imigração nordestina motivada pelo ciclo amazônico da borracha. Não importa também que Câmara Cascudo (1984a) tenha estabelecido o Norte e o Nordeste como as regiões em que o boi teria surgido simultaneamente no país com sua originalidade dançante. Nem que o próprio Mário de Andrade (1982, p. 40) tenha comentado nos anos 1920 e 1930, como os reisados – em cujo contexto se destacava o bumba meu boi e que ele supunha em rápido desaparecimento no Nordeste – persistiriam ainda “com muita vida na Amazônia, representados pelo tempo do São João”. O “bumba meu boi nordestino”, em que supostamente se encena o auto tido como fonte da autenticidade cultural permite aos bumbás de Parintins articular mais diretamente seu espetacular festival aos caminhos do folclore considerado mais tradicional.

Do material de pesquisa extraio algumas sequências de celebrações folclóricas. Nos roteiros das três noites do bumbá Garantido, apresentados aos jurados em 2003, vemos as seguintes definições:

Primeira Noite. Celebração Folclórica. (Noite Cabocla) A Batucada vai para o proscênio. Israel Paulain, o apresentador, chama todos para a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A estrutura artística tem ao centro a imagem do poeta Thiago de Melo. Ele está em um ambiente que recria seu universo poético. A Alegoria do artista Marialvo Brandão traz as personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o Boi Garantido, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o auto do boi.

Segunda Noite. Celebração Folclórica. (Noite Folclórica) A Batucada ocupa o proscênio, enquanto o apresentador Israel Paulain convida a todos para brincar de boi com a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A Estrutura artística tem em seu centro um gigantesco coração, cercado de querubins da tradição, uma referência aos elementos religiosos que originaram a promessa de mestre Lindolfo Monte Verde, o criador do Boi Garantido, o boi de promessa. Nessa alegoria, obra de Mestre Jair Mendes, virão as personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o Boi Garantido, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o auto do boi.

Terceira Noite. Celebração Folclórica. (Santuário Esmeralda) Quando a tribo Tupinambá deixa o centro da arena, entra a estrutura artística Celebração Folclórica do Boi, Florais da Amazônia (do artista Vandir Santos), que traz as personagens do auto, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco, Catirina, Bailado Corrido e a Vaqueirada. Eles bailam ao som da toada “Nona Evolução”, de Tadeu Garcia. O final da Celebração Folclórica é a deixa para que as Tribos tomem conta da arena e executem uma grande coreografia em celebração a todas as nações indígenas.

17. Vale observar que, independentemente da naturalidade originária dos fundadores dos bois dos dois grupos, é preciso distinguir a brincadeira em torno da morte e ressurreição do boi da ideia bem mais normativa e padronizada de um auto. O que “chega” em Parintins nas primeiras décadas do século XX, e que muito provavelmente lá já havia existido anteriormente, é a brincadeira em torno do boi artefato que morre e ressuscita e não propriamente um “auto” com um enredo padronizado.

O Boi Caprichoso, por sua vez, assim descreve a sequência dramática Exaltação Folclórica, apresentada na primeira noite de 2010, intitulada “Poesia Cabocla, um canto de amor ao folclore popular”:

Na Exaltação Folclórica desta noite, o Boi Caprichoso reverencia por meio da toada a cultura, suas raízes e tradições exaltando figuras do mais puro folclore parintinense que ganham vida e transformam o cenário em um palco de celebração e tradição com personagens como o Lamparineiro “Lioca”*, o Marujeiro “Chumbão”, o Vaqueiro “Jacaré” (*in memoriam*), e a Marujeira Chica, que desde criança brincaram de boi emprestando seu brilho de gente simples do povo e simbolizando a homenagem do Boi Caprichoso. A Exaltação privilegia os itens do auto do boi, Pai Francisco e Mãe Catirina, Marujada, Vaqueirada, Lamparineiros, Bailado Tradicional, Sinhazinha da Fazenda, Amo e o símbolo maior da nossa festa, o boi Caprichoso. Dona Aurora, Gigante, os compadres Gazumbá e Mãe Guiomá, fonte viva do folclore popular, completam o mosaico folclórico e cultural do Boi de Parintins. Essa manifestação folclórica emana da alma do caboclo e se eleva ao mundo através dos versos e estrofes das toadas como uma mensagem de apelo e conscientização, expressando o mais puro sentimento do povo amazônida (CAPRICHOSO. O canto da Floresta. Roteiro de Apresentação 2010, p. 48-49).

Nas sequências dramáticas citadas celebra-se o “folclore tradicional”, e nelas se concentra a atuação dos elementos e personagens ligados às narrativas de origem do bumba meu boi. Essas sequências definem sempre um núcleo cênico em que a chegada do boi artefato na arena festiva é valorizada. A atuação conjunta dos personagens e grupos que compõem o séquito do boi – seu Amo, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco e Mãe Catirina, Vaqueirada, Cunhá e Pajé – tende a concentrar-se nesses momentos, embora a atuação dessas personagens entremeie todo o espetáculo de modo solto muito variado.

Símbolo da agremiação e motivo central do espetáculo, o surgimento do boi artefato dançante é sempre uma “surpresa”; o boizinho pode sair misteriosa e inesperadamente de uma alegoria em forma de coração vermelho, que gira e explode fogos de artifício com sua chegada. Ou da boca, subitamente aberta, de um assustador monstro Mapinguari. Pode vir do céu, pendurado numa estrela, ou sair de dentro de um disco voador. Pode emergir alegre e simplesmente no seio da entusiasmada galera que por ele torce nas arquibancadas. Ou pode surgir ainda de dentro de um círculo de fogo, da mão gigantesca do Criador, ou das profundezas de um rio. Sua chegada é sempre saudada com muitos fogos de artifício e toada especial. Antes dele, já chegou seu Amo, chamando-o com o berrante para brincar na arena e entoando uma toada de improviso e desafio ao Amo do Boi contrário (que, interpelado, responderá agressiva e jocosamente na apresentação subsequente do contrário). Vem também a vaqueirada – cerca de 40 componentes caracterizados de vaqueiros, enfiados com suas lanças no saio que simula um cavalo –, executando em volta do boi uma coreografia especial. E há sempre a entrada em cena de Pai Francisco e Mãe Catirina – personagens que, como as baianas nas escolas de samba carioca, são obrigatórias, embora não sejam itens de julgamento –, caracterizados como bufões, saltitando e pulando pela arena.

Depois de sua chegada, o boi executa uma dança solo ao som da toada que o celebra. Com ele em cena, lá vem também a Sinhazinha da Fazenda, para fazer uma apresentação individual – um bailado delicado e

gracioso, de doce sensualidade – ao som de toada especial. Ela é “a filha mais querida do dono da fazenda” e seria como que a “anfitriã da festa no terreiro da fazenda”. O figurino de Sinhazinha inclui luxuoso vestido rodado, chapéu e sombrinha.¹⁸ Antes de se despedir da galera ou de se retirar para um dos lados da arena, cedendo o centro da cena para outras personagens do espetáculo, o boi deve também comer capim e sal dados pela Sinhazinha. Ele voltará ao protagonismo ainda ao final do espetáculo para conduzir a saída do grupo brincante da arena. Seu “tripa” – aquele que dança nas entranhas do boi – é sempre um exímio bailarino que movimenta com leveza e graça a carcaça do bicho, sob a qual dança escondido.

Esse conjunto de personagens dança também coletivamente e encena de modo alusivo a “história da origem do auto do boi”, geralmente narrada pelo apresentador naquele momento, enquanto a alegoria que tem por tema o folclore “da origem” acontece no centro da arena.

Outras sequências dramáticas, encenadas a cada noite, convocam a atenção do espectador e o empenho dos brincantes. Há, em especial, a sequência denominada Ritual, o ponto alto de cada noite festiva, que traz como personagem principal não o boi artefato dançante, mas o Pajé, ele também um exímio bailarino. O clímax festivo alcançado nesse momento indica o deslocamento do tema da morte e da ressurreição para a mitologia ou escatologia de fundo indígena ocorrido nos anos 1980 e 1990.¹⁹

CONCLUINDO. OS DOIS TEMPOS DO BOI

A história da morte e ressurreição do boi precioso, difundida pela bibliografia folclórica como sendo aquela da origem do bumba meu boi, revela grande potência mítica.²⁰ A bibliografia dos estudos de folclore simplifica-a quando se refere a um auto. Se seguirmos Mário de Andrade e procurarmos o tal “entrecho dramático” visto como o articulador central da unidade estética e intelectual da performance, seremos levados a corroborar o diagnóstico da perda e corrupção inexoráveis das tradições populares por indesejados e modernizantes valores. Encontramos no bumbá sequências dramáticas fragmentárias. Nesse caso, por mais pujante que se apresente a nossos olhos uma expressão festiva, vence a visão pessimista e nostálgica com relação às tradições populares, em um tipo de discurso já bem denominado por Gonçalves (2003) retórica da perda.

Há, porém, outro tipo de elo entre a atualidade do bumbá de Parintins e as formulações de Mário de Andrade relativas ao bumba meu boi. O elo criativo entre esses dois tempos do boi pode ser encontrado na percuciente resenha já mencionada de Merquior (1981) ao livro de Mello e Souza (1979) sobre o romance *Macunaíma* (ANDRADE, 1988). Merquior chamou atenção para a importância da forma estética na busca nacionalista de Andrade (ver também MORAES, 1999). Para Merquior, há em Mário de Andrade um

18. Vale contrastar o balé da Sinhazinha com outra personagem feminina, geralmente parceira do Pajé, a Cunhá Poranga (a moça mais bonita, em língua tupi) em sua dança e fantasia sensuais. Há ainda a porta-estandarte, que defende dançando o emblema da agremiação, e a Rainha do Folclore, quase uma duplicação, menos ousada da Cunhá. Há toda uma simbologia do feminino no boi.

19. Ver capítulo 2 para esse ponto.

20. Ver capítulo 3 para o desenvolvimento desse ponto.

“otimismo da forma”, expresso na adoção do modelo compositivo encontrado nas formas europeias da suíte e da variação e na música e nas danças populares para a composição do romance *Macunaíma*. O projeto cultural de qualidade estética “excepcionalmente inclusiva” de Mário de Andrade (MERQUIOR, 1981, p. 266) não se configura na leitura ufanista do conteúdo do romance – na verdade de um pessimismo próximo ao trágico –, mas na solução formal da expressão artística de sua narrativa.

Ora, o viés fragmentário do ensaio das danças dramáticas enfatiza justamente a dimensão estética e a natureza performática das expressões populares. E vem iluminar, de modo surpreendente, a natureza fragmentária do arcabouço artístico dos espetáculos contemporâneos do bumbá de Parintins. Podemos então definir sinteticamente o bumbá de Parintins como uma sequência dançada e cantada de cenas dramáticas que, envolvidas por espetaculares cenários alegóricos, se articulam livre e fragmentariamente em torno de um conjunto de personagens alusivas ao motivo central da morte e ressurreição de um boi mítico (que se deslocou em Parintins rumo ao imaginário mitológico indígena e ribeirinho). Temos um novo ponto de partida para compreender o bumbá em seus próprios termos.

CAPÍTULO 8

O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins¹

Gostaria de começar com um trecho da *Epopéia de Gilgamesh*, um texto do terceiro milênio antes de Cristo, oriundo da antiga Mesopotâmia. Nele, o herói Gilgamesh, poderoso como os deuses, mas mortal como os homens, sai em busca do elixir da eterna juventude. Desesperado e depois de atravessar a escuridão de uma montanha profunda, ele encontra a jovem Siduri, que lhe diz: “Gilgamesh, em busca do que tanto corres? Jamais encontrarás essa vida que tanto procuras. Quando os deuses criaram o homem, eles lhe dedicaram a morte e retiveram essa vida para si. Quanto a ti, Gilgamesh, trate de comer boas coisas; dia e noite, noite e dia, dance e alegre-se, festeje e rejubile-se. Tenha sempre roupas limpas, banhe-se em águas frescas, queira bem à criança que segura tua mão, faça tua mulher feliz com teu enlace; pois isto, Gilgamesh, também é parte do que coube ao homem” (2006, p. 43).

Na antropologia, a finitude trazida pela morte e o celebrar, dançar, alegrar-se e acalentar caras afeições foram acolhidos e tematizados nos estudos dos rituais. No espiritismo kardecista, tema de minha primeira pesquisa antropológica (CAVALCANTI, 1983), a parte inicial do lote atribuído aos homens indicada na epopeia é o foco em torno do qual giram a cosmologia, o sistema ritual e a noção da pessoa espírita em um monumental empenho de negação, que bane do vocabulário religioso a própria palavra “morte”. A segunda parte do lote humano é especialmente marcante em rituais festivos a que dediquei minhas pesquisas seguintes, em especial ao carnaval carioca, com a celebração do corpo e da carne (CAVALCANTI, 2006, 2015a), e ao bumbá de Parintins, com a celebração da rivalidade e das afeições.

Neste texto, após breve incursão pelo estudo antropológico dos rituais, elaboro aspectos etnográficos da dança festiva dos bumbás de Parintins que tratam dessa dimensão celebratória, tão vital em nossa experiência coletiva. Focalizo a associação, iluminada pela noção de ritual, dos afetos e da expressão obrigatória dos sentimentos com a experiência social dos grupos envolvidos na produção anual do espetáculo. A noção de ritual,

1. Este artigo baseia-se na conferência proferida por ocasião de minha promoção à professora titular do Departamento de Antropologia Cultural do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em maio de 2015. Foi originalmente publicado em 2018 na revista *Mana. Estudos de antropologia social*, 24/1, p. 9-38 (CAVALCANTI, 2018b).

apreendida etnograficamente, conduz à análise da acentuada rivalidade entre os dois grupos de bumbá, uma dimensão decisiva para a compreensão do festival. Essa rivalidade, por sua vez, é enfocada como uma produção ritual contínua. Realço a escolha da categoria nativa brincadeira para a observação dessa produção ritual, pois trata-se justamente de articulá-la à categoria brincadeira como conceito analítico. Brincadeira que traz consigo o tema da ambivalência, tão característico das trocas agonísticas, em que a disputa é elemento marcante.

Veremos como a história do festival de Parintins se entrelaça com alterações importantes no traçado urbano local que definiram o cenário atual, cujo marco contemporâneo é a inauguração, em 1988, de sua arena, o popular Bumbódromo. Analisaremos a preparação festiva que engendra a crescente rivalidade entre os dois grupos brincantes a partir de tabus e evitações, provocações e confrontos. Essa rivalidade se transmuta, finalmente, em expressão artística plena nas apresentações dos dois grupos que se alternam na arena nas três noites do último fim de semana de junho. Ali, o almejado esplendor das performances é estimulado pelo desejo obsessivo de superação e derrota do “contrário”. O argumento se conclui com a análise do trabalho do rito que, ao produzir abertamente a exacerbação da rivalidade, promove mais silenciosamente a necessária complementariedade e o reconhecimento pleno do outro, que funda a possibilidade da brincadeira e a torna uma experiência real no ritual festivo.²

O ESTUDO ANTROPOLÓGICO DOS RITUAIS

Na tradição antropológica, a noção de ritual articula valiosos estudos etnográficos à expressiva produção conceitual. Integrando a própria formação da disciplina, tais estudos nos levam a um dos aspectos centrais de sua singularidade: a busca de elucidação da natureza simbólica da ação e das interações humanas, sempre concretas e muito variadas. Por essa razão, com seus diferentes enfoques, os estudos de ritual sempre trazem visões gerais e conceituações amplas da cultura e da vida social.

A relevância do ritual é notável nas obras seminais de James Frazer (1981), Edward B. Tylor (1970) e Robertson Smith (2005). Em especial, o fecundo livro de Émile Durkheim (1996) *As formas elementares da vida religiosa*, situado no contexto do empreendimento coletivo da Escola Sociológica Francesa, renovou a abordagem da vida social e, por extensão, dos rituais, tão estreita foi a conexão estabelecida pelo autor entre os dois temas. As muitas conceituações de ritual que se seguiram vicejaram sob o profícuo guarda-chuva durkheimiano (SKORUPSKI, 1976). Abriu-se um enfoque conceitual abrangente e inovador cujos desdobramentos se ramificaram nas obras de inúmeros autores.³

2. NC: A análise da produção ritual da rivalidade, foco deste capítulo, concluiu-se com a pesquisa de campo realizada em junho de 2010. Ricardo Barbieri, então recém-mestre, viajou comigo, e a ele agradeço a valiosa parceria que me permitiu estar tão à vontade entre os jovens da galera do Boi Caprichoso. Obrigada, galera! Como ficará claro ao leitor, a dinâmica da rivalidade festiva, permeada pelos segredos, pelas evitações e provocações que analisaremos, se impõe com força obrigatória ao pesquisador necessariamente inserido em uma ou outra rede de relações dos bois locais.

3. Sem nenhuma pretensão de exaurir a literatura, vale indicar Bateson (2008), Brandão (1985), DaMatta (1979b), Douglas (1976, 1975, 1973), Evans-Pritchard (1978, 2005, 2014), Geertz (1973, 1980), Gluckman (1962), Leach (1972, 1995), Malinowski (1935, 1976), Radcliffe-Brown (1965), Tambiah (1985), Turner (1968, 1974, 2005c), Valeri (1985, 1994), Peacock (1974), Peirano (2001).

Nesses estudos, cheios de entrelaçamentos, distintas ênfases conceituais permitem distinguir certos núcleos teóricos, pois rituais ora representam, ora performam, ou comunicam, ou conhecem, metacomunicam, transformam, memorizam, dramatizam, teatralizam. O conceito de metacomunicação, por exemplo, ganha especial densidade com Gregory Bateson (2008, 1972); e o de comunicação emerge especialmente nítido em Edmund Leach (1995, 1978). Michel de Leiris (1989), por sua vez, explorou a teatralização e escreveu um belo ensaio sobre a tauromaquia compreendida como ritual (LEIRIS, 2001). Com outros contornos e mais próximo da ideia de dramatização, o conceito de teatralização aparece de modo notável também em Geertz (1980). Vale lembrar que a metáfora conceitual do teatro, por sinal, foi utilizada com êxito por Hilda Kuper (2014) para descrever o ritual da realeza entre os Suazi no estudo fonte de inspiração para Gluckman (2011), que a ela sobrepôs a noção psicanalítica de catarse.

Drama, por sua vez, é noção que se desdobra ao longo de toda a obra de Victor Turner, e nela o ritual é um elemento central, desembocando na noção de performance (CAVALCANTI, 2020). A noção de performance proposta por Turner, entretanto, difere em muito da conceituação do ato performativo por Austin (1962), retomada, posteriormente, por Stanley Tambiah (1985). Difere ainda bastante da ideia mais artística de performance elaborada por Bauman (1977), a qual se abre, por sua vez, para toda a discussão da oralidade (ZUMTHOR, 1972). Tal como elaborada por Victor Turner, a noção de performance enfatiza a dimensão da experiência entendida processualmente (DAWSEY, 2005). Esse entendimento integra a abordagem turneriana mais ampla dos rituais – vistos como operadores de transformações na vida social e na consciência dos atores – e aprofundada na formulação do conceito de símbolo ritual (TURNER, 2005a). Essas formulações de Victor Turner valorizam a obra clássica de Van Gennep (2011) que, com a conceituação de ritos de passagem, iluminou a fase transicional dos rituais (TURNER, 2005b). A dimensão cognitiva dos rituais, por sua vez, se evidencia no trabalho de Valeri (1985), e a articulação do ritual a dispositivos mnemônicos é elaborada por Severi (2007). O campo de estudos é amplo, e esses conceitos diversos que buscam elucidar as formas da simbolização ritual atestam os muitos desdobramentos teóricos do assunto.

Meu ponto de partida é uma noção etnográfica de ritual, pois embora o conteúdo da distinção entre “ritual” e “não ritual” varie amplamente, não há grupo humano que não a pratique, assim demarcando, como observou Roberto DaMatta (1979b), tempos e espaços extraordinários em contraponto a dimensões cotidianas da vida coletiva. Desse modo, os rituais articulam, desarticulam e rearticulam permanentemente elementos díspares oriundos da experiência social apreendida sob múltiplos ângulos. Nessa direção, Valério Valeri (1994) refere-se aos rituais, de modo feliz, como agregados simbólicos de condutas, experiências e ações. Tal perspectiva, ao enfatizar a ativa conexão dos rituais com a experiência social, valoriza sua dinâmica e considera suas inconsistências e falhas.

No cerne de todos esses estudos, entretanto, estamos sempre diante do problema de como entender a ação humana: o ato, o gesto, o corpo e o sentido de suas muitas expressões. A linguagem verbal tem certamente seu lugar nos rituais, porém com eles realçam-se as formas não verbais de pensamento que, situadas

aquém ou além da palavra, a substituem ou a ela se sobrepõem. Com os sentidos corporais plenos apreendemos então o mundo por meio de múltiplas formas expressivas.

Evans-Pritchard (2005) ressaltou a integração entre a corporalidade da dança e o ritmo da música ao descrever admiravelmente o adivinho zande que dança a pergunta que lhe é feita. Ao refletir sobre a pintura de Cézanne, Merleau-Ponty (1964) iluminou o olhar sinestésico que integra a experiência corporal plena. O corpo, ensinou Marcel Mauss (2003b), é o instrumento humano primordial não do qual falamos, mas com o qual falamos.

“O que um povo *faz* em relação a seus deuses deve ser um caminho, e talvez o mais seguro, para o que ele *pensa*”, dizia, em 1903, Jane Harrison (1908) em seu estudo da religião grega na época clássica. Harrison é evocada por Victor Turner (2005c) em *Floresta de símbolos*. Em “Os símbolos no ritual ndembu”, ensaio que abre o livro, publicado originalmente em 1965, o autor conceituou de modo mais acabado sua abordagem dos rituais, assumindo a visão do ritual que emerge no capítulo VII do livro II de *As formas elementares da vida religiosa*, de Émile Durkheim (1996). Nesse viés da argumentação de Durkheim, não há distinção entre a ordem social e sua rerepresentação simbólica. O conceito de ritual em Durkheim não é mimético. O ritual é pensado como um verdadeiro dínamo, centro ativo e criativo da vida social. Intensificação sensorial é uma ideia-chave, e é no âmago da experiência ritual que a autoconsciência humana da vinculação social emerge, transfigurada em representações coletivas. A “sociedade”, afinal, é “delírio bem fundado”, instaurado pela autoconsciência do grupo, uma consciência indireta e possível apenas por meio dos símbolos. Victor Turner fez derivar dessa visão não uma teoria sistemática do ritual e nem definições abrangentes dessa noção, mas antes uma notável apreensão do sentido do vivido (CAVALCANTI, 2020) – indo direto ao ponto, uma notável apreensão do lugar da afetividade nos processos rituais.

Afetividade compreendida como o mundo dos afetos, um mundo em que as nuances são fundamentais e nem sempre claras. De acordo com André Green (1982) em *O discurso vivo*, afetividade é “um termo categorial que agrupa todos os aspectos subjetivos que qualificam a vida emocional em sentido amplo”, um termo “mais metapsicológico do que descritivo”. Entendo-a como designando a dimensão da experiência humana que está aquém da linguagem verbal e mesmo da expressão das emoções e dos sentimentos que dão graça e calor aos processos de vinculação social, com o que entramos mais claramente no terreno antropológico das classificações sociais vislumbrado por Marcel Mauss (2009) em seu clássico “A expressão obrigatória dos sentimentos”.

Essa dimensão afetiva da experiência social se faz presente de modo notável na obra de Victor Turner não só no *pathos* de seu estilo, que interpela a compaixão do leitor, mas também, especialmente, na conceituação do símbolo ritual. Graças a ela, Turner (2005b) nos trouxe também, em “Betwix, between”, ensaio integrante do mesmo livro, o adensamento do formidável conceito de rito de passagem proposto por Van Gennep em 1909. A abordagem processual do ritual define-se nitidamente junto com o foco na liminaridade, cuja riqueza simbólica ampara a possibilidade de transformação subjetiva e intersubjetiva, apoiada por sua vez na valorização da experiência, uma noção cuja fundamentação filosófica Turner encontraria

em Wilhem Dilthey (2010). A experiência vivida integra a corporeidade e a materialidade aos processos de apreensão de múltiplos sentidos condensados nos símbolos e torna-se, por isso, acessível à compreensão.

Também Gregory Bateson (2008), em *Naven*, buscou um modo de conceituar e com isso transmitir não só a qualidade intelectual e cognitiva, o *eidós* da vida social dos Iatmul, como seu *ethos*, sua qualidade emocional. Os trabalhos de Turner e de Bateson não definem exclusividades teóricas a ser seguidas. São, para mim, afinidades eletivas e fontes de inspiração, pois o que há de mais marcante no bumbá de Parintins é a celebração da rivalidade, como formulou de modo feliz o pesquisador Andreas Valentin (2005). E eu acrescentaria mais amplamente a celebração das afeições, pois os sentimentos de antipatia, animosidade e mesmo de hostilidade devotados ao boi contrário se associam inextrincavelmente ao grande carinho, amor e mesmo devoção ao próprio boi.

“ISSO É BRINCADEIRA!”

O Festival dos Bois-bumbás de Parintins, Amazonas, no qual os dois grupos de bois se apresentam, acontece atualmente nas três noites do último fim de semana de junho. Parintins tem cerca de 100.000 habitantes e fica na ponta de uma das ilhas do arquipélago das Tupinambaranas, no médio rio Amazonas, bem próxima à divisa com o Pará. Se um forasteiro lá chegar em pleno ambiente festivo, como ocorreu comigo nos idos de 1996, logo experimentará uma insólita pressão para adesão a um ou outro boi e se verá sutil ou explicitamente constrangido à observância dos inúmeros tabus que regulam a relação entre, e a circulação por entre, os dois bois de Parintins. Devo admitir que é difícil, senão impossível, compreender o bumbá sem se deixar envolver pela pressão de adesão a um dos bois.⁴ “Brincar de boi” é um mundo feito de afeições intensas: é preciso escolher para pertencer ao todo festivo instituído pela própria brincadeira.

O tema da rivalidade na troca social – a ambivalência do dom iluminada por Marcel Mauss (2003a) no “Ensaio sobre a dádiva”, associada à relevância da competição e do conflito como formulou Georg Simmel (1971) em “Formas da interação social” – já emergira em meu trabalho com o carnaval carioca (CAVALCANTI, 2006). Sua presença é marcante em inúmeros circuitos da cultura popular contemporânea, em que rivalizar – de modo explícito, assumido, por vezes institucionalizado na forma dos desfiles e concursos ou mesmo em formas mais sutis e caladas – é parte fundamental da graça, e mesmo do risco ou do perigo, daquilo que se faz.

Também nesses circuitos festivos, como nos lembra Gumbrecht (2006) em sua reflexão sobre a natureza cultural das competições esportivas, essa rivalidade – o *agon* – associa-se ao *arete*, o “dar o melhor de si”. Com a diferença de que, no ambiente festivo popular, esse dar o melhor de si assume a forma de múltiplas expressões artísticas; há sempre canto, música, muita dança e artes plásticas e visuais em cena. Em Parintins, esse confronto festivo, mediado pela performance artística e expressiva diante do outro opositor, está na raiz

4. NC: Remeto o leitor interessado no relato das pesquisas à Introdução.

da categoria nativa com a qual seus participantes se referem ao que fazem: brincadeira, termo que integra o bumbá a um amplo conjunto de expressões populares envoltas num ambiente de lazer, jogo, diversão, teatro e festa. Brincadeiras de gente grande, que insistem em retornar no tempo e propiciam a continuidade da própria experiência de ser e de pertencer aos grupos que as promovem e mesmo a coletividades mais amplas. Em Parintins tudo isso se expressa de modo muito peculiar, pois o confronto, que acontece entre apenas dois contendores, se exacerba: se sou Caprichoso, Garantido é meu contrário, meu não ser, do qual, entretanto, dependo profundamente para “brincar de boi”. Essa proximidade da intimidade com a hostilidade, essa modulação da rivalidade pela necessidade da colaboração, essa repulsa que, no entanto, interpela sempre o contrário constituem o que há de mais característico e intrigante no ambiente festivo do bumbá de Parintins.

Não se trata, assim, apenas de reconhecer que adentramos um universo mítico e ritual em que, como ensinou Jean-Pierre Vernant (2001), a distinção entre a crença e a consciência da natureza ficcional daquilo em que se crê é irrelevante. Do ponto de vista analítico, brincadeira é também um conceito-chave a qualificar a experiência vivida, situada num lugar inteiramente ficcional. Brincadeira, no sentido proposto por Gregory Bateson (1972), como uma moldura metacomunicativa peculiar na qual aquilo que é denotado por um gesto ou ato – no exemplo de Bateson, uma mordida – não só não denota aquilo que denota, como nos projeta num ambiente eminentemente criativo. Pois a “mordida-que-não-é-mordida”, ao substituir a mordida ausente à qual alude, torna esta última também uma criação puramente ficcional. Brincadeira igualmente no sentido concebido por Donald Winnicott (1975), experiência ligada aos fenômenos transicionais situados no “entre”, um lugar que não é nem o psicossoma (a unidade individual formada pelo corpo unido ao psiquismo), nem a experiência objetiva do mundo; lugar daquilo que, embora estando fora de mim, não é exatamente o mundo externo. Um lugar intersubjetivo, de compartilhamento e superposições de atenções onde viceja a experiência cultural criativa. Lugar privilegiado, nos diria Victor Turner (2005b), para a proliferação de símbolos culturais.

SIMBOLIZANDO

A locução interjetiva “bumba, meu boi!” sintetiza a ação simbólica pública e dramática dos grupos de brincantes em torno de um boi artefato dançante (uma carcaça feita e decorada das mais diversas maneiras dentro da qual se insere um brincante, responsável pelo bailado e movimentos do boi) e se desdobra nos múltiplos nomes da brincadeira, que se espalhou pelo país desde seus primeiros registros no Norte e no Nordeste já na primeira metade do século XIX (capítulo 1): bumba meu boi no Maranhão e no Piauí; boi-bumbá no norte do país; cavalo-marinho na Paraíba; boi de calemba no Rio Grande do Norte; boi-pintadinho no Rio de Janeiro; boi de mamão em Santa Catarina. Na etimologia proposta por Câmara Cascudo (1984a, p. 150), “Bumba!” é a forma imperativa do verbo bumar, que significa dançar ou surrar – uma sobreposição cuja ambivalência de sentidos se faz presente de modo notável nas múltiplas narrativas de origem que acompanham de modo variado as diversas formas da brincadeira no país articuladas em torno do bicho mítico que morre e ressuscita.

No festival de Parintins, “boi” pode ser compreendido como um símbolo dominante, fator decisivo da ação social em torno do qual os múltiplos planos da brincadeira se articulam e que condensa em si diferentes níveis de sentido (TURNER, 2005a; CAVALCANTI, 2020). Ao animal mítico presente nas narrativas de origem podemos ligar as duas agremiações, elas próprias autodenominadas bois, que desejam sempre ressurgir do esgotamento de sua vitória ou derrota em um ano e reviver num novo confronto festivo. Usado como emblema, é fartamente reproduzido em suportes os mais variados (esculturas nas prateleiras das lojas e nas casas dos brincantes, desenhos e fotos estampados em camisetas, bandeirolas e até paredes), espalhado por toda Parintins. Força, resistência e potência também se expressam, seja nos antigos e violentos enfrentamentos de rua ou no *ethos* afirmativo da forte rivalidade que permeia a festa. Na dimensão mais concreta da brincadeira, porém, é para o boi artefato em ação ritual que se voltam a profunda admiração e o carinho explícito dos brincantes.

Nos ensaios e, nas saídas de rua, nas performances festivas nas comemorações de vitória ou de derrota após o anúncio dos resultados do julgamento anual, o comparecimento do boi dançante é cercado de especial atenção e emoção. Nas performances, sua principal ação ritual é a dança do tripa, requintada e sutil, sempre graciosa, embora cheia de vigor. Em Parintins, esse boi artefato bailante ganha o mesmo nome do grupo: Boi Caprichoso ou Boi Garantido, nomes idênticos ao das duas agremiações rivais. Esse boi bailante é o objeto foco de intensa transposição afetiva, e a exegese nativa nos diz que uma pessoa sabe realmente qual é o seu boi quando se comove intimamente com a dança de um deles:

- o boi cujo corpo preto traz na testa uma estrela azul, as cores da agremiação Boi Caprichoso, num binarismo em que azul é o marcado, e preto, o não marcado;
- o boi de corpo branco que traz na testa um coração vermelho, as cores da agremiação Boi Garantido, num binarismo em que vermelho é o termo marcado, e branco, o não marcado.

A partir do que se produz de modo recorrente entre os brincantes a seguinte cadeia de associações: Caprichoso = azul + preto + estrela na testa = intelecto = frio = pessoas frias, sensatas, compreensivas; e Garantido = vermelho + branco + coração na testa = passionalidade = quente = pessoas quentes, passionais e expansivas.

Essa exegese, assim expressa, me foi apresentada, em conversa mais demorada em junho de 1999, por Odineia Andrade, professora parintinense, antiga brincante do Boi Caprichoso e pesquisadora local dos bumbás. Pude confirmá-la inúmeras vezes, emitida com variações por brincantes de ambos os grupos. A dez dias da festa, em junho de 2010, em um churrasco organizado por um grupo de jovens torcedores do Boi Caprichoso, Juliana, manauara e assídua torcedora, me explicava a diferença entre eles e “a galera do boi contrário”. Galera designa a organização dos torcedores dos dois bois de Parintins.⁵ Segundo ela, a galera

5. O termo galera parece inspirar-se nas “galeras” do *funk* do Rio de Janeiro; seu tipo de organização, entretanto, assemelha-se mais ao das torcidas organizadas do futebol, reunindo jovens de proveniência social heterogênea na faixa dos 13 aos 25 anos de idade (ver Ricardo Barbieri, Apêndice 1).

do Garantido “não se importa em dançar e cantar independentemente de o seu boi estar bom ou não. Depois dizem que a gente é fraco! Mas não é não. Somos apaixonados. O Caprichoso é exigente, perfeccionista, quer fazer o melhor. Isso é que é amor! A nossa galera, por isso, é um termômetro da qualidade do nosso boi!”.

A explicação tem como pano de fundo a forma diversa de expressão dos próprios torcedores de cada boi durante suas performances na arena. Esses torcedores, reunidos nas arquibancadas em galeras opostas, dançam sempre animadamente durante a apresentação de seu boi, em especial durante as toadas ditas de animação, que solicitam sua manifestação efusiva. Em ambas as torcidas, também, essa dança coletiva coreografada é sempre acompanhada de muitos adereços de braços que produzem notáveis efeitos visuais. A galera do Boi Garantido, no entanto, é famosa por fazer as arquibancadas do estádio tremerem durante sua dança. A galera do Boi Caprichoso, por sua vez, deriva sua fama não apenas de sua animação dançante, mas também de seu esmero nas coreografias e nas alegorias.

Uma grande parte da apaixonada adesão a um ou outro boi se constrói certamente em função da dedicação, do talento e do envolvimento dos artífices do espetáculo e dos brincantes e torcedores de modo geral, sempre decisivos para o sucesso das apresentações. Outra parte significativa dessa adesão apaixonada constrói-se e expressa-se, porém, por meio das interdições rituais que produzem e exacerbam a rivalidade mútua entre os dois bois. Tais tabus, que obrigam os adeptos de cada boi à sua observância na conduta pública, têm o notável efeito de tornar a adesão verificável no espaço urbano de Parintins.

O FESTIVAL, A CATEDRAL E A CIDADE

Embora as próprias narrativas históricas sejam objeto de disputa, manipulações e constantes reinvenções por parte dos bois, há certo consenso quanto a seu surgimento na segunda década do século XX em bairros que polarizavam contrastes importantes na composição social da cidade de então e em sua topografia urbana. O Boi Garantido teria surgido primeiro na “baixa do São José”, área situada a oeste da cidade, onde o terreno se afunda e se aproxima do rio; um bairro de extração social mais pobre (pescadores, agricultores, vaqueiros, peixeiros, estivadores). O Boi Caprichoso, composto a partir de extratos médios e mais abastados (comerciantes, professores e fazendeiros), surgiu pouco depois no bairro de Palmares, vizinho ao Centro do antigo núcleo urbano, situado a leste da cidade, uma área em que o terreno se eleva suavemente até formar um pequeno monte com escarpas que beiram o rio. Os dois bois saíam às ruas e confrontavam-se em toadas de desafio ou mesmo brigando seriamente quando se encontravam.

A memória oral relembra outros bois, porém apenas Garantido e Caprichoso permaneceram. A acentuada rivalidade mútua parece ter dado forma e expressão ritual a oposições importantes na topografia e na morfologia urbanas. A referência para o deslocamento rotineiro dos cidadãos não é, entretanto, a topografia, mas o curso do rio, e quem caminha para o leste/jusante vai “para baixo”, em direção a Santarém, e quem segue para o oeste/montante vai “para cima”, em direção a Manaus. “Vamos dar uma pernada para cima?” – foi assim,

em junho de 1999, com o convite informal de um artista do Boi Caprichoso para uma caminhada até o curral do Boi Garantido, que me dei conta da relevância do curso do rio Amazonas como referência de orientação dos parintinenses. Curiosamente, a evolução da composição social dos dois grupos é também compensatória, pois o grupo de origem “baixa” caminhou para cima e aquele de origem “alta” caminhou para baixo, no sentido em que, ao longo de décadas, a expansão de ambos incluiu todos os extratos sociais urbanos de seus bairros, Centro e arredores, expandindo-se, em especial já nos anos 1980, até a capital do estado, Manaus, para onde já haviam migrado ao longo do século XX muitas famílias parintinenses.

O festival folclórico foi criado em 1966 por um grupo da Juventude Católica na quadra da futura catedral da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, na antiga praça do cemitério, situada entre os dois bairros de origem dos bois. Durava então dez dias, e o foco das apresentações fixava-se nas quadrilhas juninas dos bairros mais periféricos. Os bois eram atração secundária, exibindo-se apenas para encerrar o festival, em intervalos temporais afastados, de modo a evitar o perigo de seus encontros. Sua apresentação livre no primeiro festival, entretanto, logo se tornou disputa, pois a adesão dos moradores conformou duas torcidas, e trouxe os bois para o centro da cena.

Essa maneira de compreender a evolução da festa me foi proposta por antigos participantes de ambos os grupos.⁶ A ela devem se acrescentar importantes alterações ocorridas na organização social do espaço urbano entre o primeiro festival, de 1965, e a inauguração do próprio Bumbódromo, o estádio Amazonino Mendes, em 1988.

Esse primeiro festival folclórico visava também angariar fundos para a construção da catedral, iniciada nos anos 1960 e finalizada apenas em meados dos anos 1980. Para lá foi transferida a imagem da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, antes abrigada em uma igreja situada a leste. A confluência desses dois processos – a criação e o sucesso do festival folclórico e a construção da Catedral de Nossa Sra. do Carmo – configurou gradualmente um novo centro urbano, que substituiu o antigo, hoje o chamado centro histórico, situado a leste da ilha. Organizou-se a partir de então na cidade um novo eixo integrador de duas metades territoriais. A tradicional rivalidade dos bois assumiu dimensão inédita: doravante não eram mais apenas Caprichoso e Garantido – ambos, por sinal, devotos da padroeira – mas “Os Bumbás de Parintins”. Já nos anos 1970, os bumbás iniciaram sua expansão rumo à capital do estado, transformando-se em associações civis, realizando ensaios e saídas nas ruas de Manaus. O festival folclórico associou-se fortemente à representação da própria cidade.

Nesse novo contexto, a localização do atual Bumbódromo, inaugurado em 1988 e situado no terreno de um antigo aeroporto, integrou uma nova dinâmica urbana. Alinhados no eixo aproximadamente norte-sul, o estádio, o cemitério local, a catedral, o mercado municipal e o porto configuram um divisor,

6. Tanto Raimundo Muniz – integrante do Boi Caprichoso, membro do grupo da Juventude Católica que organizou o primeiro festival folclórico em 1965 – como Jair Mendes – artista inovador do Boi Garantido, que trabalhou como aderecista no Cacique de Ramos no Rio de Janeiro no início dos anos 1970, e como artista também no carnaval das escolas de samba de Manaus –, entrevistados em 1999, assim apresentaram a evolução do festival.

estabelecendo na cidade uma metade leste e outra metade oeste. Em Parintins, para usarmos termos de Lévi-Strauss (1967b), superpõem-se duas estruturas relacionais. Uma concêntrica e hierárquica, que iguala todos diante de certas instâncias superiores – o festival folclórico, a santa padroeira, o cemitério, a prefeitura, o governo do estado, os patrocinadores da festa, o comércio e o contato dos ilhéus com as demais cidades da região, e com a capital. Outra, diametral, pois, quando o assunto é boi, tudo na cidade divide-se em dois.

A arena do estádio festivo é cercada por assentos divididos em cadeiras numeradas em sua parte inferior e em arquibancadas na parte superior. Depois de uma reforma em 2013, o conjunto do estádio comporta 16,5 mil lugares.⁷ Pintados em vermelho ou azul, todos os assentos dividem-se na metade oeste, pertencente aos torcedores do Boi Garantido; e na metade leste, pertencente aos torcedores do Boi Caprichoso. Os torcedores jovens, organizados em “galeras”, ocupam as arquibancadas laterais que abrigam, cada uma, cerca de 3.750 lugares. Esses lugares das galeras são gratuitos, e seu preenchimento é autorregulado. De frente para os portais de entrada dos bois na arena, divididos por um amplo telão para a transmissão televisiva simultânea, situam-se ao fundo do estádio duas fatias de arquibancadas com assentos disponíveis para compra, também devidamente coloridas conforme suas respectivas metades. Tudo se organiza de tal modo que os únicos lugares neutros para a participação do espectador no festival são as cabines dos atualmente 11 jurados, distribuídas em cinco pontos do estádio,⁸ e os lugares destinados à imprensa e ao televisionamento. A própria arena divide-se em metades virtuais equivalentes às metades do traçado urbano e pode ser pensada como metonímia da cidade como um todo. Em 1996, em suas dependências no galpão do boi, Marquinho, o tripa do Boi Caprichoso, me dizia: “quando piso na arena, sinto subir uma força do chão. E me protejo com o terço, pois bem ali, na metade da arena, tem a energia positiva e negativa dividida em dois”.

Fora do Bumbódromo, a oeste, ou para “cima” (no baixo topográfico) fica o Boi Garantido, seu curral, a quadra de ensaios, e seu galpão, a oficina de confecção de alegorias. No lado leste, ou para “baixo” (no alto topográfico), fica o Boi Caprichoso, seus curral e galpão. De tal modo que, ainda hoje, caminhar para “cima” (oeste/montante) ou para “baixo” (leste/jusante) nas ruas de Parintins corresponde a se aproximar de um dos bois-bumbás. No período festivo, aliás, essa circulação não é inteiramente livre.

7. Essa reforma ampliou apenas os lugares das chamadas cadeiras numeradas, situadas na parte mais próxima de toda a arena e cujos ingressos são vendidos ou doados para os torcedores dos dois bois.

8. São 21 os itens de julgamento do bumbá: apresentador, levantador de toadas, Batucada ou Marujada, ritual indígena, porta-estandarte, amo do boi, sinhazinha da fazenda, rainha do folclore, cunhá poranga, boi-bumbá (evolução), toada (letra e música), pajé, tribos indígenas, tuxauas, figura típica regional, alegorias, lenda amazônica, vaqueirada, galera, coreografia, organização do conjunto folclórico. Independentemente da vitória ou da derrota, a distribuição de verbas de patrocínio aos dois bois é igual. O vencedor recebe o troféu daquele ano. O julgamento mereceria uma análise à parte, fora, contudo, dos limites deste trabalho. Se todo julgamento em competições festivas da cultura popular é inevitavelmente um foco de tensões, no bumbá de Parintins isso é levado ao paroxismo, em função da convicção dos brincantes da inevitável adesão a um ou outro boi de quem quer que com eles entre em contato. Limite-me a indicar que o sorteio dos três estados brasileiros de onde advirão os jurados a cada ano ocorre nas vésperas da festa, e a “caça” (expressão nativa) aos jurados inicia-se apenas depois disso. Os estados da região Norte do país estão excluídos do sorteio. Os jurados chegam a Parintins no próprio dia da festa, hospedam-se em local afastado do centro urbano e são permanentemente acompanhados por fiscais dos dois grupos. As suspeitas rondam o ambiente e as impugnações são frequentes no limite da inviabilização do espetáculo. NC: Esse sistema de escolha dos jurados alterou-se mais recentemente. Ver Barbieri (Apêndice 1).

AS INTERDIÇÕES, A ESPIONAGEM E A PROVOCAÇÃO

A organização da festa a cada ano se inicia logo no segundo semestre do ano anterior, em agosto ou setembro, com a definição do novo tema-título, e com o início do concurso das toadas que, como me disse Gil Gonçalves, radialista e diretor de arte do Boi Caprichoso em 2010, “vão na frente”, “chamam as pessoas”, “aquecem o boi”. Os diversos preparativos se iniciam e se prolongam pelos primeiros meses do ano seguinte. A produção das alegorias nos galpões ganha força ao final da quaresma, com o retorno dos muitos artistas dos bumbás que atuam nos barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro.⁹ Já no começo de junho, o ambiente festivo se instala em Parintins e, a partir de 23 de junho, dia de São João, quando os dois bois saem às ruas (cada um em seu próprio percurso), a festa toma conta da cidade com a instalação de feiras de artesanato na praça da catedral e de muitas barracas de comida nas principais vias. Nesse período, dois conjuntos de interdições e duas práticas propiciatórias participam de modo notável da instauração do ambiente festivo no espaço público, e seu gradual agravamento anuncia e prepara as performances na arena: a interdição das cores e as interdições semânticas; e a espionagem e as provocações.

A INTERDIÇÃO DAS CORES

A interdição de uso das cores do boi contrário é regra geral do boi e associa-se à lógica de uso e definição do espaço urbano pouco a pouco demarcado em territórios de pertencimento. Certos lugares e seus arredores são “quentes”, ou seja, tornam-se territórios azuis ou vermelhos, não simplesmente pelo uso das cores do grupo, mas sobretudo pela proibição de uso da cor do contrário. A interdição é genérica: atinge qualquer um que entre nesses locais, não simplesmente brincantes ou artistas do boi. Entrar em qualquer domínio do boi vermelho requer a abstenção de uso da cor azul e vice-versa. As tonalidades respectivas são também contraindicadas; a infração pode implicar o pedido de retirada ou gerar constrangimento nos infratores e, no infrator, o sentimento de descumprir uma regra de etiqueta elementar.

A interdição vigora por definição em todos os locais e espaços rituais de cada boi – dos ensaios nos currais e trabalho nos galpões às apresentações na arena –, onde o regulamento não só proíbe como penaliza o uso das cores de um boi pelo outro. Como cada metade das arquibancadas está pintada com a respectiva cor forte de seu boi, a multinacional Coca-Cola viu-se obrigada a curvar-se aos valores locais, tornando azul seu anúncio no setor leste do estádio. Em 1999, a empresa Telemar, cujas cores emblemáticas eram o azul e o branco, foi obrigada a trocar a cor dos telefones instalados nas ruas situadas na metade oeste da cidade, sob ameaça de depredação. Em 2010, as marcas dos patrocinadores na arena festiva – Nestlé, Kaiser, Coca-Cola, TV Bandeirantes, Secretaria de Cultura e Governo do Estado – coloriram-se todas nas duas cores obrigatórias nas respectivas metades da arena.

9. NC: Ver a respeito Melo de Souza (2021).

Com a chegada da festa, os moradores e, em especial, os grupos das torcidas jovens dos bois, que vêm também das cidades vizinhas – Manaus, Nhamundá, Barreirinha, Maués, Tabatinga, Humaitá, entre outras –, demarcam seus locais de encontro, decorando as ruas com bandeirolas e pinturas na cor de seu boi. Instaura-se na cidade um circuito de lazer Caprichoso, e outro, Garantido: restaurantes, banhos (locais de mergulho no rio e nos igarapés), pontos de encontro nas praças que beiram o rio. Alguns, mais fanáticos, abolem a cor do adversário da vida doméstica cotidiana.

AS INTERDIÇÕES SEMÂNTICAS

A língua e a fala são também territórios vocabulares demarcados por interdições simbólicas. A principal é jamais nominar o boi adversário, que é sempre o “contrário”. Todas as palavras compostas pelas unidades morfológicas contrárias – caprich e garant – estão também banidas do vocabulário de cada grupo. É gafe utilizá-las na presença dos torcedores de um ou de outro boi. A enunciação do nome alheio configura-se como indesejável invasão, pois introduziria, no contexto da fala, a presença concreta do outro. Tal presença é afastada pela interdição, que a esvazia de conteúdo. Ao valorar a simples menção do nome, o tabu regra um contato mental impossível de ser evitado, pois que fundante da identidade mútua.

Assim é que, ao iluminar apenas a forma vazia da contrariedade do outro boi, a categoria nativa “contrário” é altamente instrutiva. Como um grupo é o contrário do outro, estabelece-se tácita e mutuamente o reconhecimento de uma equivalência e o princípio relacional de sua unidade. A existência velada do contrário remete à razão de meu ser, cujo destino é o confronto com ele. Trata-se, então, de tornar os dois bois o mais divergentes possível, e, para tanto, tudo de um boi deve ser feito em absoluto segredo. A espionagem e as provocações complementam essas interdições, buscando transpor seus limites.

ESPIONAGEM E PROVOCAÇÃO

Certamente é possível encontrar um jovem vestido de vermelho, a cor do Boi Garantido, sozinho, quieto, encostado na parede em um ensaio no curral do Caprichoso. Ele ficará lá um pouco, observando, ninguém o incomodará e ele logo se retirará. E vice-versa. É também comum que quem encena alguma das personagens do boi, como a Sinhazinha da Fazenda, Cunhá Poranga (moça bonita, em tupi) vá “dar uma colocada” no ensaio do contrário. Há amizades entre os jovens torcedores dos dois grupos, e as famílias, por vezes, têm seus membros divididos na preferência por um ou outro boi. Na temporada festiva, porém, é preciso cuidado com as inter-relações, pois a presença ou a proximidade física do outro em ambientes de pertencimento definido pode ser só provocação, mas pode ser também alguma estratégia de espionagem, nunca se sabe ao certo... A suspeita ronda as tentativas de aproximação. Em 2010, um dos chefes de galera do Caprichoso esquivou-se de todas as formas possíveis de nos mostrar (a mim e a Ricardo Barbieri) os *kits* de adereços para os efeitos especiais e planos de execução coreográfica. Assim também a coordenadora da

casa que hospedava os jovens torcedores do Caprichoso vindos de Manaus esquivou-se decididamente de contatos mais próximos. Quem sabe não seríamos espiões do boi contrário?

A espionagem é sabidamente praticada por ambos os grupos, motivada pelo desejo de obter para si aquilo que está guardado em segredo pelo outro. Além dos efeitos especiais criados pelas galeras, o roteiro da apresentação das noites de performance com a indicação dos efeitos especiais das alegorias e do surgimento das personagens é cobiçado. Como pudemos presenciar naquele mesmo ano, o roteiro de apresentação da primeira noite do Caprichoso transformou-se durante a madrugada, pois o livreto que orienta o julgamento das apresentações tinha “vazado” na gráfica. O episódio foi impressionante, pois a resposta à espionagem do contrário – que teria então supostamente reorganizado a própria apresentação da primeira noite de modo a “copiar” e a superar o outro – envolveu a surpreendente troca (que contrariava o roteiro do livreto, àquela altura já entregue aos jurados) de um cenário alegórico por outro que, previsto apenas para a terceira noite da festa, foi concluído pouco antes da apresentação.

A provocação aberta também faz parte da festa e, nesse caso, as toadas de desafio ocupam lugar singular. A maioria das diversas modalidades de toadas destina-se à dança nos ensaios e na arena, exceto as toadas de desafio. Estas abarcam tanto as agressivas toadas de improviso tiradas pelos amos dos dois bois na arena em suas respectivas atuações como as toadas que circulam fora das apresentações oficiais e se destinam à pura provocação do contrário. Estas últimas são divulgadas por vezes no CD oficial e provocam toadas em resposta difundidas por meio das emissoras de rádio locais, ou em CDs distribuídos informalmente pelos compositores, até que “chegou o festival e não dá mais tempo”, como nos disse, em 2010, Alexandre, manauara, técnico em computação, fiscal dos jurados durante as apresentações e ativo torcedor do Caprichoso. Essas toadas de provocação são muito espirituosas, geralmente parodiam a letra das toadas oficiais, são gravadas em estúdio, com a mesma base sonora da toada oficial, e sempre buscam rebaixar e humilhar o contrário. Comparecem em interações das provocações de rua, quando um grupo invade o circuito de lazer do outro, nos ensaios das coreografias de galera no Bumbódromo, mas especialmente nas passagens de som de cada boi que antecedem as performances festivas na arena.

Relato brevemente episódios ocorridos em 2010 cujo entrelaçamento traz de modo mais vivo a dinâmica desses enfrentamentos rituais em que os torcedores dos dois grupos, ao se opor uns aos outros, unem-se a seus bois. Em 2010, o Boi Caprichoso tinha contratado como levantador de toadas (o cantor que deve “levantar” a atuação do boi na arena e, literalmente, a galera nas arquibancadas ao cantar as toadas de cada noite festiva) David Assayag, cuja voz é belíssima e que, por muitos anos, ocupara esse posto-chave no Boi Garantido. É bem verdade que, no começo de sua carreira, David cantara também no Caprichoso, e nele permaneceu até 2020.¹⁰ Em 2010, entretanto, a troca de agremiação por uma das “estrelas” de um boi, sempre emblemáticas do próprio grupo, causou comoção entre os adeptos do Boi Garantido e foi assunto para muita provocação nas ruas e ataques e respostas por meio das toadas de desafio.

10. NC: Em plena pandemia, depois da celebração realizada em 2020 (ver Apêndice 2), David Assayag voltou para o Garantido.

O CD oficial do Garantido já trouxera uma dessas toadas que chamava o “povo contrário” de “boi melancia” e ameaçava: na disputa festiva, o boi contrário seria “partido ao meio” e revelar-se-ia “vermelho por dentro, vermelho igual melancia”. David Assayag gravou em resposta uma paródia dessa toada, intitulada “Boi bege”, em que o vitorioso Boi Caprichoso expressava sua pena pelo desespero e “choratório” do contrário, cuja toada estava mesmo boa era “pra enterro e velório”. Fora do CD oficial do Garantido, outra toada de desafio foi também composta “A fábula do rouxinol”, em que o rouxinol se transformava em urubu traíçoeiro. Dessa vez, David gravou como resposta uma paródia de toada oficial do próprio Boi Caprichoso, “Sentimento caprichoso”, em que afirmava seu “coração azul”. O contrário, cantava ele, devia “ter vergonha na cara”, pois para ganhar dele no festival era preciso ter “um vozeirão e muita afinação”.¹¹

Nesse ambiente em que, alguns dias antes da festa, já circulavam pelas ruas e pelos rádios da cidade as toadas e as contratoadas, jovens torcedores do Caprichoso, com suas camisas nas cores emblemáticas, estavam reunidos num restaurante em uma das principais avenidas da cidade, no lado leste, quando uma dupla de rapazes, um deles fantasiado de David Assayag (que é deficiente visual e usa sempre óculos escuros) e outro caracterizado como um suposto entrevistador televisivo, parou seu bugre vermelho em frente ao restaurante. O carro trazia no capô uma grande cara de boi estilizada na forma de uma melancia e tocava a dita toada na aparelhagem de som, enquanto os rapazes encenavam uma entrevista em que o cantor se confessava ser mesmo “um traíra”.

Os jovens caprichosos, visivelmente irritados e alguns contendo o impulso para a briga, foram se retirando aos poucos. Um deles, entretanto, aproximou-se dos dois rapazes garantidos e pediu para os fotografar. Aquilo era afinal parte da brincadeira! – disse ele, maliciosamente, pois mais tarde pretendia “fazer umas coisinhas com aquela foto...”, insinuando alguma zombaria que faria circular nas redes sociais.

Naquele ano, o Boi Caprichoso ganhou a disputa festiva. Nas comemorações de sua vitória no curral, o ator comediante que nas apresentações faz as vezes de Pai Francisco (o vaqueiro que nas narrativas de origem da brincadeira mata o boi para satisfazer o desejo de sua mulher grávida e é sempre encenado como palhaço) subiu ao palco caracterizado trazendo nas mãos uma grande melancia partida ao meio, cujos pedaços vermelhos ele abocanhava, deliciado, ao som das contratoadas do Caprichoso.

AS PERFORMANCES RITUAIS

Já posicionadas em suas respectivas arquibancadas, a atuação das galeras integra decisivamente a produção do espetáculo dos bumbás; antes, porém, as galeras como que aquecem o ambiente para o confronto artístico que logo se iniciará. Nas três noites festivas, as apresentações começam às 21h. Desde as 10 horas da manhã, contudo, a galera forma longas filas do lado de fora do estádio. No começo da

11. A toada “Boi melancia” foi composta por Fred Goes, a “Boi bege”, por Cesar Moraes, a “Fábula do rouxinol”, por Emerson Maia, e a resposta do Caprichoso, por David Assayag, Adriano Carraça e Benetti. Esta última toada parodiava a toada oficial “Sentimento caprichoso” composta por Adriano Aguiar, Geovane Bastos e Michael Trindade. O festival tem sido televisionado ao vivo pela Band, suas toadas podem ser encontradas com facilidade no Youtube.

tarde, uma barreira de policiais militares, que farão a revista da entrada, é montada no ponto norte do Bumbódromo, separando a leste e a oeste o início das duas filas (BARBIERI, 2013). Quando os portões finalmente se abrem, por volta das 16h, rapazes e moças da organização das galeras já estão lá dentro, nas rampas de acesso de cada lado, para a distribuição dos *kits* com os adereços que serão usados para a produção dos efeitos visuais durante o canto e a dança das toadas. Com as arquibancadas da galera lotadas (3.750 lugares cada uma), por volta das 17h começa a passagem de som do primeiro boi a se apresentar naquela noite, logo sucedida pela do outro.

Chegam também então o apresentador, o levantador de toadas, o amo do boi que participam desse aquecimento festivo caracterizado pelas provocações abertas com o canto das toadas que circularam nas ruas e pela liberdade que a galera do contrário tem para se manifestar com contratoadas, xingamentos e impérios de toda sorte. A cada noite, isso antecede o início das apresentações, até que, às 21h, a contenção imposta pelo regulamento se instala com rigor. Na apresentação – que não é só diante do outro como verdadeiramente “para” o outro – o segredo, até então mantido a sete chaves, deve virar surpresa. A rivalidade produzida e exacerbada na conduta ganhará a forma de um verdadeiro *potlatch* artístico, em que cada boi busca a vitória por meio de um estilo expressivo próprio, condizente com os parâmetros de sua simbolização: o Garantido, sempre muito afirmativo e agressivo, em uma performance mais solta; o Caprichoso, sempre mais moderado em agressividade, com uma performance mais integrada e visualmente elaborada. Afinal, o Garantido garante, e o Caprichoso capricha!

Em cada uma das três noites da festa, durante duas horas e meia, Caprichoso e Garantido, cada qual com cerca de 3.500 brincantes, se apresentam, ora um, ora outro, na arena do Bumbódromo em grandiosos espetáculos. Em Parintins, a disputa entre os dois contrários demanda essa grandiosidade, decorrente de requintada produção a fim de suprir com fantasias, alegorias, performances e lendas focalizadas exclusivas a cada noite o fato de haver apenas dois concorrentes.

O núcleo semântico associado à morte e à ressurreição do boi em Parintins, foi acrescido de elementos locais, das culturas cabocla e indígena, e de questões como a eliminação de tribos antigas e a luta pela preservação da floresta. As apresentações anuais ganharam um tema-título (o termo nativo foi durante muitos anos “*slogan*”) que, derivado desse universo simbólico regional mais amplo, se desdobra nas três noites de espetáculo. Atualmente, uma noite de performance se organiza em torno de três grandes cenários alegóricos, e a atuação de cada um, incluindo montagem e desmontagem, dura cerca de 45 minutos. Esses cenários funcionam como molduras vivas para as diferentes sequências dramáticas que nelas se desenrolam – em especial Lenda Amazônica (uma lenda regional), Conjunto Folclórico (a lenda do boi) e Ritual (uma lenda indígena que trate de morte, destruição ou de poderes de cura) – em meio às quais dançam as tribos (grupos de dançarinos fantasiados de índios) e as personagens individualizadas do boi (boi, Sinhazinha da Fazenda, Cunhá Poranga, Pajé).

Em cada sequência dramática sucedem-se eventos que – narrados pelo apresentador e pelo canto das toadas – conduzem a um clímax. A boa apresentação é pontuada por apogeu e desenvolve-se em direção

a uma apoteose alcançada na sequência alegórica final, geralmente o Ritual. A dinâmica é a de preenchimentos apoteóticos e esvaziamentos subsequentes da arena, até que tudo se esvai, para recomeçar nas duas noites seguintes.

Enquanto os bois se alternam no fabuloso espetáculo que se desenrola na arena, uma parte importante de cada boi estará presente todo o tempo a cada noite: as galeras que, instaladas em suas respectivas metades das arquibancadas, integram a apresentação do próprio boi, e de outra maneira, também participam daquela do boi contrário.

Atuando de forma organizada, a galera saúda a chegada de seu boi, canta e dança incansavelmente com muita garra ao longo do espetáculo, enquanto executa efeitos visuais especiais. Na hora do espetáculo contrário, ela permanece sentada, em silêncio profundo, sob o risco de perda de pontos no julgamento caso se manifeste. Assim, em uma mesma noite, cada galera experimenta tanto a expansão do pleno pertencimento como uma forma de existência secundária na quietude do opositor tão silencioso quanto crítico em busca de falhas e erros na apresentação do outro.

As alegorias se movimentam e se transformam diante de nossos olhos, trazendo de seu bojo, de modo surpreendente, as principais personagens dançantes do boi, geralmente o Pajé e a Cunhá Poranga, e o próprio boi com seu tripa. A superposição das toadas, da dança, da atuação da galera e da encenação alegórica produz o efeito de maravilhamento, no sentido atribuído por Stephen Greenblat (1996): a introdução de um momento único e memorável no fluxo da apresentação, capaz de suspender o sentido do tempo, substituindo-o pela pura intensidade da vivência. Do lado do “meu” boi, o maravilhamento assemelha-se, de fato, às experiências de natureza extática e de englobamento puro pela emoção a um só tempo estética e amorosa vivida junto com a massa festiva. Do lado do contrário, o maravilhamento, moderado pela frieza da observação silenciosa, transforma-se num reconhecimento que não deixa de ser uma espécie de vitória daquele que produziu tal efeito: o outro será realmente vencido (e isso independe da vitória ou da derrota oficiais) ao ser pego, ele também (o meu contrário!) maravilhando-se com aquilo de que sou capaz: provocar nele fortes emoções estéticas, mesmo que experimentadas na quietude.

A galera silenciosa do boi contrário presencia a ocupação integral de um espaço que, naquela duração excepcional, é indivisível. Sua presença muda e alerta, porém, mantém aceso o sentido do desequilíbrio resultante desse uso da arena. Como esse espaço, a arena tornada território de ocupação não pode ser definitivamente nem de um nem de outro – pois a realização desse desejo traria consigo o risco de destruição da própria identidade – e tampouco interessa a sua divisão; a solução é alternar. A arena é, a cada turno, inteiramente minha ou sua. A celebração da vitória é humilhação do outro, ou seja, em certo sentido é a celebração da derrota do outro. A isso, o outro, apenas temporariamente derrotado, responde com a afirmação de si, alardeando a firme disposição para um novo enfrentamento, ou seja, paradoxalmente, a celebração da derrota, embora traga inevitavelmente o sabor da frustração, é a celebração de si. O combate festivo logo se renova em sua busca de equilíbrio entre os contendores. Ambos, ao longo dos anos sempre vitoriosos e sempre derrotados, se igualam em sua busca sem fim.

O TRABALHO DO RITO

Bateson (2008), em *Naven*, estudou processos de identificação cruzados e de cismogênese, processos de gênese da cisão intrínsecos à produção de *ethos* diferenciados entre os homens e as mulheres iatmul. São processos que tendem à ruptura da relação, tamanha a tensão neles acumulada. Em Parintins, como pude presenciar em 2004 e em 2010, a própria viabilidade do festival se viu por vezes ameaçada pela impossibilidade de acordo entre os bois acerca dos jurados. Em 2004, até a primeira noite da festa os dois grupos não haviam conseguido chegar a um acordo. Com duas horas de atraso e com o estádio lotado em um ambiente de grande perplexidade e expectativas, um comitê julgador foi finalmente improvisado de modo a permitir o início das apresentações. O júri oficial chegou para a segunda noite e as notas dessa primeira noite acabaram sendo abolidas. Em 2010, o presidente do júri foi impugnado durante o julgamento, pois teriam descoberto seu suposto contato próximo com um integrante de um dos dois grupos. O fato gerou uma crise que por pouco não impediu o anúncio dos resultados pela comissão julgadora que, desconsiderando as notas do jurado impugnado, soube se reorganizar a tempo de encerrar a última e decisiva etapa festiva, o anúncio do julgamento. Esse anúncio, também extremamente ritualizado, é feito na tarde do dia seguinte ao encerramento das apresentações, na presença das galeras dos dois bois acomodadas nas respectivas arquibancadas, com o posicionamento da Polícia Militar em fila perpendicular ao centro da arena a separar os dois lados do estádio de modo a evitar confrontos.

Ao se referir às muitas possibilidades de controle das tendências à ruptura da relação, Bateson menciona a cismogênese complementar: aquela em que, com a acentuação da divergência, os membros de cada grupo tornam-se mais e mais dependentes do comportamento dos membros do outro grupo. Em algum momento desse processo, Bateson supõe, um equilíbrio será atingido igualando as forças da dependência às tendências cismogênicas. No caso do bumbá, a produção ritual da rivalidade entre os dois bois acentuou a divergência na simbolização do pertencimento, na criatividade dos dispositivos de evitação e provocação, e na elaboração dos diferentes estilos artísticos e expressivos que caracterizam cada grupo. Isso produziu também a mais íntima dependência, de tal modo que a necessidade de diferenciação não cessa de se exacerbar em função de tamanho compartilhamento de interesses, valores e objetivos comuns. Esse parece ser o patamar do instável equilíbrio dos bumbás de Parintins.

Como o sonho que, ao proteger o sono, é trabalho simbólico, *dream work*, nos disse Freud (1989, 1998) – no sentido de que transforma um certo tipo de material vivido em outra ordem de material que possibilita o acesso a outra forma de sentido das experiências vividas –, o trabalho do rito no bumbá protege o lugar fundamental da brincadeira no mundo adulto. Uma brincadeira séria que fala de morte, destruições e renascimentos, ligando lendas e mitos amazônicos às narrativas de morte e ressurreição do boi; que custa dinheiro, trabalho, empenho, colaboração e muita briga.

À dimensão mítica subjacente e à dimensão real evidente sobrepõe-se no bumbá de Parintins a deliciosa brincadeira propriamente dita, renovada a cada ano: a experiência de ser-por-meio-do-confronto, que se comuta imediatamente em ser-por-meio-da-identificação plena, perda desejada de limites e contornos.

Como se experimentássemos lugares extremos entre as possibilidades da vinculação social, e um dos extremos fosse logo chamado a limitar o outro, trazendo a alteridade a princípio recusada para dentro da experiência de ser. Pois essa experiência de ser-por-meio-do-confronto é dramatizada nas performances rituais como experiência de plenitudes efêmeras diante do outro silenciado, mas nunca anulado. Sempre atento e ativo, ele, o “contrário”, é também, por sua vez, sujeito da experiência de ver o outro fazer exatamente tudo aquilo de que ele também é capaz e, mesmo, quem sabe, mais capaz. É preciso ceder a vez, e tudo se transforma então em desejo profundo de reconhecimento de si pelo outro. A realização plena ainda que passageira – a mais bela apresentação na arena – é feita para o outro e tem como condição o seu valor de “contrário”: o reconhecimento implícito ao seu direito igualmente pleno de ser que funda a brincadeira.

APÊNDICE 1

Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens¹

Ricardo José Barbieri

Viajar para Parintins foi a primeira experiência de distanciamento antropológico pleno que vivi. Foram duas semanas intensas. O estado do Amazonas, a cidade de Parintins e sua festa representavam um exotismo inédito. Antes meu horizonte limitava-se a pesquisar minha cidade em contexto bastante familiar para mim: as escolas de samba e o carnaval carioca. No fim de mais um dia de observações voltava para o conforto de minha casa. Meu contato com a festa dos bumbás até então era feito pela visualização de alguns documentários, leitura de artigos e, em dois anos seguidos, do acompanhamento, pela televisão, de trechos das apresentações juninas.

O ITEM “GALERA”

Em 2010, meu objetivo era pesquisar a galera do Boi Caprichoso. Atualmente são 22 os itens em julgamento na competição do Festival Folclórico de Parintins. Um dos mais disputados é o de melhor “galera”, considerado tão relevante a ponto de todos os anos o jornal *A crítica*, o principal do Amazonas, ressaltar o vencedor do item na planilha de divulgação das notas.

A cada noite eram 12 jurados específicos² nas áreas musical, artística, cênica/coreográfica. A nota mínima de cada item é sete,³ e a máxima, dez, podendo ser fracionadas na forma decimal. Devem ser lançadas na folha de votação, numericamente e por extenso. Sobre o item “Galera” o artigo 39 do regulamento do festival folclórico estabelece os seguintes critérios:

1. Artigo publicado originalmente em 2013 na revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* (Tecap), Rio de Janeiro, 10/1, p. 63-80.

2. NC: A partir do regulamento do Festival de Parintins em 2017, válido até 2019, o número de julgadores foi reduzido para dez sendo um deles o presidente da comissão.

3. NC: A nota mínima atual foi elevada para 8,5 permanecendo o fracionamento decimal.

Definição: Elemento de apoio do espetáculo, estímulo de apresentação, massa humana que forma uma das maiores coreografias uníssonas do mundo.

Méritos: Alegria, energia contagiante, sincronia, garra, evolução e empolgação.

Elementos comparativos: Animação, alegria, calor humano, participação e sincronia.

(Regulamento do concurso de bumbas do XXXVIII Festival Folclórico de Parintins 2003)

Esse item mobiliza polêmica e desperta paixões. Há grande passionalidade investida e, por isso, o item é sempre alvo de muita contestação entre os torcedores. Simultaneamente, porém, é elemento de distinção do festival por denotar seu caráter participativo.

O termo galera é importado das galeras *funk* cariocas (CECHETTO, 1997). O tipo de sociabilidade característico das galeras dos bois de Parintins, no entanto, difere em muito do mundo *funk* carioca. A começar por seu tipo de organização, que remete sobretudo ao das torcidas organizadas: “organizações heterogêneas agregando indivíduos com diferenças de idade, classe social, profissão e visão de mundo” (CÂMARA, 2000, p. 86). Essas organizações têm, entretanto, mais identificação com jovens entre 13 e 25 anos. Estudar a galera do Boi Caprichoso, portanto, seria estudar os jovens que formam sua maioria.

Meu principal contato local era Gean, 20 anos, apresentado como coreógrafo da galera pelo *webmaster* da página do Boi Caprichoso na internet (www.boicaprichoso.com.br), Alessandro, por intermédio de quem exatamente ocorreu nosso encontro. Entrei em um fórum do *site* em que os mais variados assuntos são discutidos e logo recebi um e-mail de Alessandro com os contatos de Gean que, por sua vez, me enviou e-mail e MSN no dia seguinte. Muito solícito, ele adiantou muitas coisas que me esperavam em Parintins. Antes da viagem, falamos ao telefone, e ele contou que havia ingressado na galera do Caprichoso com 17 anos, e era torcedor desde os nove anos, uma influência de sua mãe “que sempre foi Caprichosa”.

SORTEIO DOS ESTADOS DOS JULGADORES: COMEÇA A COMPETIÇÃO

Ainda em Manaus, o sorteio dos estados de origem dos jurados foi meu primeiro contato com a dinâmica do festival,⁴ pois a rivalidade se faz presente. Os representantes de cada boi fazem questão de trajar as respectivas cores e sentar-se separadamente. O clima é tenso, mesmo entre os funcionários do governo. Tudo é disputado na festa, até quem será o primeiro a vetar um dos estados sorteados, disputa vencida pelo representante do Garantido em um “par ou ímpar”. Na presença do Secretário Estadual de Cultura, funcionários da secretaria e imprensa, foram sorteados os estados do Ceará, Tocantins, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Piauí. O Garantido vetou o Ceará, e o Caprichoso, o Piauí. A seguir o estado do Tocantins

4. NC: Atualmente, a seleção dos jurados continua a excluir a participação dos estados do Norte do país e do Maranhão. Os jurados continuam a ser selecionados por meio de sorteio entre professores e pesquisadores dos demais estados. Agora, porém, representantes dos bois e da Prefeitura de Parintins realizam uma seleção conjunta com base em um banco de candidatos permanente criado pela Prefeitura em 2016.

foi sorteado para designar o presidente do júri, ou seja, dispor de um representante a mais, perfazendo quatro jurados. Todos se contentaram com os estados escolhidos. A partir daquele momento, a uma semana do início do festival, cada boi enviaria um emissário para os estados sorteados, e lá chegando escolheriam de forma consensual os jurados. Isso envolve a articulação de uma rede que abarca estudiosos de folclore e cultura popular, dramaturgos, bailarinos, músicos e artistas considerados competentes para o julgamento do festival. Os dois bois mobilizam pessoas influentes entre seus simpatizantes para essa escolha e tratam de convencer os escolhidos a aceitar a indicação.

EVENTOS DOS BOIS EM MANAUS

Naquela segunda noite em Manaus pude conhecer os eventos do Boi Garantido, realizados no Sambódromo de Manaus que abriga os ensaios locais dos dois bois. O Movimento Amigos do Garantido (MAG) e Movimento Marujada, do Caprichoso, são os organizadores, fortemente ligados ao Festival Folclórico de Parintins. O Sambódromo de Manaus inclui, além da pista, uma área circular onde, nos desfiles carnavalescos, acontece a dispersão das escolas de samba. Nos ensaios dos bois, um palco separa a área circular da pista, transformando o espaço numa arena em que se apresentam grupos musicais com toadas dos respectivos bois, jovens promessas e antigos levantadores de toadas. Assisti ao último ensaio do Garantido naquele espaço do Sambódromo, então denominado Cural do Garantido.⁵ O levantador oficial vinha sendo poupado devido a complicações de saúde. Uma parte da Batucada, composta por moradores de Manaus, se apresentou animando a etapa final do evento, um evento de divulgação e arrecadação por meio da venda de ingressos, cujas atrações são as coreografias e a música. As coreografias apresentadas no palco são bem mais complexas que as executadas no festival. Um bom público ocupava a arena. Nas arquibancadas vazias estendia-se um enorme bandeirão da facção que organiza a galera do Garantido, o Comando Garantido. Entre os presentes, entretanto, havia poucas camisas da galera em comparação com o número de camisas da Batucada e do MAG. Um jovem com camisa do Caprichoso que dançava animadamente as coreografias chamou minha atenção.

DESEMBARQUE EM PARINTINS

No dia seguinte embarcamos para Parintins. A viagem de avião Manaus-Parintins é rápida. Na sala de espera do aeroporto de Manaus encontramos algumas personalidades, como o apresentador e a Sinhazinha do Caprichoso, ambos manauaras, e o famoso varejista carioca de artigos carnavalescos, Chiquinho do Babadão.

Ficamos hospedados no lado azul de Parintins em uma ótima casa. Na sala, as almofadas azuis e brancas demarcavam o pertencimento: era uma casa caprichosa. Da janela do meu quarto, eu avistava a bandeira do Caprichoso tremular no curral. Uma imagem marcante e inspiradora.

5. O Caprichoso realiza evento de igual natureza no mesmo local, renominado Bar do Boi.

De tarde encontramos Gean, que era um dos coreógrafos de uma facção da galera, a FAB. Atualmente no Boi Caprichoso há dois núcleos centrais coordenando a organização da galera: Raça Azul e Força Azul e Branca (FAB). Os dois grupos são relativamente autônomos em relação ao funcionamento institucional do boi. Na administração do Boi Caprichoso vigente até 2010, o presidente Carmona tentou unificar as facções criando a Raça Azul. A antiga FBI (Força Bravura e Independência) aderiu à nova organização e se diluiu oficialmente. A FAB inicialmente também aderiu à nova torcida, mas continuou existindo organicamente e, em 2009, separou-se da Raça Azul, retomando sua autonomia. Em 2010, a FAB tinha torcedores e núcleos nas cidades de Manaus, Parintins, Terra Santa, Itacoatiara, Maués, Barreirinhas e Rio de Janeiro (o único núcleo fora do estado do Amazonas). Apesar de ninguém saber precisar o número de filiados, a FAB parecia ser a maior facção dentro da galera do Caprichoso. A Raça Azul tinha núcleos em Parintins e Manaus. Havia despontado também no Orkut, a principal rede social da internet, um terceiro núcleo, ainda que sem organização formal e com menor número de participantes na arquibancada, a “comunidade do Caprichoso”. Ainda assim, esse grupo era convocado a participar das reuniões de distribuição dos efeitos e adereços nas arquibancadas durante as apresentações no festival.

Retomando o encontro com Gean, junto com ele também nos recebeu em Parintins Taynah, uma moça extremamente simpática e fanática pelo Caprichoso. Apesar do meu contato inicial com Gean, foi Taynah quem captou nossas atenções no caminho para a casa em que assistiríamos ao jogo da seleção pela Copa do Mundo. Foi uma oportunidade maravilhosa para conhecer aquele grupo, até porque falamos horas sobre o assunto predileto deles: o Boi Caprichoso – suas derrotas injustas, as grandes vitórias, os momentos marcantes, os trágicos incidentes, tudo isso em narrativas cuidadosamente construídas para enaltecer o capricho e a dedicação a seu boi. Dedicação que norteia a atuação dos brincantes pela pergunta “onde posso ser útil para o boi?” Um deles, aliás, assim se expressou ao explicar a opção por comprar cadeiras e não ficar nas arquibancadas gratuitas da galera:

Já fiz de tudo no boi. Participei do corpo de dançarinos na arena, já fui da galera. Ano passado estava na galera, mas estou cansado. Ano passado tive que ficar jogando lata e empurrando quem ficava parado, saí de lá irritado e cansado. Este ano vou para a cadeira, onde posso ficar mais tranquilo (torcedor do Caprichoso, 19 jun. 2010).

Aqueles “meninos e meninas” que encontramos tinham entre 18 e 30 anos e se organizavam em torno da comunidade do Orkut, sendo apenas uma pequena parte da comunidade de muitos membros.

AS FACÇÕES DA GALERA DO CAPRICHOSO

Acompanhamos o ensaio do “espetáculo tribal” no Bumbódromo. Os jovens, atentos, faziam críticas ou teciam elogios ao que assistiam. Avaliavam a coreografia apresentada e o entrosamento dos dançarinos, o que poderia ou não dar certo. Lá aconteceu também uma reunião prévia da galera, com definição de posicionamento nas arquibancadas entre outros detalhes.

As três facções da galera do Caprichoso distribuem-se nas arquibancadas do Bumbódromo. A comunidade do Orkut chamava atenção pelo papel importante que reconhecidamente desempenhava, com participação ativa de boa parte de seus 20.000 membros. Aos que marcavam presença no festival eram atribuídas funções na arena.

As facções organizadas são os centros irradiadores da participação da galera nas apresentações do boi. Comandam desde as coreografias – por intermédio de quatro membros distribuídos em dois pequenos palanques na parte de baixo da arquibancada – até a confecção e distribuição ao público de adereços a movimentar nos momentos indicados.

O núcleo manauara da FAB, por exemplo, aluga todos os anos durante a semana do festival uma casa em Parintins que hospeda mais de 40 jovens dos 70 cadastrados na FAB-Manaus. A presidente desse núcleo é Fátima, mãe de Gean. Ela nos explicou que um grupo de adultos dirige e coordena a torcida. A presidência da FAB era ocupada por Hyleandro, de 42 anos.

Nesse ano havia 35 jovens na movimentada casa identificada com a bandeira do núcleo pendurada no muro frontal. Lá dentro cerca de dez cômodos abrigavam os hóspedes distribuídos em redes, colchonetes, barracas e sacos de dormir. A comida era preparada em grandes quantidades por dona Fátima e mais alguns pais e responsáveis dos jovens hospedados na casa. A cozinha era bastante organizada e espaçosa.

OS ENSAIOS DA GALERA NO CURRAL

Na noite em que o Garantido faria sua passagem de som no Bumbódromo, o Caprichoso realizaria seu último ensaio no curral. Um ensaio de fato! Com todas as tentativas e possibilidades testadas, pois uma apresentação semelhante a um *show* é reservada para o fim do ensaio. Foi a oportunidade de sentir-me na galera pela primeira vez. Gastar energias, vibrar e pular como se o boi já estivesse se apresentando no Bumbódromo. A coreografia era bem mais simples do que as executadas pela “Troup”, o grupo coreográfico de jovens do Caprichoso. No entanto, as mais de duas horas ininterruptas de movimentos de braço e saltos – com a evidente finalidade de causar maior impacto visual na arquibancada durante as apresentações – foram extremamente cansativas. O uso dos braços é significativo. Mesmo as toadas evocam os movimentos quase constantes de braços, como “Chegada do meu boi”, de Adriano Aguiar, ou “Apogeu azul”, de Geandro Pantoja, Marcelo Reis e Junior Mendes, ou, ainda, “Boi Estrela”, de Robson Jr, Marcelo Reis e Mailzon Mendes, e “Parintins em festa II”, de Adriano Aguiar, Geovane Bastos e Michael Trindade. Outros inúmeros casos recorrentes todos os anos comprovam essa predominância dos movimentos de braços nas coreografias de galera.

A sonoridade da Marujada é também decisiva para execução das coreografias e continuidade da empolgação da galera que, por isso, no curral, ensaia de frente para o palco, logo abaixo do qual se posiciona a Marujada, embora um pouco acima do nível da galera e do público. Os coreógrafos, de frente para o público e situados em pequenos palanques no mesmo nível da Marujada, se revezam em duplas durante todo o

ensaio. A posição de coreógrafo é semelhante à de um animador que usa apenas seu corpo na performance, e é bem disputada pelos jovens. Sua ocupação resulta de arranjos políticos entre os dirigentes dos núcleos das facções das galeras. Geralmente são rapazes de aptidão ou formação atlética que ocupam essa função. Apesar de a maioria ser de Parintins, alguns são de Manaus.

A galera posicionada de frente para o palco organizava-se em fileiras no centro do curral, e diferenciava-se do público geral. Inicialmente o grupo vestido com camisas da Raça Azul era maior nas primeiras fileiras; em pouco tempo, porém, a FAB já era maioria. Nas últimas fileiras e nas laterais ficavam os mais jovens e as pessoas não uniformizadas. Todo o roteiro de toadas era acompanhado por esse grupo, enquanto o grande público aderiu à dança ou permaneceu indiferente, apenas observando. Em determinado momento os animadores abandonaram a coordenação das coreografias, deixando o grupo organizado livre para acompanhar a complexa coreografia da “Troup”, posicionada nas laterais do palco. Nesse momento o entusiasmo dos jovens aumentou, e o ensaio tornou-se mais solto, também para os cantores, que deixaram de seguir o roteiro musical programado para o festival. Não há, entretanto, quebras ou intervalos até que a Marujada pare de tocar e o palco seja ocupado por um grupo musical de *shows* cantando toadas do Caprichoso. Após a apresentação desse grupo por aproximadamente mais duas horas, o ensaio se encerrou.

ENSAIO DA GALERA NA PASSAGEM DE SOM DO BUMBÓDROMO

Na arena pude assistir a uma reunião da FAB. A mais importante questão era a mobilização do pessoal para a montagem dos *kits* com adereços a ser distribuídos gratuitamente na entrada para as arquibancadas pela FAB e pela Raça Azul. A montagem desses *kits* é envolta em segredos. Uma parte é montada pelo pessoal da FAB no galpão, a outra pela Raça Azul no curral. Quem comandou essa reunião mais uma vez foi Hyleandro, com alguns apertes de Fátima, mãe de Gean, para esclarecimento de detalhes. Em torno dos dois, cerca de 30 jovens da FAB, uniformizados, posicionavam-se perto da entrada de serviço da arena, já bastante movimentada naquela quarta-feira. Os jovens não se manifestavam, apenas ouviam as orientações; vez por outra alguém se dispersava. Eles comemoraram logo a seguir o anúncio de uma festa no dia seguinte, restrita aos jovens da FAB. Uma festa com hora para começar e acabar, segundo Hyleandro, pois todos teriam que estar em condições de dar o máximo na sexta-feira, primeira noite do festival.

Encerrada a reunião, Hyleandro saiu rapidamente; Fátima, por sua vez, esquivou-se desconfiada. Perguntei se poderia acompanhar a festa e ela disse ser melhor não, pois era uma pequena comemoração dos meninos, “nada demais”. Vetou também minha ida ao galpão para acompanhar a preparação dos *kits*, pois isso acabaria rapidamente, provavelmente em poucas horas e na quinta e na sexta seriam apenas embalados.

À noite, junto com a professora Maria Laura, observei a performance da galera nas arquibancadas da arena durante a passagem de som do Boi Caprichoso. Os jovens ocupavam toda a arquibancada azul e uma parte do lado vermelho. Todos os integrantes, e não apenas a galera posicionada nas arquibancadas, executaram as coreografias e toadas programadas para as três noites de apresentação, incluídos os membros das

“tribos” e da “vaqueirada” Com grandes bandeiras e usando uniformes, a atuação da galera assemelhava-se à das torcidas organizadas nos estádios de futebol, em que um pequeno núcleo uniformizado executa coreografias imitadas pelos demais. No início eram poucos, mas, após 40 minutos, o público começou a dispersar e a invadir a arena. Em determinado momento, já próximo do final da apresentação, apenas o núcleo uniformizado permanecia executando coreografias na arquibancada. Para a galera, a passagem de som foi, portanto, mais uma festa de confraternização do que um ensaio.

No dia seguinte participei da reunião do pessoal da FAB com integrantes da comunidade do Caprichoso. Hyleandro antevia uma importante contribuição dos membros da comunidade do Caprichoso para organização da galera nas arquibancadas. Queria reverter dois anos de “galera fraca”. Mesmo sendo um título simbólico importante a ponto de ser anunciado antes da declaração oficial do campeão do festival, há pelo menos nove anos a galera do Caprichoso perdia para a do Garantido. Os participantes da reunião logo reclamaram, culpando os coreógrafos de Parintins que, segundo eles, seriam muito confusos. Gean, um dos coreógrafos da FAB-Manaus com muita proximidade dos membros do Orkut do Caprichoso não iria participar da apresentação na arena por uma decisão de última hora dos coordenadores da coreografia.

A reunião serviu também para informar mudanças repentinas no roteiro de apresentação do boi no primeiro dia de festival. Segundo Hyleandro, o roteiro das três noites do Caprichoso havia vazado, fazendo com que o Garantido mudasse suas apresentações de acordo com o que o Caprichoso apresentaria. Outra motivação era a presença anunciada de Daniela Mercury para a abertura da primeira noite do Garantido. Buscando causar maior impacto do que tal abertura, Hyleandro especulava que, caso ela cantasse o hino nacional, a galera caprichosa formaria um mosaico de velas e de retângulos de tecido nas cores da bandeira brasileira. Outras duas manifestações impactantes da galera foram apresentadas, e um ousado deslocamento pelas arquibancadas foi testado. A recomendação era chegar às dez horas da manhã na fila, sendo a abertura dos portões prevista para 16 horas e início das apresentações às 21 horas.

A ocupação de lugares na arquibancada comanda a decisão da hora de chegada na fila. A disputa por lugares dá a dimensão da festa: naquele espaço da galera são 3.750 pessoas.

OS DIAS DE FESTIVAL

Enfim, é chegada a hora de a batalha começar, especialmente a batalha por lugares dentro do Bumbódromo. A fila funciona como espaço profícuo para desenvolvimento de sociabilidades. Ali se enlaçam pessoas de diferentes classes sociais que, devido ao relacionamento na fila, vão ocupar lugares próximos na arquibancada e, como o festival se divide em três noites, combinam-se encontros nas filas dos próximos dias.

Cheguei na fila pouco antes das dez horas da manhã, e logo me enturmei com Júnior, funcionário da manutenção do prédio da Câmara Municipal de Manaus. Ele era o quarto, eu o quinto na fila do Caprichoso. Na fila do Garantido parecia haver um número maior de pessoas, afinal de contas esse boi seria o primeiro a se apresentar naquela noite. O primeiro de nossa fila era Rubens, de aproximadamente 50 anos,

conhecido por seu nome artístico nos *shows* de *drag-queens* de Manaus, Rubiléia. Era reconhecido pelos torcedores também por suas recorrentes aparições na televisão durante o festival. Ele me revelou que fazia questão de chegar antes das sete horas da manhã para garantir um lugar de frente para a câmera posicionada no alto da arquibancada. Junior, de sua parte, buscava uma melhor visão das apresentações. Pouco depois começou a chover. As pessoas se protegiam com caixas de papelão logo destruídas pela forte chuva, dividiam capas de chuva, abrigavam-se nos bares próximos.

Algumas pessoas na fila apenas guardavam lugar para outros ainda ausentes. No segundo dia da festa, pude observar um “comércio” de lugares: Raimundo, por exemplo, morador de Parintins que disse viver de “bicos”, levou seus cinco filhos mais três sobrinhos para guardar lugares na fila que vendera previamente. Ele cobrava 20 reais por lugar, mas, se “sentisse que o sujeito estava desesperado, cobraria 50 reais”. Não satisfeito em ocupar uma boa posição, vez por outra tentava ainda “furar fila”, provocando a reação dos demais.

As conversas entre os recém-conhecidos na fila eram as mais variadas. Nas mais de seis horas de fila de cada um dos dias, ouvi desde palpites sobre minha vida amorosa até comentários sobre o cenário político do Amazonas. O tema predominante, porém, versava naturalmente sobre as apresentações do boi. Os torcedores se deliciavam com recordações de outros festivais ou falando mal do contrário. As expectativas e especulações sobre a apresentação do Caprichoso entusiasmavam e eram sempre otimistas, seguidas da constatação das deficiências do contrário.

De tarde, depois que a fila formada já circundava quase toda a arena, a diversão era vaiar e jogar objetos nos passantes vestidos com a camisa do Garantido, ou simplesmente com roupas vermelhas. Segundo Júnior, um dos motivos para a proibição da entrada de frutas nas arquibancadas seria sua utilização como arma, pois “era comum guardarem cascas e caroços para jogar nos contrários dos camarotes que provocassem ou no pessoal deles que passa na frente da fila e na passagem de som”.

Pouco antes das 14 horas a expectativa aumentou com a montagem das barreiras para organização de duas filas de modo a facilitar a revista da polícia militar. Começaram também as discussões sobre os lugares na fila e reclamações da demora da abertura dos portões. Finalmente às 16 horas os portões foram abertos. Depois de passar pela revista, as pessoas corriam, subindo a rampa o mais rápido possível para chegar logo nas arquibancadas. Antes da entrada na área central do estádio, outra barreira, essa formada por membros da FAB e da Raça Azul, entregava os *kits* com os adereços a ser usados durante a apresentação. Acomodados na arquibancada do Bumbódromo, bastava-nos esperar a noite chegar.

Grande ansiedade antes das apresentações dos bois: as galeras agitadas cantavam toadas de desafio ou proferiam gritos de provocação e xingamentos ao contrário. O público se posicionava inicialmente no trecho da arquibancada azul já livre do sol, mais próximo do centro da arena.

Por volta de 17 horas, com as arquibancadas lotadas, começou a passagem de som do primeiro boi a se apresentar; era o Garantido. A passagem de som dos dois grupos precede o início do tempo regulamentar da competição festiva. Nesse momento provocações ainda são permitidas na arena. A passagem de som do Garantido foi aberta com provocação à galera contrária feita pelo apresentador Israel Paulain: “Xô Urubu!”

em alusão à cor preta do touro que simboliza o Caprichoso. Quando Daniela Mercury entrou em cena e começou a cantar para testar o som, a galera do Caprichoso entoou repetidamente em uníssono: “É Timbalada!”. O fato de o Garantido levar uma cantora de outro estado soava como desprestígio da cultura regional pelos brincantes do Caprichoso.

Cada passagem de som dura aproximadamente 40 minutos. Na vez do Caprichoso, algumas das coreografias e ações da galera foram combinadas pelo amo do boi, Edilson Santana, que pediu ao microfone a maior participação do público, antes do anúncio do levantador de toadas, David Assayag. Entre a execução de algumas das toadas, David respondia às novas provocações feitas pelos integrantes do Garantido com outras provocações. A passagem de som do segundo dia, por exemplo, foi encerrada com uma toada de desafio feita pelo próprio David.⁶

Nessa primeira noite, o Garantido foi o primeiro a se apresentar. A cada erro – como quando a Cunhã Poranga caiu durante a performance – uma euforia contida emergia no lado azul, que deveria permanecer calado durante toda a apresentação do contrário. Na primeira noite, quando o Garantido estourou o tempo, por pouco um pequeno grupo não externou sua grande satisfação pela desgraça do contrário.

A apresentação do Caprichoso começou com movimentos de braços para o alto incentivados pelo apresentador Júnior Paulain. Com a toada “Sentimento caprichoso”, ele ressaltava: “esse será o diferencial, nossas bandeiras serão nossos braços”. O amo do boi apresentou o levantador de toadas, e, aos primeiros toques da Marujada, a galera pulava em um frenesi enlouquecedor. A emoção tomava conta. A participação dos núcleos uniformizados revelou-se fundamental nesse momento, organizando a sequência em fluxo das coreografias entre as facções da galera em sincronia com os versos da toada.

Em todas as noites de apresentação, os centros de irradiação das coreografias lá estavam, e os adereços para sua execução surgiam arremessados do alto da arquibancada, por um membro uniformizado da FAB. Ocasionalmente Hyleandro percorria a arquibancada com um megafone dando instruções. Na primeira noite, especialmente, houve reforço nos pedidos relativos ao controle das cordas que delimitavam quadradinhos de tecidos coloridos com que seria formada uma bandeira do Brasil. Na segunda noite de apresentações, alguns membros da FAB circulavam credenciados pela arquibancada. Verificavam se havia alguma irregularidade, como, por exemplo, a existência detectada a tempo de um torcedor do Garantido a paisana na arquibancada. Disseram-me contudo que, quando um boi é o primeiro a se apresentar, durante a apresentação do contrário a respectiva arquibancada podia receber alguns torcedores rivais, desde que não vestissem as cores de seu boi. Na terceira noite, pirotecnias como a luz de candeias e grandes botos suprimam

6. O Garantido havia lançado a toada “Fábula do Rouxinol” provocando David Assayag, que respondeu com modificação da letra da toada “Sentimento caprichoso”, de Adriano Aguiar, Geovane Bastos e Michael Trindade: “Eu não sou/Eu não sou cantor de brega/Eu, eu sou/Eu sou Caprichoso/Não adianta Timbalada/Eu tenho a minha Marujada/Eu sou.../Eu sou Caprichoso/Tô no Caprichoso/Tô feliz de novo/ Aqui o pagamento não atrasa só aumenta/Tem energia, água e lanche pra galera/Não tem barriga na miséria/Agora é tarde não tem jeito não/É azul meu coração/Eu tenho filhos e mulher/ Eu não vou ficar levando pino mais daquele boi/Podem falar o que quiser/ O Caprichoso reconhece o cantor que sou/Eles deviam ter é vergonha na cara/Não adianta trazer toda essa cambada/Pra me ganhar no festival/Tem que ter pressão/E um vozeirão/muita afinação/não adianta vir com rouco”.

o impacto visual com objetos que aliviavam um possível cansaço da galera após dois dias de apresentação. Tudo, porém, continuava igualmente emocionante.

APURAÇÃO E A FESTA DO BOI VENCEDOR

Encerrado o festival, a apuração no dia seguinte reservava emoções ainda mais inusitadas. A apuração, sempre cercada de tensões, aconteceu no Bumbódromo. Chegamos um pouco antes do horário programado, que era, aliás, cercado de sigilo. Antes do festival não conseguíamos uma informação exata tampouco quanto ao local de sua realização. Durante o festival, tentamos sem sucesso obter, e só na última madrugada de apresentações Alessandro mandou pelo celular uma mensagem de texto informando que a apuração aconteceria às dez horas da manhã seguinte no Bumbódromo.

A arena estava completamente vazia, o que nos causou estranheza. Procuramos nos informar com alguns funcionários que nos indicaram uma entrada entre o centro da arena e a entrada da galera do Garantido. Ali, cerca de duas dezenas de torcedores com camisa do Garantido aguardavam. Já combatido pela maratona das três noites, e mesmo febril, resisti de pé durante as quase duas horas de atraso.

No primeiro anúncio pelo sistema de som de que a apuração começaria em 30 minutos, fomos para as arquibancadas ensolaradas da galera do Caprichoso, onde três rapazes da Marujada já aguardavam. Quando o sistema de som anunciou que faltavam cinco minutos para o início da apuração, muitos torcedores chegaram.

A apuração começou com o anúncio da impugnação das notas dos jurados de Tocantins, que haviam pedido para sair do júri. Curiosamente os torcedores dos dois bois comemoraram a notícia. Do lado do Caprichoso, um torcedor explicava: “Devem ter sido comprados pelo Garantido. Eles sempre fazem isso”. Posteriormente, os jornais anunciaram que a razão para a saída de parte do júri seria pressão dos fiscais do Garantido por suspeitas de ligação do presidente do júri com o Caprichoso.

No início da apuração as arquibancadas contavam com a presença de algumas dezenas de torcedores dos dois lados. Um cordão de isolamento do Batalhão de Choque da Polícia Militar dividia a arena. À medida que as notas eram anunciadas, ofensas eram trocadas entre as galerias contrárias e, conforme um dos bois ia tomando a dianteira, o seu lado da arena ia recebendo mais público. As provocações cresciam. Em determinado momento, uma nota oito para o Garantido foi o suficiente para que alguns torcedores do contrário descessem das arquibancadas e comessem a dançar na arena, próximos à fileira formada pelos policiais. A distância entre os dois bois foi aumentando, chegando ao final da apuração a 10,2 considerada uma grande diferença na história do festival. Enquanto alguns comemoravam se abraçando, entoando cânticos de provocação ao contrário, outros mais tensos esperavam a confirmação do resultado oficial pelo sistema de som da arena.

Antes do anúncio do campeão, a galera vencedora, do Garantido, foi anunciada, provocando breve alegria no lado vermelho da arena. Logo a seguir o campeão foi anunciado, e uma sequência alucinada

de comemorações iniciou-se na arquibancada azul, cujos torcedores seguiram comemorando em cortejo até seu curral.

Em cena inusitada, o antropólogo, despido de todo seu pudor e distanciamento científico, soltava improperios dos mais diversos junto à turba agitada na arena. A cena é mais surpreendente ainda se imaginarmos que muitos quilômetros de distância separam a residência do antropólogo dos envolvidos naquelas agressões mútuas. Mais estranho ainda é saber que todo o vocabulário de improperios trazia no seu conteúdo uma série de palavras e símbolos evocados apenas por quem já se acostumou àquele universo simbólico e só fazem sentido para os que compartilham essa familiaridade.

Regozizar-se de uma vitória em um universo ritual tão complexo, em tão pouco tempo de convivência, mostra o poder de envolvimento dessa festa que acontece todos os anos na ilha Tupinambarana.

APÊNDICE 2

“Arreda o sofá e vem brincar de boi”: os bumbás de Parintins na pandemia¹

Maria Laura Cavalcanti e Ricardo José Barbieri

A pandemia se instalou em março de 2020 como um grande intervalo feito de sofrimento, desmandos e muitas mortes a interromper o ritmo habitual do tempo social. Enquanto tratávamos todos de obter orientações seguras em meio ao risco do virulento contágio da covid-19, as festas populares lutaram como puderam para cumprir seu ciclo anual. Como manter a esperada promessa de voltar “no ano que vem” diante das necessárias limitações trazidas pela pandemia? O principal impedimento foi a impossibilidade de uso dos espaços coletivos, decisivos para a plenitude das celebrações festivas de grande ou pequena monta. As portas do mundo se fecharam, e a presença física compartilhada foi substituída pela sincronia virtual: as *lives* invadiram nosso cotidiano. A elas recorreram também os bumbás de Parintins, a segunda cidade do Amazonas, situada na ponta de uma das ilhas do arquipélago das Tupinambaranas, na região do chamado médio rio Amazonas, bem próxima à divisa com o Pará.

Em tempos usuais, Parintins com seus bumbás é uma porta de entrada para o turismo amazônico. A não realização da festa afetou drasticamente a economia, as atividades socioculturais e o turismo regional. Espetacular, massivo e simultaneamente ligado aos festejos tradicionais e aos muitos bumbas do país, o festival dos bois Caprichoso e Garantido, em 2019, trouxe 66.321 visitantes para a cidade. Em suas apresentações, realizadas nas três noites do último fim de semana de junho, cada bumbá reunia geralmente cerca de três mil brincantes na arena festiva. As arquibancadas, cadeiras e camarotes do Bumbódromo comportam cerca de 35 mil assentos. Desse total, cerca de 20 mil são gratuitos e destinam-se às galeras de cada boi, o conjunto dos torcedores que nas arquibancadas integra de modo apaixonado o espetáculo de seu preferido. As relações do festival com a capital do estado, Manaus, e com as muitas cidades ribeirinhas dos arredores e interiores amazonenses e paraenses são estreitas, e delas provêm muitos dos componentes, intérpretes, músicos, coreógrafos, bailarinos e artistas do boi. Só nos galpões destinados à confecção dos

1. Este texto foi publicado originalmente em 2021, na coletânea *A falta que a festa faz. Celebrações populares e antropologia na pandemia*, organizada por Cavalcanti e Gonçalves.

cenários alegóricos – que emolduram as sequências dramáticas das performances rituais de cada boi – trabalhavam cerca de dois mil profissionais (CAVALCANTI, 2000, 2018). Tudo isso cessou.

A mídia noticiou a gravidade particularmente aguda da pandemia no Amazonas, trágico palco dos efeitos de desorientações e descasos criminosos dos governos federal e estadual. Essa foi a dura realidade enfrentada pelos bumbás Garantido e Caprichoso. Suas diretorias, componentes e muitos artistas mobilizaram-se em redes de solidariedade e, em meio a riscos, dores e muitas perdas, se desdobraram para manter por meio das *lives* o ritmo característico de seu ciclo festivo. Os bois não deixaram de colaborar entre si de modo a celebrar não só a forte rivalidade ritual que os anima, como a devoção de ambos a São João e à padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo.

Tradicionalmente, o ciclo festivo dos bumbás se inicia logo após a quaresma, quando começam os preparativos. Tudo vai se aquecendo gradualmente até chegar ao período mais intenso, na véspera do São João (23 de junho), que culmina nas três noites no último fim de semana de junho com as apresentações na arena. As atividades estendem-se ainda, mais discretamente, com a participação dos bois na festa da padroeira entre 6 e 16 de julho, mingando a partir de então, quando os diferentes segmentos das agremiações dão continuidade a sua vida própria: os grupos musicais percorrendo circuitos de *shows* regionais, e os artistas de boi circulando por entre festas da região e do país, em especial o carnaval do Rio de Janeiro. A passagem da festa do espaço físico para o espaço virtual norteou-se pelo calendário de seu ciclo festivo usual.

Como muitos de seus fiéis seguidores, buscamos acompanhá-los por meio das *lives*, experimentando o desafio da observação etnográfica exclusivamente virtual. Detalhe importante: em 2018, o bumbá Caprichoso foi campeão, e, em 2019, foi a vez de o bumbá Garantido ganhar o festival. Assim, em 2020, quando a competição oficial foi suspensa, os dois bois se encontravam numa situação de relativo equilíbrio – o que acentua a experiência do período pandêmico como um intervalo ímpar na história do festival. A disputa, as provocações, as constantes comparações, entretanto, permaneceram e foram reelaboradas *online* por meio de seus diferentes estilos de apresentação.

Foram inúmeras as *lives* realizadas, e destacamos apenas as principais, que seguiram as fases do ciclo tradicional dos bumbás: a preparação iniciada logo após a quaresma (com ensaios e aquecimentos); a intensificação que culmina na disputa festiva; o arrefecimento e “morte” do boi que sucedem o encerramento da romaria de Nossa Senhora do Carmo, em meados de julho. A natureza devocional que subjaz ao festival ficou particularmente manifesta ao longo do período – seja na promessa feita a São João por Lindolfo Monteverde, sempre atualizada nas narrativas de origem do Boi Garantido (como evidenciado na *live* Boi da Promessa, de 23 de junho de 2020 no canal desse boi no Youtube), seja na devoção de ambos à padroeira, muito enfatizada nas demonstrações de fé do artista Juares Lima, do Boi Caprichoso. Se o Garantido conclamou para si a autenticidade de uma tradição baseada na ideia do “boi que tem realmente um fundador”, o Caprichoso, sem deixar de mencionar seus fundadores, elaborou a autenticidade invocando a tradição com as múltiplas expressões do folclore brasileiro.

As performances virtuais do festival propriamente dito reduziram-se a uma noite (quando são usualmente três, nas quais as apresentações de cada boi no Bumbódromo duram cerca de duas horas e meia).

E lidaram com irremediáveis ausências. Além dos turistas e público em geral, a galera – os apaixonados torcedores de cada boi (BARBIERI, 2013) –, por um lado, e as alegorias, por outro, foram os principais elementos ausentes.

Em tempos habituais, a cada noite, os bois renovam sua disputa com novos subtemas, figurinos e alegorias, em performances organizadas pela sucessão de quatro grandes sequências dramáticas construídas em torno de fabulosos e moventes cenários alegóricos. Conforme se montam e se sucedem esses cenários (que são parte viva das narrativas encenadas), personagens cênicas individualizadas, as “estrelas” de cada boi, chegam para dançar na arena em performances acompanhadas por toadas características: o boi artefato, animado por seu tripa, chega convocado por seu Amo (a quem competem as toadas de desafio e provocação do boi contrário); a Sinhazinha da Fazenda; a Rainha do Folclore; a Porta-estandarte; a Cunhá Poranga e o Pajé. Essas são posições rituais altamente valorizadas e competitivas. Toda a movimentação é comandada pela figura-chave do Apresentador, personagem carismática que incorpora e encena a personalidade ou o estilo de cada boi e é o elo – crítico para o sucesso das performances – com a galera, que nas arquibancadas canta e dança como parte de seu boi. Os apresentadores fazem par com os levantadores de toadas, cujas potência, afinação e extensão vocal animam todas as cenas, acompanhados pelos instrumentistas e conjunto percussivo – Marujada (no Caprichoso) e Batucada (no Garantido).

Na transposição para as *lives*, quando se tratou de tornar presente o conjunto do boi como agremiação, apresentador e levantadores de toada – com conjunto musical e percussivo, e componentes coreográficos reduzidos (quatro a seis dançarinos) – foram presenças estruturantes, acompanhados pontualmente por performances das personagens possíveis. A galera, entretanto, foi convocada a participar virtualmente, e também em suas casas, cujas salas – com muitas imagens postadas nas *lives* – compuseram o cenário festivo com as cores e os elementos decorativos de cada boi. De modo assimétrico, os bois responderam-se um ao outro com *lives* alternadas entre aquelas transmitidas pela TV A Crítica e/ou pelo canal oficial de cada boi no Youtube. *Hashtags* – uma palavra ou frase-chave antecedida do símbolo # – ou mensagens veiculadas pelos torcedores durante as apresentações foram constantes em todas as *lives*.

Retomamos comentários gerais depois de descrever as principais *lives* que pontuaram o ciclo festivo virtual dos bumbás.

PRIMEIRA FASE – AQUECIMENTOS

Em 2020, o domingo de Páscoa ocorreu em 12 de abril, encerrando a Quaresma. A pandemia fora decretada oficialmente pela Organização Mundial da Saúde cerca de um mês antes, na quarta-feira 11 de março. Em meio a incertezas e ainda cogitando da possibilidade de realização do festival em junho, os bois iniciaram seu ciclo tradicional com as *lives* Alvorada, do Garantido, na quinta-feira 30 de abril, e Primeiro ensaio *online*, do Caprichoso, no dia seguinte, sexta-feira 1 de maio. O nome da *live* – Alvorada do Boi Garantido – remetia ao evento que se inicia habitualmente na véspera do Dia do Trabalho, em referência a São José operário, e vai até

a madrugada do dia seguinte. Ocorre então um cortejo de torcedores que acompanha o percurso de um carro de som, saindo da Cidade Garantido (onde se situam os galpões do boi, na Baixa do São José) para a praça central de Parintins, onde se localiza a catedral de Nossa Senhora do Carmo. Ao longo do trajeto executam-se toadas mais antigas que enaltecem o próprio grupo e provocam o boi contrário. Na *live*, o apresentador Israel Paulain conduziu a transmissão remetendo a lugares reais, como se o trio, com os músicos acompanhados pela Batucada, estivesse passando por pontos importantes de Parintins, de modo a reproduzir virtualmente o trajeto percorrido pelo Garantido na alvorada regular, enquanto convidava a audiência a cantar e dançar aumentando o volume da televisão ao início de cada novo bloco musical. Já o Primeiro ensaio *online*, do Caprichoso, remetia ao início do período festivo, quando os ensaios preparatórios da Marujada acontecem a cada final de semana no curral do Caprichoso, em Parintins, ou no Bar do Boi, em Manaus.

Conforme a impossibilidade de realização do festival no Bumbódromo se evidenciou, esse primeiro acordar dos bois estendeu-se até meados de junho, quando o Garantido realizou, no domingo 7, o Sunset Curumins da Baixa (com o grupo de jovens músicos do boi); na sexta-feira 12, O amor é Garantido (uma comemoração do dia dos namorados e de Santo Antônio); e no domingo 14, a inigualável Live, com Israel Paulain, transmitida pelos canais pessoais de Paulain nas redes sociais e pelo canal do Youtube do Boi Garantido. Comandada pelo apresentador do boi, essa *live* enaltecia seu carisma. A quase totalidade das personagens cênicas se fez presente em duetos musicais com o apresentador ou de modo virtual por meio de videomensagens. Já no caso do Caprichoso, além da já citada Primeiro ensaio, as demais *lives* foram organizadas por grupos independentes e retransmitidas no canal oficial do boi – como a CerveLive do Blog Azul, em 6 de junho, e a *live* do Movimento Marujada, em 22 de maio.

As duas primeiras *lives* de cada boi definiram um padrão seguido pelas subseqüentes. Na Alvorada do Garantido, o apresentador Israel Paulain liderou absoluto, conduzindo o roteiro da transmissão, cantando, interpelando os torcedores nas redes sociais, convocando a participação do levantador e de personagens como Pajé, Sinhazinha ou Cunhá. Já no Boi Caprichoso, a condução da transmissão evidenciou a rede organizacional do boi (sendo a transmissão propriamente dita realizada pela Paulino Produções) dividida entre o apresentador Edmundo Oran e o jornalista Carlos Alexandre. Oran conduzia e animava os *shows* musicais e dançantes, incitava a participação da galera via *hashtags*, apresentava os itens individuais em vídeos e incentivava o aumento do número de doações em prol de pessoas necessitadas “para superar o contrário”. Já Carlos Alexandre ocupava os intervalos das apresentações musicais com a comunicação institucional nominando patrocinadores, doadores e produtores das *lives*.

SEGUNDA FASE – A FESTA *ONLINE*

No sábado 20 de junho, o Caprichoso encenou Tradição cabocla, e, na quarta-feira 24, o Garantido apresentou Boi da promessa.

A *live* Tradição cabocla do Caprichoso tematizou o Boi de Rua (equivalente à Alvorada do Garantido), que acontece usualmente na semana do festival, quando o boi artefato sai às ruas de Parintins. Na *live*

conduzida pelo apresentador, alternavam-se fotos de eventos anteriores postadas pelos torcedores dançando diante das casas de ilustres brincantes e imagens de 2020 do boi artefato animado por seu tripa percorrendo, solitário, as ruas desertas de Parintins, e parando para saudar as casas que marcavam presença com fogueiras na porta. Nessa mesma *live*, logo depois de uma sequência de toadas de devoção executada por David Assayag, o apresentador conclama os torcedores a cantar e dançar com ele as toadas de galera, como “Ritmo quente” (de 1997, dos compositores Alex Pontes e Mailzon Mendes) e “Alegria de dançar” (de 1996, do compositor Alceo Anselmo), com o chamado “Arreda o sofá e vem brincar de boi!”

Já a *live* Boi da promessa trouxe várias referências à Ladainha do Boi Garantido, um evento sempre realizado no curral antigo do boi – muito associado ao núcleo familiar Monteverde, composto por descendentes de seu fundador –, em que a devoção e o reavivamento da promessa fundadora do boi são permeadas com celebração de fundo religioso com ladainhas. Em tempos normais, ele precede a saída do grupo com o boi artefato dançando pelas ruas madrugada adentro. Na *live*, por meio de videoclipes, a ladainha foi entoada por senhoras; depois sucederam-se o *show* musical do grupo Curumins da Baixa, a performance do boi artefato dançada por seu tripa e, encerrando o evento, *show* musical que priorizou dois compositores além de Fred Goes (fundador da comissão de artes, ex-presidente do boi e candidato à vice-presidência na chapa que viria a ser derrotada nas eleições de agosto de 2020) e o então presidente Fábio Cardoso.

No sábado 27 de junho, o festival aconteceu *online* por meio da transmissão da TV A Crítica. O Caprichoso com o tema “Terra: nosso corpo, nosso espírito”, e o Garantido com o tema “Somos o povo da floresta”. O cenário foi o Bumbódromo com arquibancadas vazias. A metade da arena próxima aos portões de entrada foi ocupada pela estrutura de transmissão da televisão. Como de praxe, a ordem de apresentação decidira-se anteriormente por sorteio: Boi Caprichoso e Boi Garantido. De suas casas, torcedores postavam fotos que eram projetadas no espaço externo ao Bumbódromo, onde em tempos habituais se concentram as alegorias antes das apresentações. As produtoras da *live* e seus patrocinadores aproveitaram o momento para projetar também imagens anteriores da Festa dos visitantes, promovida em clube ou restaurante local um ou dois dias antes do festival. O Boi Caprichoso chegou a transmitir em seu próprio canal no Facebook a saída de seu galpão, próximo ao Bumbódromo, de alguns módulos alegóricos readaptados para compor o cenário de sua apresentação na *live*. Isso desencadeou atritos com o Garantido, cujo galpão fica mais distante. Naquele momento, o Garantido, que havia optado por não recorrer aos elementos alegóricos, acusou o boi contrário de romper o acordo feito. Uma disputa virtual entre os torcedores por pouco não inviabilizou a realização do evento. Quando os bois chegaram a novo acordo, os respectivos torcedores vestidos nas cores de seus bois começaram a publicar *online* a decoração que enfeitava as salas de suas casas. Feita com os elementos e as cores característicos de seu boi, a decoração compunha o cenário de onde a *live* seria vivenciada por meio de duas formas de participação: presencial virtual e presencial a distância. A forma de presença virtual privilegiou o aplicativo de cliques – o Bumbômetro – criado pela emissora de TV e a contagem do número de visualizações simultâneas de cada apresentação pelo Youtube. Além dos *chats*, esses dois mecanismos permitiram animar e acirrar a competição entre os torcedores dos bois. Simultaneamente,

com presença a distância, a festa foi celebrada mais privadamente nas salas e ambientes domésticos de um modo que reproduzia a rivalidade tão bem expressa na atitude ritual da galera nas apresentações plenas do festival: com canto e dança, quando se trata do seu boi, e com silêncio, olhar e atenção críticos voltados para qualquer pequena falha ou defeito na apresentação do boi contrário.

Foram recorrentes imagens do Bumbódromo com as arquibancadas vazias e dos poucos dançarinos e ritmistas presentes na arena, todos usando máscaras protetoras. Mesmo com número de componentes reduzido e sem os grandes cenários alegóricos, os bois exibiram sequências de canto e dança (sempre associados nas toadas da festa) articuladas às apresentações dos imprescindíveis itens individuais: Sinhazinha, Amo e boi artefato com seu tripa durante as toadas de celebração folclórica; ou então Cunhá Poranga e Pajé durante as toadas de celebrações rituais ou tribais. Toadas de animação da galera intercalavam tais sequências.

Os dois bois encararam de forma diferente a *live* do festival. O Garantido, com Israel Paulain, lamentou a ausência de sua galera e acentuou a vitória obtida no ano anterior, exibindo os troféus de seus muitos campeonatos e também o do título de “Melhor Galera” também obtido em 2019. No Caprichoso, Edmundo Oran iniciou sua apresentação voltado para as arquibancadas vazias e interpelou seus torcedores, encarando a *live* como uma efetiva competição virtual. Nas redes sociais, seus torcedores comemoraram o fato de seu boi ter alcançado mais menções nas redes sociais, ter obtido mais cliques no Bumbômetro e ter sido o preferido dos jornalistas no *podcast* da TV A Crítica, bem como ter o maior número de visualizações simultâneas no Youtube. Assim, enquanto os Azuis se declaravam “campeões da *live*”, os Vermelhos acusavam o boi contrário de ser um “boi de internet”.

TERCEIRA FASE – ARREFECIMENTO

No domingo 5 de julho, o Caprichoso promoveu a toada “Farinha e boi-bumbá”; e no domingo seguinte, 12 de julho, a Festa da devoção. A primeira foi introduzida pelo apresentador Edmundo Oran como Festa da vitória. Sua transmissão ao vivo, entretanto, foi interrompida por um *jet ski* que, em manobra próxima e acelerada, encharcou os músicos que animavam o evento, em roda no estilo acústico. Seguiu-se a acusação de sabotagem por parte da galera virtual ao condutor do *jet-ski*, supostamente Garantido. A Festa da devoção ocorreu no período de celebração da padroeira de Parintins, Nossa Senhora do Carmo, entre 6 e 16 de julho.

Da parte do Garantido, na sexta-feira 17 de julho, Dé Monteverde junto à família Monteverde promoveu a Morte do boi, fechando o ciclo festivo. Com participação mais restrita do público virtual, a *live* celebrou a memória familiar que se confunde com a memória da fundação do Garantido pelo ancestral Lindolfo. Sem a presença das personagens que pontuaram a maior parte das *lives*, o evento trouxe, entretanto, uma encenação da narrativa da morte e ressurreição do boi mítico bem ao gosto popular, com apelo ao humor cômico bakhtiniano, que não tem espaço nas apresentações oficiais.

COMENTÁRIOS

Logo após o encerramento do ciclo festivo, ocorreram movimentações importantes na composição interna das agremiações, com destaque para a eleição de nova diretoria do Boi Garantido. Eleito o novo presidente (da chapa de oposição), iniciaram-se novas contratações para itens individuais, entre elas a mais bombástica: a volta do levantador de toadas David Assayag (que, após 20 anos como levantador do Garantido, se deslocara para o Caprichoso em 2010). Não se sabe se para encurralar o Boi Caprichoso ou para acalmar os torcedores vermelhos ainda ressentidos com David, o Garantido anunciou em seguida a renovação do contrato com o levantador Sebastião Jr (natural de Juriti, no Pará) e a promoção dos *backing vocals* Edilson Santana (que foi amo do Boi Caprichoso entre 2010 e 2013 e seu levantador de toadas entre 2007 e 2009) e Márcia Siqueira à posição de levantadores de toadas, somando assim quatro vozes em apenas um item de julgamento. Já o Caprichoso contratou Patrick Araújo, o sobrinho de Sebastião Jr, também de Juriti, para o lugar de David.

A estruturação das *lives* iluminou não só o acionamento constante da memória coletiva da festa por parte dos componentes e aficcionados dos bois, como o jogo de complementariedade e alternância entre os itens individuais e os de natureza coletiva, como Batucada/Marujada e galera. Em todas as *lives*, a presença virtual dos torcedores foi marcante, tanto por sua manifestação simultânea às transmissões como pelo forte sentimento de identificação entre eles e o apresentador (uma espécie torcedor-mór) que levava a festa a suas casas.

Desse modo, as *lives* fomentaram a contraposição entre os bois, que reforçaram seus diferentes estilos. Nas primeiras, vimos como o Garantido compôs o cenário com todas as taças já ganhas em seus muitos campeonatos: era “o Boi campeão o maior número de vezes na história do Festival”. O amo do Boi Garantido, outro elemento mobilizador da rivalidade junto à galera, afirmava que “a única aglomeração na *live* era a de troféus”. Ao que, no Primeiro ensaio *online*, o apresentador Oran respondia, afirmando que, no Caprichoso, “a aglomeração na *live* era de solidariedade” e exibia ao público as toneladas de doações obtidas.

Quando realizadas em Parintins, foram presença constante nas *lives* as personagens cênicas individuais que moram na cidade. No Garantido, eram o Apresentador, Israel Paulain, o então Amo do Boi, Gaspar Medeiros, o Pajé, Adriano Paketá, e o tripa do boi, Denildo Piçaná. Já no Caprichoso, eram o Apresentador, Edmundo Oran, a Rainha do Folclore, Cleise Simas, e o Pajé, Erick Beltrão. David Assayag, então levantador de toadas do Caprichoso, morando em Manaus, viajou para participar da maioria das *lives*, suscitando críticas e preocupações quanto a sua intensa movimentação entre a capital e o interior.

A mobilização virtual da galera foi marcante e acentuou-se gradualmente ao longo das *lives*. Os dois bois passaram a anunciar cada *live* por meio de *flyers* virtuais e *hashtags* horas antes das transmissões. A transmissão de qualquer um dos bois mobilizou ambas as torcidas. De modo semelhante ao que ocorre no Bumbódromo, também durante as *lives* a galera de um boi apreciou e enalteceu o seu boi e depreciou o contrário, atenta a qualquer deslize ou defeito, como o escorregão de uma Cunhá Poranga ou o esquecimento da letra de uma toada por parte do levantador.

Durante as *lives*, os momentos festivos alternaram-se com sequências ecumênicas de muita gravidade, preocupação e efetiva solidariedade com atingidos ou necessitados. A chamada segunda onda da pandemia, entretanto, que se acelerou em novembro de 2020, provavelmente por conta da circulação da variante P1, atingiu em cheio os bois. Enquanto o número de infectados voltava a crescer, os bois começavam a se movimentar em *lives* que cumpriam obrigações contratuais com anunciantes e já reuniam números maiores de componentes. Um evento com desfechos trágicos foi a *live* de 28 de dezembro de 2020, do Garantido, realizada no Teatro Amazonas, em Manaus. Mais de uma dezena de participantes contraíram a doença nessa ocasião, incluídos os levantadores David Assayag (com 42 dias de internação e passagem pela unidade de tratamento intensivo) e Márcia Siqueira. O compositor Rafael Marupiara e a *backing vocal* Roci Mendonça (grávida em estado avançado) presentes no evento faleceram com complicações da covid-19. Com o trauma (que antecedeu a calamitosa falta de balões de oxigênio para os hospitais no Amazonas em janeiro de 2021), os intervalos entre *lives* oficiais dos dois bois passaram a ser maiores, refletindo certo esgotamento do modelo anterior e maior cuidado com os protocolos, bem como para evitar críticas mais frequentes na mídia.

Os bois – que perderam inúmeros componentes, amigos e familiares – passaram a ser mais cautelosos quanto à possibilidade de realização do festival em junho ou novembro de 2021. Em meio a lutos e dor, seguiram, entretanto, em busca de caminhos. Depois de um arrefecimento geral no primeiro semestre de 2021, a TV A Crítica promoveu a *live* do festival no sábado 26 de junho. Público e galera ausentes, o luto pela perda de muitas vidas, ali nominadas e retratadas, abriu ambas as apresentações, bem mais elaboradas do que as do ano anterior. A celebração festiva englobou em esforço supremo a pandemia com suas tragédias em seu próprio ciclo anual de morte e ressurreição, postergando a festa plena para 2022.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular. 1880-1950. *Afro-Ásia*, 3, 2004. pp. 235-276.
- ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (org.). *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. pp. 171-193.
- ABREU, Ovídio. Dona Beija: análise de um mito. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FRANCHETTO, Bruna; HEILBORN, Maria Luiza (org.). *Perspectivas antropológicas da mulher 3*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. pp. 73-108.
- ALBERNAZ, Lady Selma. *O urro do boi na Atenas brasileira: experiências culturais instituições e identidades no Maranhão*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Campinas: PPGASocial/Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário de. The music of sorcery in Brazil. In: *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, 14/1, 2017. Versão para o inglês por Peter Fry.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Paris/Brasília: Unesco/CNPq, 1988. (Coleção Arquivos).
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- ANDRADE, Mário de [1944]. As danças dramáticas do Brasil. In: ALVARENGA, ONEYDA (org.). *Danças dramáticas do Brasil*. 2 ed., tomo 1. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Pró-Memória, 1982. pp. 23-84.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. Vivo vivendo! Forte e crescendo! Vivo o bumba meu boi do Maranhão. In: *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 1996.
- ASSAYAG, Simão. *Boi-bumbá*. Festas, andanças, luz e pajelanças. Rio de Janeiro: Minc/Funarte, 1995.
- AUSTIN, John. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- AZEVEDO, Arthur. O bumba meu boi. *Revista Kosmos*, ano III, 2, 1906. pp. 09-14.
- AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba meu boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

- BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens no Festival de Parintins. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 10/1, 2013. pp. 63-80. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10074/7851>.
- BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Cidade do Samba: do barracão da escola às fábricas de carnaval? In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata (org.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- BARTLETT, Frederic Charles. Some experiments in the reproduction of folkstories. In: DUNDES, Alan (org.). *The study of folklore*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965. pp. 243-258.
- BATESON, Gregory [1936]. *Naven*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. In: *Steps to an ecology of mind*. London/San Francisco/Scranton/Toronto: Chandler Publishing Company, 1972. pp. 177-193.
- BATESON, Gregory. *Naven*. California: Stanford University Press, 1965.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Prospect Heights, Il: Waveland Press, 1977.
- BECKER, Howard. *Art worlds*. California: University of California Press, 1982.
- BELMONT, Nicole. Le folklore refoulé, ou les séductions de l'archaïsme. *L'homme* 26/1-2, 1986. pp. 259-268.
- BOAS, Franz. [1888]. The aims of ethnology. In: *Race, language and culture*. New York: The Free Press, 1966. pp. 626-638.
- BORA, Leonardo. Raízes de “Brezail: utopias carnavalescas de Rosa Magalhães”. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá. *Carnaval sem fronteiras*. As escolas de samba e suas artes mundo afora. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba meu boi*. O boi misterioso de Afogados. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BORDALLO DA SILVA, Armando. *Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina*. Rio de Janeiro/Bragança: Funarte/Fundação Cultural de Bragança/Irmandade do Glorioso S. Benedito de Bragança, 1981.
- BOYER, Véronique. O pajé e o caboclo: de homem a entidade. *Mana*, 5/1, 1999. pp. 29-56.
- BRAGA, Sérgio Ivan. *Os bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do Santo Preto*. Rio de Janeiro/Goiânia: Funarte/Editora da Universidade Federal de Goiás, 1985.
- BURKE, Kenneth. *Language as symbolic action*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- CÂMARA, Rosana da. Torcidas jovens: paixão, amizade e aventura. In: ALVIM, Rosilene; GOUVEIA, Patricia (org.). *Juventude nos anos 90*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2000.
- CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Estudos Avançados*, 4/10, 1987. pp. 91-110.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CARO BAROJA, Julio. *Le carnaval*. Paris: Ed. Gallimard, 1979.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves. *A graça de contar: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

- CASCUDO, Luís da Câmara. Bumba meu boi. In: *Dicionário do folclore brasileiro*. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984a. pp. 150-154.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984b.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore*. V. I. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Drama, ritual e performance*. A antropologia de Victor Turner. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Mário de Andrade, folclorista. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2019. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi em dois tempos. O bumba meu boi em Mário de Andrade e o bumbá de Parintins hoje. In: *Todas as artes. Revista Luso-brasileira de Arte e Cultura*, 1/1, 2018a.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins (AM). *Mana*, 24/1, 2018b. pp. 09-38.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015a.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. In: *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015b. pp. 35-65.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica. As danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Reconhecimentos*. Antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012a. pp. 288-347.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero. Alegorias em *performances* rituais. In: *Ilha*, 13, 2012b. pp. 163-184.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Reconhecimentos*. Antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012c.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Alegorias em ação. In: *Sociologia & Antropologia*, 1/1, 2011. pp. 233-249.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro [1994]. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica. As danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19/54, 2004. pp. 57-78.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa. In: *Somanlu. Revista de Estudos Amazônicos*. Manaus, 2/2, 2022a. pp. 127-135.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. In: *Revista de Antropologia*, 45/1, 2002b. pp. 37-80.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. In: *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, 6 (suplemento especial Visões da Amazônia), 2000. pp. 1019-1046.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As grandes festas. In: SOUZA, Márcio; WEFFORT, Francisco (org.). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura, 1998. pp. 293-311.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UFRJ, 1994.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção da pessoa no espiritismo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FRY, Peter. Brazil's music of sorcery according to Mário de Andrade: an introduction by the editors. *Vibrant, Virtual Brazilian. Anthropology*, 14/1, 2017.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata. *A falta que a festa faz*. Celebrações populares e antropologia na pandemia. 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/15837>.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro et. al. Os estudos de folclore no Brasil. In: *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1992. pp. 101-112.
- CECHETTO, Fátima. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- CERQUA, Dom Arcângelo. *Clarões de fé no médio Amazonas*. Parintins: Prelazia de Parintins/Jubileu de Prata, 1980.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 1998.
- CNFCP. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. CD-Rom. *Bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan/Minc, 2003.
- CONKLIN, Elizabeth. Bodypaint, feathers and VCRs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism. *American Ethnologist*, 24/4, 1997. pp. 711-737.
- COSTA, Antonio Maurício. *Os bumbás da Amazônia*. Negritude, intelectuais e folclore (Pará, 1888-1943). Jundiá: Paco Editorial, 2022.
- CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 18/1, 1990. pp. 05-47.
- CUNNINGHAM, James Vicent. *Woe or wonder: the emotional effect of Shakespearean tragedy*. Denver: Swallow Paperbooks Edition, 1964.
- DAMATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana*, 6/1, 2000. pp. 07-29.
- DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. pp. 58-85.
- DAMATTA, Roberto. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979a. pp. 305-334.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979b.
- DAMATTA, Roberto. Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem. In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979c. pp. 260-301.
- DAMATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter anthropological blues. In: NUNES, Édison (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- DAMATTA, Roberto. O carnaval como rito de passagem. In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DAMATTA, Roberto. Panema: uma tentativa de análise estrutural. In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 63-92.
- DAOU, Ana. *A cidade, o teatro e o "Paiz das Seringueiras"*: práticas e representações da sociedade amazonense na virada do século XIX. Tese (Doutorado em Antropologia) Rio de Janeiro: PPGAS/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e a antropologia da experiência. In: *Cadernos de Campo*, 13/14, 2005. pp. 163-176.
- DÉTIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Brasília/Rio de Janeiro: Ed. UnB/José Olympio Editora, 1992.
- DÉTIENNE, Marcel. Mito/Rito. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 12. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. pp. 59-74.
- DÉTIENNE, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981.
- DILTHEY, Wilhem. A formação do mundo histórico nas ciências do espírito. In: AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco (org.). *Filosofia e educação*. São Paulo: Edusp, 2010. pp. 139-236.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DOUGLAS, Mary. *Implicit meanings*. Essays in anthropology. London/Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- DOUGLAS, Mary. *Natural symbols*. Explorations in cosmology. London: Pelikan Books, 1973.
- DUARTE, Luiz Fernando. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19/55, 2004. pp. 5-18.
- DUMONT, Louis. *La Tarasque*. Paris: Gallimard, 1987.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus*. Madrid: Aguilar, 1970.
- DURKHEIM, Émile [1912]. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DURKHEIM, Émile [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968.
- ENCICLOPÉDIA dos Municípios Brasileiros, v. XIV. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia e Estatística, 1957.
- ELIADE, Mircea [1949]. *The myth of the eternal return*. Or cosmos and history. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- EVANS-PRITCHARD, Edward [1928]. A dança. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). *Ritual e performance*. Quatro estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. pp. 21-38.
- EVANS-PRITCHARD, Edward [1976]. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Edição resumida. Introdução por Eva Gillies. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- EVANS-PRITCHARD, Edward. *Antropologia social da religião*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1978.
- EVANS-PRITCHARD, Edward [1940]. *The Nuer*. A description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic people. New York/Oxford: Oxford University Press, 1969.
- FERREIRA, Ascenso. O bumba meu boi. In: *Arquivos*, 1-2, 1944. pp. 121-157.
- FERRETTI, Sérgio. Boi de Encantado no Tambor de Mina (mimeo). Trabalho apresentado na XIX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Niterói, 1994.
- FRAZER, James [1890]. *The golden bough*. New York: Gramercy Books, 1981.

- FREUD, Sigmund [1900]. *The interpretation of dreams*. New York: Bard/Avon Books, 1998.
- FREUD, Sigmund [1901]. *On dreams*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1989.
- FREYRE, GILBERTO. *On the Iberian concept of time*. O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. Brasília: MEC/INL, 1975. pp. 132-144.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.
- GALVÃO, Eduardo. Boi-bumbá: versão do baixo Amazonas. In: *Revista Anhembi*, 3/8, 1951. pp. 275-291.
- GEERTZ, Clifford. *Negara*. The theatre State in nineteenth century Bali. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GLUCKMAN, Max [1963]. Ritos de rebelião no Sudeste da África. In: *Cadernos de Antropologia*, 2011. (Série Tradução 3).
- GLUCKMAN, Max. *Essays on the ritual of social relations*. Manchester: Manchester University Press, 1962.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, 11/23, 2005. pp. 15-36.
- GONÇALVES, José Reginaldo [1996]. *A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2003.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Cotidiano, corpo e experiência: reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo. Paper apresentado no seminário “O Brasil de Câmara Cascudo”, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Museu de Folclore Edson Carneiro/Funarte, 1998.
- GONÇALVES, Renata. *A dança nobre do carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- GOODY, Jack. Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du bagne. *L'homme*, 1, 1977. pp. 29-52.
- GOODY, Jack; WATT, Ian. The consequences of literacy. In: GOODY, Jack (ed.). *Literacy in traditional societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. pp. 27-68.
- GREEN, André. *O discurso vivo. Uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- GREENBLAT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- GREENBLAT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution, 1991. pp. 42-56.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *In praise of athletic beauty*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2006.
- HARRISON, Jane E.. *Prolegomena to the study of Greek religion*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1908 (Preservation Photo copy, 1991. Book Lab. Inc.).
- HOBSBAWN, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. pp. 271-316.
- JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003. pp. 34-62.

- JAKOBSON, Roman; BOGATYREV, Peter [1929]. Le folklore, forme spécifique de la création. In: JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. pp. 59-72.
- KUPER, Hilda [1944]. Um ritual de realeza entre os suazi. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). *Ritual e performance*. Quatro estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. pp. 59-101.
- LANNA, Marcos. *A dívida divina*. Troca e patronagem no Nordeste brasileiro. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- LEACH, Edmund [1954]. *Sistemas políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LEACH, Edmund. Ritual. In: *International Encyclopedia of Social Science*, v. 13-14. New York/London: The Macmillan Company/The Free Press/Collier-Macmillan Publishes, 1972.
- LEACH, Edmund. (1969). *Genesis as myth, and other essays*. London: Cape Editions, 39, 1969.
- LE GOFF, Jacques. Calendário. In: *Enciclopédia Einaudi*, v.1, *Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. pp. 260-292.
- LEIRIS, Michel. *Espelho de tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LEIRIS, Michel. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris: Fata Morgana, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1955]. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [1950]. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. In: Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. pp. IX-LII.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'homme nu*. Paris: Plon, 1971. (Mythologiques IV).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ EdUSP, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967a.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. As organizações dualistas existem? In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967b. pp. 155-189.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964. (Mythologiques I).
- LIMA, Carlos. *Bumba meu boi*. 3 ed. São Luís: Augusta, 1982.
- LOPES GAMA, Miguel do Sacramento. A estultice do bumba meu boi. In: *O Carapuço*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 330-338.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *O boi em Mário de Andrade*. Comunicação apresentada no 16 Moitará, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. São Paulo/Campos de Jordão, 2002.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MACQUEEN, John. *Allegory: the critical idiom*. London/New York: Methuen & Co., 1970.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 (Os Pensadores, XLIII).

- MALINOWSKI, Bronislaw. *Coral gardens and their magic*. A study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands. London: George Allen & Unwin Ltda., 1935.
- MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. *O teatro que o povo cria*. Cordão de Pássaros, Cordão de bichos, Pássaros juninos do Pará. Da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secretaria da Cultura, 1997.
- MARQUES, Ester. *Mídia e experiência estética na cultura popular*. O caso do bumba meu boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- MAUSS, Marcel [1921]. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009. pp. 325-332.
- MAUSS, Marcel [1923-1924]. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a. pp. 183-314.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b. pp. 401-422.
- MAUSS, Marcel [1950]. Les techniques du corps. In: *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. pp. 365-386.
- MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alauáde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- MELLO E SOUZA, Marina. O boi malhadinho. In: *Quissamã*. Rio de Janeiro: MinC/Pró-Memória/Sphan, 1987. pp. 146-152.
- MELO DE SOUZA, João Gustavo. *Carnaval e boi bumbá: entrecruzamentos alegóricos*. Tese (Doutorado em Artes). Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Artes, 2021.
- MENEZES, Bruno. *Boi-bumbá, auto popular*. Belém: Imprensa oficial, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: *Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1980a. pp. 193-206. (Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1980b. pp. 85-111. (Os Pensadores).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. (Folio essais).
- MERQUIOR, José Guilherme. Macunaíma sem ufanismo. In: *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. pp. 264-269.
- MEYER, Marlyse. O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro: o bumba meu boi. In: MEYER, Marlyse (org.). *Pirineus, caiçaras*. Campinas: Editora da Universidade, 1991. pp. 55-70.
- MEYERSON, I. Le temps, la mémoire, l'histoire. In: *Journal de Psychologie normale et patologique*, Paris, 53ème année, 3, 1956. pp. 333-354.
- MONTEIRO, Mario Ypiranga. *Folclore: danças dramáticas*. Manaus: Emantur, 1972. (Série Turismo).
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo e folclore. In: *Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: CNFCP/Funarte, 1992. pp. 75-78. (Encontros e Estudos).

- MORAES, Eduardo Jardim de. *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1983.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAIS, Frederico. Carnaval: a primazia do visual. In: *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir Ed. Ltda., 1983.
- NOGUEIRA, Wilson. *Festas Amazônicas*. Boi-bumbá, ciranda, sairé. Manaus: Valer Ed, 2008.
- ORTIZ, RENATO. O guarani: um mito de fundação da brasilidade. In: *Cultura Popular*. Românticos e folcloristas. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1992. pp. 77-96.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Ed. Cejup, 1995a.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. O boi de Parintins. Uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do imaginário. In: *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Ed. Cejup, 1995b. pp. 346-379.
- PEACOCK, James. *Rites of modernization: symbols and social aspects of Indonesian proletarian drama*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1974.
- PEIRANO, Mariza (org.). *O dito e o feito*. Ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. O folclore pernambucano. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXX, parte 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.
- PINHO DE CARVALHO, Maria Michol. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão*. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado, 1995.
- PRADO, Regina. *Todo o ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. São Luís do Maranhão: Universidade Federal do Maranhão, 2007.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O bumba meu boi, manifestação de teatro popular no Brasil. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2, 1967. pp. 87-97.
- RADCLIFFE BROWN, Alfred Reginal [1932]. *The Andamam islanders*. Chicago: Chicago University Press/The Free Press, 1965.
- REIS, Arthur Cezar. A incorporação da Amazônia ao Império. In: *Revista de História*, 2, 1950. pp. 173-193.
- REIS, Arthur Cezar. *História do Amazonas*. Manaus: Oficina Tipográfica de A. Reis, 1931.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- SACRAMENTO, Domingos. Crônica Interna. In: *Semanário Maranhense*. Ed. Fac-símile. São Luís: Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado, 1979. pp. 07-08.
- SAHLINS, Marshall [1993]. Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In: *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2004. pp. 503-543.
- SAHLINS, Marshall. Two or three thing that I know about culture. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5/3, 1999. pp. 399-421.
- SAHLINS, Marshall. *Culture and practical reason*. Chicago: Chicago University Press, 1976.
- SALLES, Vicente. O boi-bumbá no ciclo junino. In: *Brasil Açucareiro*, 38, 1970. pp. 27-33.

- SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- SAUNIER, Tonzinho. *O magnífico folclore de Parintins*. Parintins: [s.n.], 1994.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1980.
- SEVERI, Carlo. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure/Musée du Quai Branly, 2007.
- SILVEIRA, Diego Omar; GARCIA, Elizandra; NAKANOME, Ericky (org.). *Os bois-bumbás de Parintins: novos olhares*. Manaus/Rio de Janeiro: Editora UEA/Autografia, 2021.
- SIMMEL, Georg. Forms of social interaction. In: LEVINE, Donald (ed.). *On individuality and social forms*. Selected writings. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1971. pp. 41-126.
- SILVA, José Maria. *O espetáculo do boi-bumbá*. Folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2007.
- SKORUPSKY, John. *Symbol and theory*. A philosophical study or theories of religion in social anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SMITH, William Roberts [1894]. *Lectures on the religion of the Semites*. Elibron Classics. [Burnett Lectures 1888-1889]. Boston: Adaman Media Corporation, 2005.
- SOARES, Lélia Garcia (org.). *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore*. 1936-1939. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Secretaria Municipal de São Paulo, 1983. (Folclore/Memória 2).
- SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1994.
- STOCKING JR., George. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition. In: STOCKING JR., George W. (org.). *Romantic motives*. Essays on anthropological sensibility. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989. pp. 208-279.
- TAMBIAH, Stanley. *Culture, thought and social action. An anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- TEIXEIRA, Sérgio Alves. Garantido e Caprichoso: os deslumbrantes bois-bumbás de Parintins. In: *Boletim da Associação Brasileira de Antropologia*, 16, 1992.
- THE EPIC of Gilgamesh. London: Penguin Epics, 2006.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a 'música de feitiçaria'. In: *Debates*, 12, 2014. pp. 13-23.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Ed., 1997.
- TURNER, Victor [1964-1967]. Os símbolos no ritual ndembu. In: *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005a. pp. 49-94.
- TURNER, Victor [1965-1967]. Betwix, between: o período liminar nos ritos de passagem. In: *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005b. pp. 137-158.
- TURNER, Victor. *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005c.

- TURNER, Victor. *Drama, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1974.
- TURNER, Victor. *The drums of affliction. A study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- TURNER, Victor. *The forest of symbols*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- TYLER, Edward Barnett [1871]. *Primitive culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- VALENTIN, Andreas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos bois-bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005.
- VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo. *Vermelho. Um pessoal Garantido*. Manaus: A. Valentin, 1998.
- VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo. *Caprichoso. A Terra é azul*. Manaus: A. Valentin, 1999.
- VALENTINI, Luiza. *Um laboratório de antropologia. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda, 2013.
- VALERI, Valerio. Rito. *Enciclopédia Einaudi*, v. 30. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1994. pp. 325-359.
- VALERI, Valerio. *Kinship and sacrifice. Ritual and society in ancient Hawaii*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1985.
- VAN GENNEP, Arnold [1909]. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VAN GENNEP, Arnold. *The rites of passage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Édison (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- VERNANT, Jean Pierre. Formas de crença e de racionalidade na Grécia. In: *Entre o mito e a política*. São Paulo: EdUSP, 2001. pp. 197-225.
- VERNANT, Jean Pierre. Razões do mito. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999. pp. 71-221.
- VIANNA, Hermano. Musica en plural: nuevas identidades brasileñas. In: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1, 1998. pp. 153-164.
- VILHENA, Luiz Rodolfo. Leitura e práticas leitoras em sociedade. In: *Ensaio de antropologia*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1997a. pp. 97-114.
- VILHENA, Luiz Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997b.
- WAGLEY, Charles. *Uma comunidade amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957 (Coleção Brasileira, 290).
- WINNICOT, Donald. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- ZENGOTITA, Thomas de. Speakers of being: romantic refusion and cultural anthropology. In: STOCKING JR., George W. (org.). *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989. pp. 74-123 (History of anthropology, 6).
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Este livro foi composto em Adobe Garamond Pro pela
Editora Autografia e impresso em papel offset 90 g/m².
