



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E
CULTURA NA AMAZÔNIA – PPGSCA**



**REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE
PARINTINS/AMAZONAS**

MARIA DE LOURDES FERREIRA DA SILVA

Parintins-AM

2017

MARIA DE LOURDES FERREIRA DA SILVA

**REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE
PARINTINS/AMAZONAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientador: Professor Doutor Sérgio Ivan Gil Braga

Parintins-AM

2017

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586r Silva, Maria de Lourdes Ferreira da
Representação do indígena no Festival Folclórico de
Parintins/Amazonas / Maria de Lourdes Ferreira da Silva. 2017
134 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Sérgio Ivan Gil Braga
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Representação. 2. Indígena. 3. Festival Folclórico. 4. Parintins.
I. Braga, Sérgio Ivan Gil II. Universidade Federal do Amazonas III.
Título

MARIA DE LOURDES FERREIRA DA SILVA

REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE
PARINTINS/AMAZONAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais. Sob a orientação do Professor Doutor Sérgio Ivan Gil Braga.

Aprovado em 06 de fevereiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga – Presidente
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo – Membro
Universidade Federal do Amazonas

Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros - Membro
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira da Silva (1º Suplente)
Universidade Federal do Amazonas

Prof. Dr. Renan Albuquerque Rodrigues (2º Suplente)
Universidade Federal do Amazonas

À minha filha

Manuela da Silva Mascarenhas

Aos meus pais

Faustino Gomes da Silva

Helena Ferreira da Silva

Ao meu esposo

Douglas Castro Mascarenhas

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho de conclusão de um curso, por mais simples que seja, obriga o pesquisador a afastar-se do seu mundo, da sua família, dos seus amigos. Contudo, todo trabalho também é apenas construído com o apoio desse conjunto de pessoas. Então, em breves linhas, quero agradecer a cada uma das pessoas que contribuíram, por meio de palavras de incentivo ou compreensão da necessidade de minha ausência, na produção desta Dissertação.

Agradeço a Deus, Senhor de todas as coisas, minha fortaleza e inspiração. A fé é o fio condutor de toda jornada, pois sem ela cairíamos no desespero. Obrigada Senhor!

Com muito carinho quero agradecer ao meu orientador Professor Dr. Sérgio Ivan Gil Braga que com paciência, solidariedade e sabedoria contribuiu para que este objetivo fosse alcançado.

Aos meus pais, Helena e Faustino, os quais sempre me apoiaram nos meus estudos, dando-me não apenas o sustento necessário, mas incentivo, força e amor. Sem vocês nada seria.

Agradeço a minha filha Manuela e meu esposo Douglas Castro Mascarenhas pela paciência, companheirismo, compreensão ante a ausência e apoio incondicional. Amo-vos.

À minhas irmãs e irmãos, agradeço pelo apoio, incentivo e torcida. Em especial, à Lucileny e Nazaré Ferreira que acompanharam mais de perto minha trajetória acadêmica, me ajudando sempre que necessário. Da mesma forma agradeço minha sobrinha Herlana Ferreira que contribuiu muito nesse processo, sendo minha ponte entre Parintins-Manaus. Serei eternamente grata querida!

Aos meus amigos Edivane Souza, Patrício Azevedo, Marineide Nunes de Souza, Liara Lima, Amanda Gabriella Oliveira Tundis e Liliane Valente pelos conselhos acadêmicos e apoio incondicional.

Não poderia deixar de agradecer a minha amiga Milena Fernandes Barroso e ao seu esposo Lucas Milhomens pelo incentivo, orientação e força desde a graduação, sobretudo no mestrado.

Agradeço imensamente à Professora Ana Ester Pinho de Lima Paulino, Coordenadora Regional de Educação de Parintins/SEDUC, pelo apoio, sua contribuição foi fundamental nesse processo.

Agradeço os professores do Curso de Serviço Social do Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia – ICSEZ/UFAM, em especial a queridíssima Valmiene Florindo de

Sousa, Andreza Gomes Wel e Gladson Hauradou pelo apoio e carinho. A vocês meu afeto sem medidas.

Agradeço à família Bentes de Jesus e Grana Ehm, nas pessoas de dona Maria da Conceição e Euclídia, as quais me hospedaram em Manaus. Sem vocês eu não teria chegado a este momento tão importante.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas – FAPEAM, cuja bolsa de estudos possibilitou a realização da pesquisa.

Obrigada, imensamente, ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, na pessoa da Coordenadora Professora Dra. Iraildes Caldas Torres e de todos os professores e administrativos que fazem parte do quadro de docentes. Parabéns por possibilitar a interiorização da pós-graduação na Amazônia.

Não poderia deixar de agradecer imensamente a banca avaliadora deste trabalho nas pessoas das Professoras Doutoras Deise Lucy Oliveira Montardo e Rosemara Staub de Barros. Agradeço por contribuírem com o enriquecimento de minha pesquisa.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos indígenas de Parintins e aos membros da Comissão e Conselho de Arte dos Bois Garantido e Caprichoso pela participação na pesquisa e confiança em mim depositada.

A todos meu muito obrigada!

Índio do Brasil

*Sou igara nessas águas
Sou a seiva dessas matas
E o ruflar das asas de um beija-flor
Eu vivia em plena harmonia com a natureza
Mas um triste dia o kariwa invasor
No meu solo sagrado pisou
Desbotando o verde das florestas
Garimpando o leito desses rios
Já são cinco séculos de exploração
Mas a resistência ainda pulsa no meu coração
Na cerâmica Marajoara, no remo Sateré
Na plumária ka'apor, na pintura kadiwéu
No muiiraquitã da icamiaba
Na zarabatana Makú, no arco Mundurukú
No manto Tupinambá, na flecha kamayurá
Na oração Dessana...
Canta índio do Brasil
Canta índio do Brasil
Anauê nhandeva, anauê hei, hei, hei!
"Dos filhos deste solo és mãe gentil pátria amada Brasil".*

(Geandro Pantoja/Demétrios Haidos)

RESUMO

Esta pesquisa nasceu de inquietações provocadas a partir de vários acontecimentos presenciados na cidade de Parintins, no Amazonas. Esse município ganhou visibilidade em todo país por conta da realização do Festival Folclórico que envolve a disputa das Associações Folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido, no último final de semana do mês de junho. O apogeu do Festival de Parintins se deu em meados da década de 90, sobretudo, a partir da incorporação de elementos culturais do imaginário amazônico como as lendas, mitos, criaturas malfazejas, assim também como a representação do caboclo e do indígena, sendo este último representado de forma mais enfática. Nesse sentido, este trabalho teve como objetivo compreender em que sentido ocorre a representação do indígena produzida pelo Festival Folclórico de Parintins, bem como a percepção de indígenas no município de Parintins, Amazonas, sobre essa representação. Utilizamos uma metodologia de cunho qualitativo por meio do método etnográfico, buscando descrever as visões dos informantes da pesquisa. Tais informantes dizem respeito a indígenas Sateré-Mawé e Hiskaryana que mantêm relação de liderança com suas etnias ou que de alguma forma mantêm relação com o Festival de Parintins. Outra categoria de informantes se refere a membros do Conselho e Comissão de Arte dos Bois, responsáveis pela representação intelectual de imagens de indígenas no espetáculo. Destacamos que as representações de indígenas e não indígenas são divergentes entre si e o que o Festival tem tratado de um indígena “fantasioso”, “estilizado”. Por outro lado, o indígena reconhece a importância do Festival, mas considera que deveria se promover uma imagem realista dos índios do Brasil.

Palavras-chave: Representação; Indígena; Festival Folclórico de Parintins.

ABSTRACT

This research was born of the anxieties provoked from several events witnessed in the city of Parintins, in the Amazon. This municipality gained visibility in every country because of the realization of the Folk Festival that involves the contest of the Folk Associations Boi-Bumbá Caprichoso and Boi-Bumbá Garantido, in the last weekend of the month of June. The apogee of the Festival of Parintins took place in the mid-90s, above all, from the incorporation of cultural elements of the Amazonian imagination such as legends, myths, malfeasible creatures, as well as the representation of the caboclo and the indigenous, Represented more emphatically. In this sense, the objective of this work was to understand in what sense the indigenous representation produced by the Parintins Folk Festival, as well as the perception of indigenous people in the municipality of Parintins, Amazonas, about this representation. We used a qualitative methodology through the ethnographic method, seeking to describe the views of the research informants. Such informants refer to Sateré-Mawé and Hiskaryana Indians who maintain a leadership relationship with their ethnicities or who in some way maintains a relationship with the Parintins Festival. Another category of informants refers to members of the Bois Council and Art Commission, responsible for the intellectual representation of indigenous images in the show. We emphasize that the representations of indigenous and non-indigenous people are divergent between them and what the Festival has treated of a "fanciful", "stylized" indigenous. On the other hand, the Indian recognizes the importance of the Festival, but considers that a realistic image of the Indians of Brazil should be promoted.

Keywords: Representation; Indigenous; Folklore Festival of Parintins.

Lista de Siglas

CETAM – Centro de Educação Tecnológica do Amazonas

EJA – Educação de Jovens e Adultos

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

FUNASA – Fundação Nacional de Saúde

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

PIB – Produto Interno Bruto

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Nacional

SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena

SESC – Serviço Social do Comércio

SESI – Serviço Social da Indústria

SIL – Summer Institute of Linguistics

SPI – Serviço de Proteção aos Índios e Trabalhadores Nacionais

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

Lista de Figuras

Figura 01: Mapa de localização do município de Parintins

Figura 02: Vista aérea da cidade de Parintins

Figura 03: 1ª Noite do Festival de Folclórico de Parintins/ 2015

Figura 04: Toada Luva Trançada

Figura 05: Ritual da Tucandeira

Figura 06: Toada Celebração da Fé

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I – PARINTINS E A FESTA DOS BOIS GARANTIDO E CAPRICHOSO.....	17
1.1 A Ilha Tupinambarana: marco histórico e formação administrativa.....	17
1.1.1 A cidade: vidas e vivências.....	19
1.2 Festival Folclórico de Parintins: da brincadeira ao espetáculo.....	22
1.2.1 50 anos de Festival: “Parintins para o mundo ver”.....	31
1.2.2 O espetáculo dos Bumbás.....	43
1.3 A incorporação do indígena no Festival de Parintins.....	49
1.3.1 Os núcleos “pensantes” dos Bois-Bumbás e a representação do indígena.....	57
CAPÍTULO II – ALGUNS REGISTROS SOBRE REPRESENTAÇÕES DE INDÍGENAS NO BRASIL.....	62
2.1 Visões sobre indígenas no Brasil.....	62
2.2 Representações do indígena segundo contextos relacionados ao Festival Folclórico de Parintins.....	65
2.3 A figuração dos Sateré-Mawé e Hixkaryana nos Bois de Parintins.....	78
CAPÍTULO III – A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL DE PARINTINS: A VISÃO DE INDÍGENAS E NÃO INDÍGENAS.....	85
3.1 Apontamentos sobre o conceito de Representações: o “eu” e o “outro”.....	85
3.2 Aportes teórico-metodológicos da pesquisa.....	91
3.2.1 Caracterizando os informantes (não indígenas) da pesquisa.....	94
3.3 A representação do indígena na visão dos “construtores” do espetáculo.....	97
3.4 A representação indígena no Festival de Parintins na visão dos Sateré-Mawés e Hixkaryanas.....	107
3.4.1 Novos sentidos do espetáculo.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

Parintins é um município do interior do estado do Amazonas que se tornou destaque na região por realizar o Festival Folclórico que tem o mesmo nome da cidade. O referido Festival ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho. Seu ápice está na disputa dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Trata-se da representação do auto do boi¹, que nas últimas décadas incorporou elementos do imaginário amazônico, sobretudo os relacionados ao indígena e ao caboclo.

A criação oficial do Festival Folclórico de Parintins data de 12 de junho de 1965, mas a imagem do indígena passou a ganhar papel de destaque a partir da década de 1990. A mídia local e o governo do estado do Amazonas propaga a ideia de que o Festival Folclórico tem influenciado na construção de uma “nova identidade cultural” no referido estado através do resgate da cultura indígena e cabocla.

Este evento cultural promove a espetacularização de alguns sujeitos da Amazônia, apresenta-os como “carro-chefe” a fim de criar um “encantamento” naqueles que prestigiam a festa. Dentre esses sujeitos encontra-se o indígena, o qual tem sua cultura exaltada na arena, nas três noites do Festival. É sob esse ponto que se apresentam algumas questões para se pensar a representação do indígena neste evento.

O meu interesse pela escolha da temática desta pesquisa surgiu ainda durante o curso de graduação em Serviço Social na Universidade Federal do Amazonas – UFAM. A nossa percepção sobre a importância dada à exibição da cultura indígena pelos “construtores” do Festival de Parintins se acentuou através da experiência junto aos indígenas Sateré-Mawé nos anos de 2010 e 2011 por ocasião da pesquisa de campo do Trabalho de Conclusão do Curso. O referido trabalho tinha por objetivo investigar as condições de vida e o acesso dos Sateré-Mawé às políticas públicas no município de Parintins².

A pesquisa nos aproximou da realidade vivenciada por estes no meio urbano e as reivindicações dos mesmos sobre melhores condições de vida. Nas reuniões das lideranças e nos encontros quando da confecção de seus artesanatos, vez ou outra, haviam queixas relacionadas ao uso da imagem do índio, bem como da cultura indígena de modo geral pelos

¹ Na Literatura, “Auto” está relacionado a peças teatrais que possuem assuntos religiosos ou profanos. Especificamente sobre o Auto do Boi-Bumbá, Cavalcanti (2002) define-o como a encenação da morte e

² Os resultados dessa pesquisa compõem o segundo capítulo do livro “Amazônia: mosaico de reflexões interdisciplinares”, organizado por Lucas Milhomens, Marcos André Ferreira Estácio e Milena Fernandes Barroso, publicado pela Editora Valer, em 2015.

Bois-Bumbás, o que proporcionava visibilidade à festa na região, mas sem nenhuma contribuição concreta para os indígenas.

Estes “reivindicavam” que na arena os Bois falavam da extinção das etnias indígenas e de como a sociedade ocidental deveria protegê-los e preservar sua cultura, mas fora da arena as associações folclóricas não destinavam valores para ajudá-los.

Essas situações passaram a me inquietar na medida em que refletia sobre como o Festival de Parintins se tornou conhecido no país e como o índio (personagem) estava tomando lugar de destaque na festa, em detrimento de outros itens ou cenários específicos do auto do Boi-Bumbá ou do Bumba-meu-boi.

Tais observações me instigaram a pensar o porquê da ênfase na figura do indígena? A partir de quais elementos essa representação é elaborada? Outros questionamentos foram surgindo: A cênica (ritual), o cenário e as indumentárias que compõem a apresentação do espetáculo são pensadas com base em pesquisas teóricas ou em experiências junto às etnias indígenas? O que os indígenas pensam dessa representação?

E foi assim que começamos a perceber uma estreita relação entre a ênfase na figura do indígena e dos elementos que fazem parte da sua cultura e a dimensão que a festa tomou nas três últimas décadas. Percebemos ainda que há um discurso formado e que se tornou “comum” no estado do Amazonas, principalmente pelo governo e a mídia local de que o Festival dos bois-bumbás de Parintins foi eleito como “bandeira de uma identidade cultural regional” (CAVALCANTI, 1999, p. 2).

O estudo sobre cultura popular, sobretudo, acerca das manifestações folclóricas nos desafia a pensar as particularidades das festas populares amazônicas. Braga (2002) ao estudar “Os Bois-Bumbás de Parintins” nos revela nuances dessa manifestação e define o Festival como uma “festa popular amazônica” (BRAGA, 2007). O referido autor ao tratar dessa temática considera como festas amazônicas “as práticas culturais de populações urbanas mestiças ou ‘caboclas’, com suposta influência cultural indígena, de afrodescendentes e da colonização europeia [...] vivenciadas hoje no âmbito da região amazônica [...]” (*op. cit.* p. 67). Nesse viés, o autor pondera que tais festas são tanto históricas como contemporâneas.

As influências de brancos, negros e índios nas festas populares também foram evidenciadas por Mário de Andrade (1982), ao estudar as “danças dramáticas” do Brasil. A influência cultural indígena é o que nos chama a atenção no Festival de Parintins. Com base na literatura estudada (CAVALCANTI 1999; BRAGA, 2002; CAVALCANTI 2004; ASSAYAG, 2005; BRAGA, 2007; NOGUEIRA, 2008; NOGUEIRA, 2014), a presença

indígena na festa e a forma como esse indígena vem sendo representado carece de um estudo mais aprofundado.

O levantamento bibliográfico sobre esta temática nos faz perceber *a priori* que há uma diversidade de estudos sobre o Festival Folclórico de Parintins em diferentes áreas das Ciências Humanas e Sociais. Contudo, poucos trabalhos têm abordado a representação das culturas indígenas. Nesse limiar tem se verificado a procedência de estudos falando sobre a presença indígena apenas nas toadas dos Bois-Bumbás. Dado que pode ser conferido no trabalho de iniciação científica de Pantoja (2003) e no Trabalho de Conclusão de Curso de Batalha (2002).

O que queremos chamar a atenção é que para além dos estudos de Cavalcanti (1999), Assayag (1995) e Braga (2002), que abordam como a ênfase na figura do indígena contribuiu para as modificações do Festival e seus desdobramentos a partir da década de 90, são poucas as pesquisas que aprofundam esse elemento na festa. Ao contrário, os pesquisadores supracitados fazem referência, de forma sugestiva, à necessidade de um estudo mais aprofundado dessas representações, deixando clara a importância de tê-la (a representação indígena) como objeto de análise.

O conceito de representação aqui destacado se refere ao postulado por Erving Goffman, especialmente acerca da ideia de “identidade virtual”, ou seja, a atribuição de uma identidade que damos a um sujeito e a “identidade real”, que se refere à “categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir” (GOFFMAN, 1998, p. 6). Não se trata de falar de identidade, mas de buscar compreender quais os atributos e categorias imputadas aos indígenas pelos membros da Comissão de Arte do Boi-Bumbá Garantido e pelos membros do Conselho de Arte do Boi-Bumbá Caprichoso que constroem a representação do indígena na arena do Bumbódromo nas três noites do Festival. Da mesma forma, desvelar o que pensam os indígenas dessa representação.

Nessa perspectiva este trabalho traçou como objetivo geral compreender a representação indígena produzida pelo Festival Folclórico de Parintins, reconhecendo formas artísticas e os motivos da mesma, bem como identificar o que pensam os indígenas sobre tal figuração.

Para alcance desse objetivo traçamos como estratégia metodológica uma perspectiva crítico-reflexiva, levando em consideração os sujeitos em sua realidade concreta. Nesse sentido, a abordagem empregada foi a qualitativa, com vistas a uma aproximação profícua com o objeto de estudo.

A abordagem qualitativa trabalha com as aspirações dos sujeitos, com o mundo dos significados e possibilita ao pesquisador participar, compreender e interpretar a realidade com uma visibilidade muito clara do objeto (MARTINELLI, 1999; MINAYO, 2000; CHIZZOTTI, 2010). Neste estudo buscou-se observar, compreender e interpretar por meio das ações dos sujeitos a representação indígena no Festival Folclórico de Parintins, através daqueles que promovem o Folguedo e através dos indígenas cuja imagem é exibida no referido festival.

A abordagem qualitativa foi materializada com o uso do método etnográfico, cujo entendimento se ancora no conceito construído por Geertz (1989), o qual define a etnografia como “uma descrição densa da realidade”. Acreditamos que este método é o mais adequado para nos aproximarmos da realidade que nos propomos estudar e compreender.

Seguimos também as orientações de Uriarte (2014), a qual revela que o método etnográfico é concretizado através de determinadas fases, nesse sentido conduzimos nosso trabalho: 1º) O mergulho na teoria: esforço pela busca de informações e interpretações já feitas sobre a temática e a população específica que estudamos, ou seja, o Festival Folclórico, sobre os “construtores” do espetáculo (Comissão e Conselho de Arte dos Bois-Bumbás) e sobre os povos indígenas; 2º) O trabalho de campo: que consistiu num longo tempo vivendo entre os “nativos”, essa fase procurei colocar em prática desde a pesquisa exploratória ao campo, período que se refere de 2014 a 2016, acompanhando algumas reuniões da Comissão de Arte do Boi-Bumbá Garantido e do Conselho de Arte do Boi-Bumbá Caprichoso, assim também como nos encontros das lideranças indígenas Sateré-Mawé na Casa de Trânsito Indígena em Parintins. Nosso objetivo como afirma Geertz (1989, p. 15) foi “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário [...]”. 3º) A escrita: “A terceira fase consistiu na escrita, que se faz de volta para a casa” (URIARTE, 2014, p. 5). Busquei fazer uma “descrição densa” de cada observação, de cada documento e de todas as falas registradas durante o trabalho de campo.

Dessa forma, este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Parintins e a Festa dos Bois Garantido e Caprichoso”, apresenta a revisão da literatura sobre o Festival Folclórico de Parintins, partindo da constituição histórica e formação do povo parintinense, com um foco especial para a ancestralidade indígena. Destacamos o surgimento da brincadeira de Boi na Amazônia, especificando-a no contexto de Parintins, até a criação do Festival Folclórico. Por fim, discorreremos sobre a representação do indígena nesse evento.

O segundo capítulo, denominado “Alguns registros sobre representações de Indígenas no Brasil”, reúne as visões de autores sobre as imagens de indígenas produzidas no

Brasil, desde a invasão do colonizador, partindo assim dos textos de cronistas das expedições, até as imagens que se tem do indígena nos dias atuais. Igualmente, fixamos o conceito de representações sociais e apresentamos as particularidades étnicas dos Sateré-Mawés e Hixkaryanas, etnias do entorno de Parintins, que constantemente tem sua cultura evidenciada no evento.

O terceiro capítulo, “A representação do indígena no Festival de Parintins”, apresenta os achados da pesquisa acerca das imagens imputadas aos índios no Festival. Buscamos responder à luz dos construtores do espetáculo que índio o evento está tomando como referência. Ao mesmo tempo, com a mesma importância, apresentamos a visão dos indígenas do Baixo Amazonas sobre o que pensam dessa questão.

Assim, buscamos dar voz aos indígenas cujas representações ou caricaturas têm sido demasiadamente exaltadas na arena do Bumbódromo, sem até então, serem ouvidos quanto às suas concepções sobre o Festival Folclórico.

CAPÍTULO I – PARINTINS E A FESTA DOS BOIS GARANTIDO E CAPRICHOSSO

Que se condenem as transformações, mas que não se anule a criatividade e a resistência deste povo que brigou para transformar uma festa de terreiro, de quintal, num espetáculo suntuoso que é hoje o Festival Folclórico de Parintins (BRANDÃO, 1982 apud ANDRADE, 2013).

1.1 A Ilha Tupinambarana: marco histórico e formação administrativa

A história da ilha Tupinambarana está fincada nas remotas ocupações indígenas em todo bioma amazônico. Os registros, a partir do século XVI, das primeiras expedições europeias apontam a presença de diferentes sociedades indígenas em todo vale amazônico. As tribos indígenas a habitar Parintins seriam os Aratus, Apocuiaras, Yaras, Goduis e Curiatós, mais tarde dominadas pelos Tupinambá, vindos do litoral brasileiro (CERQUA, 1980).

Porro (1995, p. 57) reforça essa ideia ao citar os registros feitos por Acuña referentes às ocupações dos Tupinambá em meados do século XVII: “A Ilha Tupinambarana era toda povoada pelos valentes Tupinambá, que das conquistas do Brasil, em terras de Pernambuco, saíram derrotados há muitos anos, fugindo do rigor com que os portugueses os iam subjugando [...]”. É dos Tupinambá que se originou o nome da ilha. A palavra Tupinambá significa “homem viril”, “homem forte”, e Tupinambarana quer dizer tupi não verdadeiro, mas derivado de mestiçagem (IDEM, 1980).

Entre os povos de língua Tupi que ocuparam o baixo Amazonas estavam os Parintintins. Essa tribo indígena era considerada feroz, destemida e arredia que passou por essas terras quando dos movimentos migratórios dos Tupinambás e dela derivou o nome da cidade (CERQUA, 1980; SOUZA, 2013; FARIAS, 2005; VALENTIM, 2005). Braga (2002) ressalta que é curioso a cidade tomar emprestado o nome dessa tribo, já que essa nunca tenha habitado a ilha de forma permanente, tão pouco tenha sido a população mais antiga dessas terras. O autor supõe que há uma idealização dos Parintintins em função de sua resistência à conquista do europeu³.

³A resistência dos Parintintins à invasão dos europeus ultrapassou os limites do século XIX. Sua intrépida postura e não interesse pelo comércio contribuiu para a tardia “pacificação” do grupo pelos brancos. Uma descrição dos Parintintins foi feita por Ferreira de Castro no romance “A Selva”.

Os primeiros contatos dos brancos com os habitantes da ilha foram narrados pelo padre jesuíta Acuña, cronista oficial da expedição de Pedro Teixeira, em 1637. Daí em diante, Tupinambarana passou a ser explorada por diferentes conquistadores tanto de ordem confessional quanto militar. Em 1657, deu-se início na ilha a catequização dos nativos com a chegada dos primeiros missionários jesuítas. Valentim (2005) assinala que em 1669 é erguida uma capela em nome de São Miguel na aldeia dos Tupinambaranas, por ordem do padre João Felipe Bettendorf – fundador da Missão Tapaius, às margens do rio Tapajós, atual cidade de Santarém.

Assim como no restante do Brasil, os Jesuítas foram peças fundamentais para a colonização da Amazônia, por meio de sua missão de “catequizar os nativos”. Sua presença nessas terras possibilitou a fundação de muitas vilas que se desenvolveram principalmente a partir da agricultura. Contudo, a política implantada por Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, visando integrar os índios à civilização portuguesa rompeu com as ordens religiosas, culminando na expulsão dos Jesuítas. O marquês de Pombal foi nomeado pela Coroa Portuguesa para garantir o poder português em todo território ocupado. Ao transformar as antigas aldeias em povoados e sedes de comarcas, Pombal limitou drasticamente o poder das ordens religiosas.

As medidas adotadas por Pombal foram convencionadas pela história como período pombalino. As políticas pombalinas foram executadas, sobretudo a partir da criação do Diretório dos Índios, em 1757 (RAMINELLI, 1998; SAMPAIO, 2008; AZEVEDO (et. al), 2009; OLIVEIRA, 2010). Tal fato acarretou na desaceleração do crescimento populacional de muitas aldeias, inclusive de Tupinambarana.

Passados 139 anos da fundação de Parintins pelos padres jesuítas, é que a ilha voltou a se organizar com a chegada do capitão de milícias José Pedro Cordovil, a este é atribuído o início da colonização oficial de Parintins. Cordovil, ao desembarcar na ilha, trouxe consigo escravos e serviçais portugueses estruturou uma vila no modelo pombalino, dedicando-se à agricultura e à pesca do pirarucu (TRINDADE, 2013).

De 1803 a 1880 a ilha recebeu diferentes denominações como Tupinambarana – em função dos Tupinambás que aqui se instalaram – Missão Nova da Rainha, Vila Bela da Imperatriz e finalmente Parintins, ao alcançar foros de cidade por meio da Lei Provincial nº 499, de 30 de outubro de 1880.

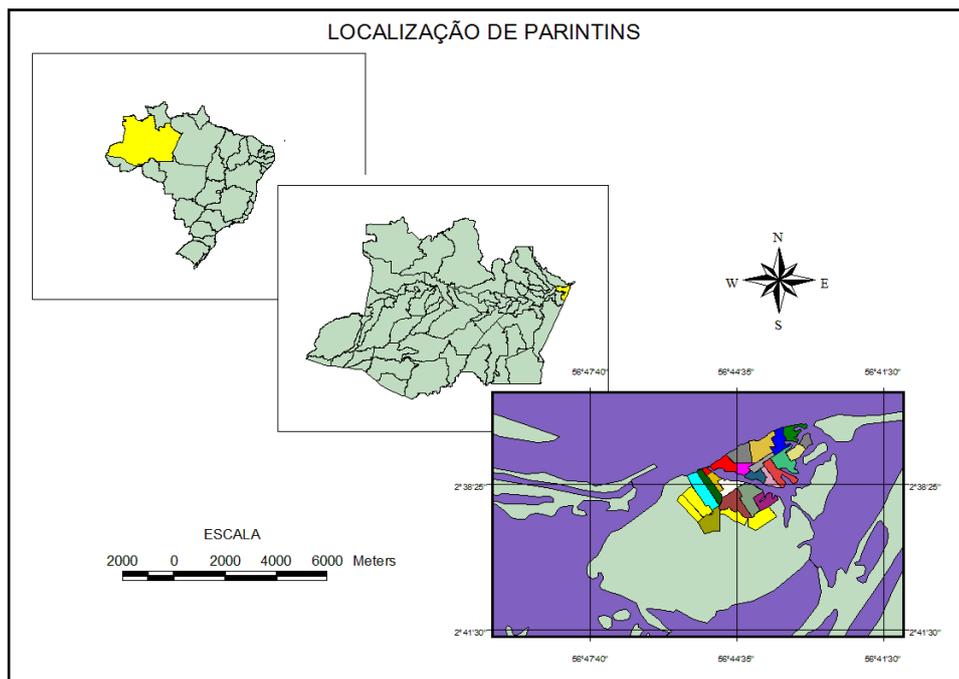


Figura 01: Mapa de localização do município de Parintins.

Fonte: Souza, N. Dinely, 2013.

Como toda cidade amazônica, Parintins passou por um processo de desenvolvimento urbano, o qual influenciou na construção do seu povo, sobretudo a partir do momento que foi instituída como cidade. Como revela Souza (2013, p. 23): “Na Amazônia, a produção do espaço urbano cria a possibilidade de novos modos de vida resultantes do embate entre as várias formas de relações sociais que são imbricadas no novo e no velho que se opõem, se contradizem e se completam, dando origem a outras formas de viver”. O que vivemos no tempo presente, especialmente acerca do Festival Folclórico de Garantido e Caprichoso, está relacionado a essas influências, à produção do espaço urbano e sua relação com as pessoas e com a natureza.

1.1.1 A cidade: vidas e vivências

Tupinambarana, a “ilha do folclore”, como é conhecida Parintins em função de seu Festival Folclórico, está localizada à margem direita do rio Amazonas, na divisa com o estado do Pará. Possui uma área de unidade territorial de 5.951,200 km² (IBGE, 2014) e fica cerca de 420 km distante de Manaus, capital do estado, por via fluvial e 369 km em linha reta. Existem apenas duas formas de se chegar à cidade: por via fluvial ou aérea.

O rio direciona a vida dos caboclos parintinenses a partir de dois períodos naturais distintos: o período das cheias do rio (época das chuvas ou inverno na Amazônia) e o da vazante (época da estiagem ou verão). Numa análise inspirada em Leandro Tocantins (2000), o rio-mar comanda a vida na ilha, dá o sustento e proporciona à frente da cidade uma linda paisagem, cujas tardes são acariciadas pela brisa e beijadas pelo sol.



Figura 02: Vista aérea da cidade de Parintins.
Fonte: Arquivo Pessoal de Pedro Coelho, 2016.

No Censo realizado pelo IBGE no ano de 2010, a população de Parintins foi contabilizada em 102.033 habitantes, sendo que 69.890 residiam na área urbana e 32.143 pessoas na zona rural. Segundo o Instituto para o ano de 2015 a população parintinense foi estimada em 111.575 habitantes. Essa população, fruto da mestiçagem entre brancos, índios e negros, se declarou, no último censo, como 12,5% branca, 0,35% amarela, 83,37% parda, 2,32% preta e 1,01% indígena (IBGE/SIDRA, 2010).

Os parintinenses, em sua maioria, são seguidores da religião Católica, com 83.487 adeptos – inclusive realizam no mês de julho uma das maiores festas religiosas do estado do Amazonas em honra a Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. Outras religiões, com menor expressividade, são: Evangélica Tradicional, com 16.167 adeptos; Evangélica Pentecostal, com 8.899 seguidores; Testemunhas de Jeová, 139 adeptos; Religião Espírita, 54 seguidores; Judaísmo, 41 pessoas; Budismo, 21 pessoas; e 21 pessoas são seguidoras da religião ligada às tradições indígenas, conforme dados do Censo de 2010.

No que se refere à economia, Parintins apresentou em 2012 um PIB (Produto Interno Bruto) de R\$ 143.039,00 na Agropecuária, R\$ 61.243,00 na área da Indústria e R\$ 445.297,00 no setor de Serviços (IBGE, 2012). O município se destaca no estado do Amazonas na criação de bovinos, bubalinos, ovinos, equinos, suínos, caprinos, galináceos e codornas. Em 2013, os dados oficiais do IBGE com relação à produção da pecuária apontaram os rebanhos de bovinos e bubalinos como os produtos mais importantes do município, com 124.151 e 13.986 cabeças, respectivamente.

A agricultura é outra importante fonte de renda dos parintinenses, sendo que nas lavouras temporárias destacam-se produtos como o abacaxi, arroz (em casca), cana-de-açúcar, feijão (em grão), juta, malva, melancia, milho, melão, tomate e mandioca. No que se refere aos produtos das lavouras permanentes destacam-se a banana (em cacho), o cacau (em amêndoa), coco-da-baía, guaraná (semente), laranja, limão, mamão, maracujá e pimenta-do-reino (IBGE, 2014). As atividades de extração vegetal, silvicultura e pesca podem ser consideradas como meios importantes tanto na produção econômica como de subsistência da população.

Os serviços públicos existentes nem sempre atendem às demandas da população. Os serviços de saúde, por exemplo, são oferecidos por meio de dois hospitais, um de caráter filantrópico, pertencente à Diocese de Parintins e que conta com recursos do SUS, e outro regional, administrado pelo município. Além dos hospitais, o município possui 15 centros de saúde e uma policlínica (IBGE, 2012).

Na área educacional, o município tem à sua disposição estabelecimentos públicos e privados que oferecem o ensino básico e superior. Quanto às instituições públicas, 123 estabelecimentos são destinados aos alunos do Pré-escolar; 155 para alunos do Ensino Fundamental e 13 escolas para estudantes do Ensino Médio (IBGE, 2012). As escolas privadas oferecem apenas as séries da pré-escola e do ensino fundamental, totalizando três instituições, inclusive desde 2014 o município passou a receber o ensino escolar da Rede SESI.

De acordo com os dados do Censo Escolar de 2014, o município apresentou 3.797 matrículas na pré-escola, 12.606 matrículas no ensino fundamental e 1.599 matrículas no ensino médio. Na modalidade da Educação de Jovens e Adultos (EJA) foi identificado a matrícula de 1.285 estudantes.

Quanto à Educação Superior, Parintins possui duas universidades públicas (Universidade do Estado do Amazonas – UEA e Universidade Federal do Amazonas – UFAM), um Instituto Federal (IFAM) e duas faculdades que oferecem cursos na modalidade

à distância (EAD) e semipresencial. Conta também com unidades do SENAC, SESC, SENAI e CETAM, os quais oferecem cursos técnicos e profissionalizantes.

Parintins cresceu demasiadamente nos últimos 15 anos, deixou de ser uma cidade pacata, apresenta problemas de caráter econômico e social, principalmente em função do crescimento urbano desordenado, fruto de ocupações irregulares. O índice de desenvolvimento humano do município (IDHM) é de 0,658 (BRASIL, 2013).

O município possui um comércio diversificado, indústrias e empresas de pequeno e médio porte, expressivo número de funcionários públicos, mas o Festival Folclórico é também um dos meios de geração de emprego e renda do povo parintinense (CAVALCANTI, 2000; ASSAYAG, 2005; BATALHA, 2015). O evento contribuiu para o crescimento do turismo na cidade, e conseqüentemente na rede de hotelaria. Por esse motivo, verifica-se desde a década de 1990, investimentos dos governos municipal, estadual e federal na festa, este último intensificou o apoio a partir dos anos 2000 (RODRIGUES, 2006).

Nesse sentido, pode-se inferir que a população tem um duplo interesse pelo Festival Folclórico: um relacionado ao “amor” pelo seu Boi de preferência e outro pela oportunidade de garantir, ainda que apenas num determinado período do ano, renda para sua família. O Festival possibilitou a esse povo visibilidade regional e o crescimento da cidade, inclusive contribuiu na melhoria das instituições existentes e na criação de outras, posto que para receber os turistas a cidade precisa apresentar infraestrutura, bens e serviços à altura de seus visitantes.

1.2 Festival Folclórico de Parintins: da brincadeira ao espetáculo

No ano de 2015 o Festival de Parintins chegou ao seu jubileu de ouro. Ao comemorar 50 anos de criação esse evento festivo consegue atrair centenas de milhares de espectadores todos os anos. Mas como uma festa no meio da floresta amazônica conseguiu resistir ao tempo e ainda causar sentimentos extasiados em sua gente? Pretendemos responder a essa questão ao voltar no tempo e reconstruir a história e as estórias que nos permitem compreender a festa, suas origens, seu apogeu, declínios e ressignificações.

O Festival Folclórico de Parintins nasceu da “brincadeira” dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso⁴, que em tempos remotos andavam pelas ruas da cidade à luz de lamparina dançando ao redor de fogueiras nas noites dedicadas aos santos juninos. Essa brincadeira chegou à cidade em época não registrada oficialmente, mas que é atribuída às migrações nordestinas para a Amazônia no período áureo da Borracha (VALENTIN, 2005).

Para se compreender a festa do boi-bumbá de Parintins é necessário, primeiro, tomar conhecimento que este faz parte dos mais variados autos populares brasileiros. O “auto”, “brincadeira” ou “folguedo” do Boi-bumbá – há que se explicar que esses termos são usados por diferentes autores para se referir ao Boi-bumbá – trata-se de uma manifestação cultural. A brincadeira é uma “transmutação” do boi animal, que permite materializar um sentimento ou uma crença, numa espécie de culto.

Monteiro (2004) faz uma análise sobre o Boi-Bumbá ao afirmar que a brincadeira do boi está presente desde as sociedades primitivas e que sua gênese pode ser compreendida dentro da tríade “boi-homem-religião”. Isso porque “é indiscutível a importância do boi como animal sagrado e os cultos divinatórios que surgiram em torno dessa temática em diversas civilizações” (SANTOS, 2012, p. 132).

As manifestações do bumba-meu-boi e do boi-bumbá no Brasil são explicadas por Arthur Ramos (1954 apud Braga, 2002) a partir da tese do “totemismo do boi”. Trata-se de “uma suposta ‘sobrevivência totêmica’ do boi entre escravos africanos descendentes dos povos banto”, que também pode ser verificada nos Congos e Cucumbis. Nas palavras de Braga (2002, p. 218): “O autor fundamenta a sua tese na teoria psicanalítica freudiana, identificando o tema da morte e ressurreição do príncipe negro, *mameto*, ou do boi, encontrados no trecho dos Congos, Cucumbis e bumbás, ao complexo de Édipo analisado por Freud no texto *Totem e Tabu*”.

Mário de Andrade (1982) concebe a brincadeira como “dança dramática”, “uma sequência dançada de cenas dramáticas, livremente articuladas a partir de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central” (CAVALCANTI, 2004, p. 58). Nessas “danças dramáticas”, que envolvem não apenas o bumba-meu-boi ou boi-bumbá – pois abarcam Pastoris, Cheganças e Reisados – o que está presente é o tema da “morte” e “ressurreição”. Essas danças enunciam uma luta do bem contra o mal, perigo e salvação.

⁴O Garantido é confeccionado de cetim branco, possui um coração na testa e é representado pelas cores vermelha e branca. Já o Caprichoso é feito de veludo preto e possui uma estrela de cinco pontas na testa. É representado pelas cores azul e branca.

Braga (2012), ao se referir à ideia de “Dança Dramática” desenvolvida por Mário de Andrade (1982), afirma que “o que o autor sugere é a aglutinação de canto, dança e música em uma mesma manifestação, tendo como ‘pivot’ o ‘drama’ das relações raciais no Brasil” (*IDEM*. p. 69).

Esse tema das três raças diz respeito à formação do povo brasileiro pelo índio, branco e negro e foram identificadas por Mário de Andrade na maioria das danças dramáticas existentes no país. Nas palavras do autor: “E se me fatiga bastante, pela sua precariedade contemporânea, afirmar que o povo brasileiro é formado das três correntes: portuguesa, africana e ameríndia, sempre é comovente verificar que apenas essas três bases étnicas o povo celebra secularmente em suas danças dramáticas” (ANDRADE, 1982, p. 23).

Por tudo isso é que o estudo do boi-bumbá – como se convencionou chamar o auto na região norte do Brasil, mas há que se registrar que tal manifestação se difundiu por todo país, assumindo diferentes denominações, a saber: bumba-meu-boi; boi surubim; boi calemba; cavalo marinho; bumba de reis; boi de mamão; boi pintadinho; bumba de reis – somente pode ser analisado à luz do “conceito de cultura como suporte teórico de referência” (SANTOS, 2012).

Existem divergências entre os segmentos científicos acerca do conceito de cultura. O debate contemporâneo aponta um sistema de significados que envolvem valores, regras, sinais, símbolos, festas, costumes, os quais de alguma forma exercem influência sobre os sujeitos de uma determinada sociedade. Esses estudos trazem à baila discussões sobre o “eu” e o “outro”, sobre “fronteiras” e “entre-lugares” (BHABHA, 1998). Entre outras palavras, sobre diversidade cultural, hibridismo, multiculturalismo e tantos outros conceitos ligados ao estudo da identidade, dos povos e da etnicidade.

Aqui tomamos como abordagem teórica a ideia de “cultura popular” no sentido apregoado por Braga (2012). Assim, para tratar do auto popular do boi, e posteriormente sobre o Festival Folclórico de Parintins, faz-se necessário “lançar mão de múltiplos referenciais teóricos”, levando em consideração as mudanças culturais e as “possibilidades interpretativas que permitem captar a singularidade do outro”. Nas palavras do autor:

Deve-se ressaltar que a noção de cultura popular ou “culturas do povo”, emerge enquanto elemento diacrítico voltado para marcar diferenças, pressupondo sempre um contexto que constitui objeto de descrição e inventário por parte do antropólogo, e cuja ênfase teórica pode recair sobre “identidades contrastivas”, entre “letrados e iletrados” ou quem sabe, quando se trata de inquirir sobre a imaginação popular materializada em práticas ditas populares (BRAGA, 2012, p. 56).

Dessa forma, buscamos compreender a história do auto popular do boi sem nenhuma pretensão de explicar seu surgimento ou local de origem, mas de conhecer os elementos culturais que constituem esse processo que deram corpo ao Boi-Bumbá de Parintins.

Dito isto, seguimos enfatizando que essa “dança dramática” se tornou tão popular que em vários lugares realiza-se a festa do bumba-meu-boi ou do boi-bumbá, há extensos registros sobre o folguedo em diferentes partes do país (ANDRADE, 1982; CAVALCANTI, 2000; BRAGA, 2002; MONTEIRO, 2004; VALENTIN, 2005). O primeiro relato é do frei Miguel do Sacramento Lopes da Gama, publicado no jornal “O Carapuceiro”, de Recife, em 1840. Trata-se de uma descrição eivada de preconceitos e demasiadamente severa do bumba-meu-boi (CAVALCANTI, 2000; BRAGA, 2002).

O boi da Amazônia é citado pela primeira vez em 1850, no Jornal “A Voz Paraense”. Trata-se do “Boi Caiado”, de Belém, descrito por Vicente Salles (1970) apud Braga (2002) como um folguedo extremamente violento que contava com a participação de escravos entre meninos pretos, pardos e brancos, de diferentes tamanhos. No Amazonas, a primeira descrição do folguedo é encontrada nos relatos do médico Robert Avé-Lallemant (1961) sobre um boi nas ruas de Manaus no ano de 1859.

De acordo com Silva (2007, p. 25) no município de Parintins “a brincadeira do boi-bumbá remonta às primeiras décadas do século XX, quando alguns homens colocavam seus próprios bois na rua. Comenta-se da existência, naquela época, dos bois Fita Verde e Galante”. Esses bois, por motivos desconhecidos, desapareceram somente Garantido e Caprichoso resistiram ao tempo.

A data oficial da criação desses bois é atribuída ao ano de 1913. Contudo, existem outras versões de pessoas mais antigas ligadas aos bois que contrariam essa data. Isso ocorre devido à falta de registros históricos que comprovem de fato em que ano Garantido e Caprichoso foram fundados. O que é perfeitamente aceitável, pois como toda manifestação folclórica que nasce no seio do povo, o registro do surgimento dos bois morreu com os seus fundadores, caiu no anonimato (MEGALE, 2001).

De acordo com a história oficial da agremiação folclórica Boi-Bumbá Garantido, Lindolfo Marinho da Silva, conhecido como Mestre Lindolfo Monte Verde, foi o fundador do boi-bumbá de coração na testa. Este era filho de dona Alexandrina Monte Verde da Silva (Dona Xanda), a qual era filha de um francês e de uma escrava negra. Na juventude, Lindolfo serviu ao exército e em Parintins seguiu a profissão de pescador (VALETIM, 2005).

Acometido por uma grave enfermidade, aos 13 anos de idade, Lindolfo teria feito uma promessa a São João Batista que se ficasse bom e recuperasse a saúde botaria um boi

para brincar nas ruas de Parintins, sempre na data de 24 de junho, em homenagem ao santo (BRAGA, 2002). A data oficial da criação do Garantido é 13 de junho de 1913.

O fato é que a história do Boi-bumbá Garantido se confunde com a história da família Monte Verde e, claro, com a história de Parintins. História e estórias relacionadas à fundação do boi também se confundem e se contradizem. Rodrigues (2006), ao tratar da evolução pela qual os bois passaram, mostra as diferentes versões em torno da criação do próprio Garantido, principalmente as sustentadas pela família Monte Verde. Nesse sentido, destaca:

Démonteverde conta que, aos 12 anos de idade, Lindolfo reunia os amigos para brincar de boi em seu quintal. Na época, já havia vários bumbás na Ilha, mas a participação de mulheres e crianças era terminantemente proibida, devido às brigas desencadeadas pela rivalidade entre os brincantes. Por tal razão, Dona Xanda não gostava de ver seu filho demonstrando interesse por aquela brincadeira, e sempre aconselhava Lindolfo a não continuar no propósito de montar um boi. No entanto, a cada ano o envolvimento do garoto com o folguedo só aumentava, e o boizinho improvisado, feito com curuatá (casca seca de uma espécie de palmeira comum na Amazônia), onde eram enfiados dois gravetos simulando chifres, saiu dos fundos da casa e tomou as ruas da ilha (ID., *op. cit.*, p. 60).

Como exposto por Dé Monteverde a Rodrigues (2006) o boi-bumbá da “Baixa” nasceu de uma brincadeira de criança, sob a fantasia do brincar de boi, algo muito comum na época em Parintins, visto que os meninos se encantavam e se divertiam com a dança, a rivalidade entre os simpatizantes dos bois, os desafios e a “tragicomédia” envolvendo Pai Francisco e Catirina.

O surgimento do Boi-Bumbá Caprichoso também é controverso, pois existem versões divergentes quanto sua criação. Uma delas atribui à fundação do boi ao senhor José Furtado Belém. Outra versão, sustentada por Raimundinho Dutra, aponta o surgimento do Caprichoso no ano de 1925:

Segundo Dutra, o boi teria nascido num sábado à noite, por volta das vinte horas, na casa de João Roque, na avenida Rio Branco, onde se reuniram, à luz de lamparinas, o comerciante Emídio Vieira, conhecido como “Tracajá”, seu Vitário e Dona Fé, pais de Raimundinho Dutra, os irmãos Cid, os coronéis Meireles e Nina, os senhores João Ribeiro, Dico e Mestre Rocha; e as senhoras Palmira, Sila, Virgínia, Duquinha Cruz e Maninha com o objetivo de criar um novo boi na cidade. Durante a reunião, o coronel João Meireles, que era fã de um certo Boi Caprichoso existente em Manaus, sugeriu ao grupo denominar o novilho de Caprichoso. A sugestão teria sido imediatamente aceita, ficando acertado que o amo seria Félix Cid, um repentista famoso na época por sua voz poderosa (RODRIGUES, 2006, p. 71).

Contudo, a versão oficial sustentada pela Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Caprichoso afirma que o Boi surgiu das divergências entre os brincantes do Boi Galante. Quando o senhor Emídio Vieira, dono do boi, deixou o comando, os irmãos Raimundo Cid, Pedro Cid e Félix Cid assumiram o mesmo. “Eles construíram uma nova armação, utilizando um tecido preto na cobertura, e deram-lhe um novo nome – Caprichoso” (SILVA, 2007, p. 25).

Assim como o Garantido, a história do boi Caprichoso está atrelada a famílias e também tem relação com o pagamento de promessa a São João Batista. De acordo com Farias (2005) os irmãos cearenses Cid – que aparecem em todas as versões de criação/fundação do boi – fizeram a promessa ao santo junino que se prosperassem na nova terra colocariam o boi para brincar nas ruas enquanto vissem e seus descendentes continuariam honrando o compromisso.

Essas incertezas quanto à data exata da criação dos bois e aos seus fundadores (no caso do Caprichoso) não anulam ou mancham a história dos bois. Na verdade, isso foi se tornando um estímulo para a consolidação da disputa, inclusive como elemento que aguçou a rivalidade entre os bois. É comum ouvir dos simpatizantes de ambas as agremiações que seu boi “nasceu” primeiro. Ou que seu boi tem mais história que o outro.

Nos anos iniciais da brincadeira em Parintins, assim como em outros lugares do país, os brincantes encenavam o “auto do boi”, tragicomédia que consistia na morte e ressurreição do garrote. A esse respeito Braga (2002, p. 27-28) fez o seguinte registro:

Quanto à representação dramática do Boi-Bumbá [...]: Catirina estando gestante, tem desejo de comer a língua do boi. Pai Francisco, seu marido, fica desesperado e resolve matar o boi do dono da fazenda, que no brinquedo é denominado amo do boi. Francisco, após matar o animal, foge para o mato. Um dos vaqueiros da fazenda denuncia o ocorrido para o Amo que, revoltado, resolve ir à caça de Pai Francisco. Para perseguí-lo, o Amo chama os índios guerreiros e seu Tuchaua. Antes da perseguição, os índios são batizados pelo padre, que é chamado pelo dono do boi. Os índios trazem Pai Francisco amarrado e o Amo exige seu boi de volta. [...]. Sob ameaça, ele resolve chamar o pajé para ajudá-lo a curar o boi. O pajé ensina o processo de cura, que consiste em dar um espirro no rabo do Boi. Pai Francisco faz o que lhe foi ensinado e o boi dá o seu urro, demonstrando que está vivo. A partir daí, a festa é geral e todos comemoram com danças, comida e bebida.

Os bois saíam pelas ruas da cidade dançando ao redor das fogueiras postas em frente às casas das famílias mais abastadas da época. Ou seja, daqueles que tinham condições financeiras de “comprar a língua do boi”. A encenação embalada por versos de desafio e chacotas ao boi adversário repetia-se várias vezes durante uma mesma noite.

Odinéa Andrade⁵ citada por Valentin (2005) faz uma descrição do boi de rua, em suas primeiras versões:

Nesta época, o Boi [...] saía às ruas iluminado pela luz de lamparinas para brincar nas casas onde a receptividade era festiva. O dono da casa, seus familiares e convidados faziam um círculo no terreiro para o boi que, em tons de gaiatice, juntamente com Pai Francisco e Mãe Catirina, arrancavam aplausos dos espectadores que, no toque cadenciado do dois pra lá, dois pra cá, dançavam com a marujada, com os índios e as figuras engraçadas, sob o comando do Amo que entoava toadas simples e desafios ao contrário. [...] Durante a apresentação, era feita a ‘tiração’ da língua do Boi. Em seguida, era vendida ao dono da casa. Os recursos angariados serviam para uma festa de confraternização entre os brincantes, o padrinho (fatia maior dos recursos) e os convidados, no dia da fuga do boi (VALENTIN, 2005, p. 100).

Havia situações em que os bois se confrontavam diretamente. Quando se encontravam nas ruas nenhum dos lados cedia a vez para o outro passar e isso acabava sempre em agressão física entre os brincantes. Há relatos de que a polícia era acionada e por vezes muitos brincantes iam parar no hospital. Acredita-se que a rivalidade é o fio condutor da brincadeira do boi em Parintins, pois ela contribuiu para o crescimento da brincadeira e foi o principal motivo de sua institucionalização, por meio da criação do Festival Folclórico. Ainda de acordo com Valentin (2005) “A rivalidade é a força propulsora que faz com que os Bois se superem e se renovem” (*op. cit.*, p. 30).

Algo muito interessante nessa rivalidade é a forma como os simpatizantes de cada boi se referem ao outro, pois ao invés de chamarem torcedor do Boi Garantido ou do Caprichoso usam a expressão “contrário”. Nesse caso é comum ouvirmos “boi contrário”, “contrariada” ou o “contrário” para designar o boi adversário e seus torcedores.

A competição, nos moldes como se realiza hoje, entre as agremiações foi oficializada com a criação do Festival em 1965, nesse primeiro ano não houve disputa, os bois se apresentaram apenas em caráter participativo. Os mentores do Festival Folclórico de Parintins foram jovens ligados à Igreja Católica, pertencente ao grupo Juventude Alegre Católica – JAC, os quais “liderados por Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucinor de Souza Barros”⁶,

⁵Maria Nascimento Andrade, a Odinéa Andrade, natural do município de Barreirinha, interior do estado do Amazonas, é graduada em Licenciatura em Estudos Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, atuou como professora em várias escolas da cidade de Parintins. Em 1974, assumiu a função de pesquisadora do Folclore e da Cultura do Boi-Bumbá Caprichoso. No dia 19 de junho de 2008, recebeu o título de cidadã parintinense pelos relevantes serviços na área da cultura e da educação do município.

⁶Maria Nascimento Andrade, a Odinéa Andrade, natural do município de Barreirinha, interior do estado do Amazonas, é graduada em Licenciatura em Estudos Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, atuou como professora em várias escolas da cidade de Parintins. Em 1974, assumiu a função de

tiveram a iniciativa de promover um festival que reunisse o maior número de folguedos possível. [...] iniciava no dia 12 de junho e se estendia até o final do mês” (RODRIGUES, 2006, p. 83).

Nogueira (2014) informa que quando da criação do festival existiam três bois: Caprichoso, Campineiro e Garantido. Contudo, o Campineiro disputou apenas os festivais que foram realizados no período de 1978 a 1983, “mas se desfez porque os brincantes da cidade se concentraram no Garantido e no Caprichoso” (ID., *op. cit.*, p. 31). A esse respeito Rodrigues e Santos (2013) afirmam que o Campineiro caiu na invisibilidade da sociedade parintinense, sofreu um “**processo de apagamento cultural**” e **por este motivo não permaneceu na disputa dos festivais seguintes.**

A institucionalização da “brincadeira” *a priori* teve como objetivo disciplinar o confronto entre os brincantes dos bois. A ideia era controlar os conflitos, apaziguar os ânimos e evitar agressões físicas. Uma das primeiras estratégias para isso foi a criação de regras, como por exemplo: nenhum brincante do boi adversário poderia permanecer durante a apresentação do outro; o julgamento das apresentações deveria ser feita por jurados considerados “idôneos”; o Boi vencedor receberia uma premiação. A realização do festival também serviu para arrecadar verbas para a construção da atual Catedral de Nossa Senhora do Carmo.

O grupo de jovens, nos primeiros anos do evento, se empenhou em arrecadar recursos para do Festival. Entre os principais colaboradores da festa estavam os comerciantes locais. O empenho e a dedicação da JAC, em especial dos três jovens fundadores do Festival, não foi em vão, pois com o passar dos anos este ganhou muitos adeptos e despertou o interesse não apenas da população, mas de grupos de comerciantes e de políticos.

Nesse sentido, ressalta Silva (2007, p. 27):

A partir de determinado momento o festival despertou o interesse e a participação da população, suscitando a confluência de interesses políticos sobre a festa. A JAC organizou o festival até 1982; no ano seguinte, a Prefeitura de Parintins assumiu a tarefa de organização. Não obstante a desconfiança daquela entidade, um passo relevante foi dado na história do boi-bumbá, na medida em que o poder público começou a organizar o evento: a festa passou a contar com investimentos governamentais na infraestrutura e na divulgação.

O Festival despertou a simpatia de muitas pessoas, inclusive de “visitantes”, sobretudo da capital do estado que se viram atraídos pelo evento e passaram a se identificar com Parintins a partir da ideia de “ilha encantada”, “ilha da magia”, “terra de artistas”, “terra do folclore”, “terra do boi-bumbá”, entre outros adjetivos que sugerem a conotação de beleza, espetáculo e fantasia.

Aqui abrimos parênteses para explicitar que essa identificação com Parintins por pessoas vindas de Manaus, de municípios próximos a esta cidade e até mesmo de outros estados do Brasil, pode ser compreendida a partir do que escreve Homi Bhabha no seu livro “O local da Cultura”, sobretudo quando este trata da “identificação com o lugar”. Nas palavras do autor:

A questão da identificação [...] é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. [...] A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem (BHABHA, 1998, p. 76).

Nesse sentido, a identificação com Parintins está relacionada à imagem de um local cheio de “mistérios” e “magia”, com um povo alegre, hospitaleiro e rico em criatividade, que conseguiu transformar “uma festa de terreiro, de quintal, num espetáculo suntuoso que é hoje o Festival Folclórico de Parintins” (BRANDÃO, 1982 apud ANDRADE, 2013).

Essa identificação com Parintins também se encontra nos trechos das toadas dos bois Garantido e Caprichoso e se transformaram em slogan para a promoção do próprio festival, inclusive ultrapassaram os limites da ilha e se disseminaram pelo país. Dentre as mais conhecidas está a frase “De Parintins para o mundo ver”, trecho da toada “Parintins para o mundo ver”, composta por Jorge Aragão e Ana Paula Perrone para o Boi-Bumbá Garantido, no ano de 1997.

Dada a devida importância para a questão da “identificação” com Parintins, posto que isso nos ajudou a entender o porquê do sucesso do Festival, “fechamos” o parêntese e retornamos ao contexto histórico da própria institucionalização do evento. A década de 80 vai ser o divisor de águas para o Festival de Parintins e um dos principais instrumentos para isso foi à transmissão da festa por meio do rádio.

Anterior aos anos 80, o Festival não era considerado como manifestação cultural relevante para o município, sobretudo para alguns setores políticos da cidade. Contudo, com os investimentos do governo do estado e sem dúvidas com a construção do Bumbódromo, em 1988, a festa despontou no cenário amazonense. O Centro Cultural Amazonino Mendes, o

“Bumbódromo”, foi construído em formato estilizado, imitando a cabeça de um boi, com capacidade para 35 mil pessoas. Como nos informa Braga (2002, p. 368): “Na verdade, com a inauguração do Bumbódromo, o Festival Folclórico adquire a configuração de espetáculo de massa, assistido por trinta e cinco mil pessoas, que também participam das apresentações dos bois-bumbás [...]”.

Se a década de 80 foi um marco, sem sombra de dúvidas a década de 90 representou os anos de consolidação do Festival. Em 1995, o evento passou a receber o patrocínio da multinacional Coca-Cola e de várias outras empresas ligadas ao ramo de bebidas, cigarros, telefonia fixa e móvel (RODRIGUES, 2006).

As apresentações passaram a ser notícias na mídia local e nacional, nos mais diversos meios de comunicação da época, inclusive a Rede Amazônica de Rádio e Televisão, afiliada da Rede Globo, adquiriu os direitos de transmissão, com exclusividade naquele ano. Com a transmissão ao vivo das apresentações das três noites do Festival, Parintins se tornou pequena para tanta gente, pois a cada ano, milhares de pessoas passaram a prestigiar a festa. Uma leitura mais aprofundada sobre isso será apresentada no tópico seguinte.

1.2.1 50 anos de Festival: “Parintins para o mundo ver”

Como já assinalamos, em 2015 o Festival completou 50 anos de fundação. De 1965 aos dias atuais a festa passou por diferentes transformações e ressignificações. Personagens importantes se tornaram meros coadjuvantes e outros se tornaram elementos centrais, a exemplo do indígena, foco deste trabalho.

Nas primeiras edições do festival as apresentações se limitavam a encenação do auto do boi, aos poucos foram sendo introduzidos outros personagens. Os primeiros festivais foram realizados na quadra da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, na quadra do Centro Comunitário Esportivo (CCE), no Estádio Tupy Cantanhede e no antigo campo de aviação, onde hoje está localizado o Bumbódromo (BRAGA, 2002; FARIAS, 2005; SILVA, 2007). Até 1972 apenas cinco itens eram avaliados por uma comissão julgadora que atribuía notas aos elementos apresentados por ambas as agremiações: Evolução do boi, Rainha da fazenda, Opinião pública, Pai Francisco e Mãe Catirina e figuras engraçadas.

A década de 80 foi um período de experimentação, onde tentativas, erros e acertos determinaram o formato e os personagens que iriam constituir o espetáculo. Aliás, isso não é diferente nos dias atuais, pois o Festival sobrevive da capacidade de se inventar e se

reinventar, o sucesso de uma inovação e sua aceitação pelo público determina a continuação ou não de um elemento no espetáculo.

Uma análise dessa questão pode ser encontrada em Dejard Vieira Filho (2002, p. 30): “Das transformações ocorridas no boi de Parintins, só adquiriram legitimidade na comunidade aquelas com profundas raízes na tradição. Essa é a tensão, esse diálogo entre o novo e o velho, que é responsável, em grande parte, pela vitalidade da festa”.

Essa assertiva pode ser exemplificada com os itens Rainha da fazenda, Princesa da fazenda, Rainha da pecuária e Miss do boi, os quais fizeram sucesso no início da década de 80, mas depois foram substituídos em função da busca por componentes que aludissem a regionalidade local. Posteriormente esses itens se transformaram em cunhã-poranga, rainha do folclore e porta-estandarte (BRAGA, 2002; VIEIRA FILHO, 2002; FARIAS, 2005).

A cada festival a rivalidade e a competição aumentavam entre as agremiações e seus simpatizantes. Fato que influenciava também no nível de produção artística e de criatividade de cada boi, daí a justificativa para tantos “testes”. Na busca de atrair público e satisfazer os brincantes Jair Mendes, considerado o mestre dos artistas parintinenses, introduziu alegorias nas apresentações do Garantido. Esse foi o pontapé inicial da criação das alegorias monumentais apresentadas atualmente no Bumbódromo, desse período em diante a imaginação foi o pano de fundo para a produção e a confecção de obras espetaculares.

É importante salientar que Jair Mendes contribuiu demasiadamente para a evolução do festival nos moldes como se apresenta hoje. Isso porque este trabalhou em Escolas de Samba do Rio de Janeiro no período entre 1970 e 1972 e aprendeu diferentes técnicas de pintura, pastelagem e ocupação do espaço cênico. A experiência acumulada lhe rendeu um olhar visionário, criativo e artístico. Jair Mendes é reconhecido como o “Pai” dos artistas, seus conhecimentos foram transmitidos aos mais jovens, o que possibilitou o surgimento, posteriormente, de muitos outros artistas.

Em entrevista à Cavalcanti (2000, p. 13), Mestre Jair declarou seu sentimento ao ser o precursor de alegorias na apresentação dos bois:

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.

As inovações inseridas renderam muitas vitórias ao Boi-Bumbá Garantido, por isso o Caprichoso passou também a utilizar os componentes alegóricos para competir à altura do adversário. Outro elemento que jogou importante papel no crescimento da festa foi a busca pela fundamentação das apresentações. Nesse aspecto, o Boi-bumbá Caprichoso saiu na frente. Se o Garantido tinha em Jair Mendes um “pai”, o Caprichoso contou com a experiência de uma “mãe”, a folclorista Odinéia Andrade.

Enquanto Jair Mendes soltava sua imaginação no Garantido, do outro lado da trincheira estava Odinéia Andrade introduzindo novos conceitos no Caprichoso em relação à organização e fundamentação das apresentações. A primeira contribuição dada pela folclorista foi levantar a preocupação junto às pessoas que produziam as apresentações, de mostrar algo com referências regionais (RODRIGUES, 2006, p. 120).

A utilização de alegorias, a referência a elementos regionais e a fundamentação das apresentações foram os responsáveis pela distinção entre o Boi-Bumbá da Amazônia e as demais brincadeiras de boi no restante do país. Ao fazer referência ao cotidiano amazônico e aos sujeitos que nele habitam o Festival não apenas se diferencia, mas passa a assumir características que são encontradas apenas no folguedo do boi de Parintins. Essa é uma das razões da magnitude da festa.

Nesse sentido, Cavalcanti (2000, p. 6) conclui:

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

A incorporação de elementos culturais que povoam o imaginário amazônico deu corpo às lendas representadas na arena, aos rituais indígenas cujo escopo é a luta do bem contra o mal, através do personagem pajé e de figuras mitológicas como o Anhangá e espíritos maléficos. E foi dessa forma que o Festival chamou a atenção da mídia, despertou o interesse de jornalistas, antropólogos, historiadores, carnavalescos e folcloristas. Como nos diz Rodrigues (2006, p. 94) “talvez tenha sido Hermano Viana, do Jornal do Brasil (JB), aquele que melhor entendeu e traduziu, com os olhos no futuro, o que era o festival de Parintins naquela época e o que viria a se tornar no futuro” e assim descreve o relato de Viana sobre a festa:

Pegue um avião. Pegue uma canoa. Prepare sua rede. Faça qualquer coisa, mas não perca o próximo festival do boi-bumbá de Parintins. O bumbódromo parintinense é o palco da manifestação cultural mais importante que aconteceu no Brasil dos anos 90. Se um dia a cultura brasileira tentou esconder seu pé na selva (o Olodum já nos mostrou como é bom ter um pé na África), agora não tem mais jeito, não há mais volta: sob o ritmo das toadas de boi, os amazonenses estão inventando um novo orgulho de morar numa terra de índios. E melhor: eles já transformaram esse orgulho em irresistível cultura pop, pronta para invadir o resto do país (VIANA, 1995 apud Rodrigues, 2006, p. 94).

A visibilidade conquistada e o crescimento do evento influenciaram para que em 1995 a organização do Festival fosse transferida ao governo do estado, ficando a cargo da prefeitura apenas a capacitação de mão de obra e a fiscalização dos preparativos para a festa. Na verdade, o governo percebeu que o Festival havia se tornado um produto cultural de grande apelo nas massas (NOGUEIRA, 2008). A prefeitura bem como as agremiações não dava mais conta de sozinhas prepararem o Bumbódromo para a festa, tão pouco a cidade para receber os visitantes⁷.

A cada ano o público só aumentava, pois a simpatia pelos bois havia rompido as fronteiras da cidade. Na capital, por exemplo, as toadas, o ritmo do boi havia invadido os lares dos manauaras e aqui se abre um parêntese para tratar dos responsáveis pela conquista da capital.

Na realidade tudo começou quando alguns jovens parintinenses domiciliados em Manaus começaram a se reunir em um bar – que mais tarde passou a se chamar “Bar do Boi” – para relembrar acontecimentos da terra natal. Faziam isso por meio das toadas dos bois Garantido e Caprichoso. No começo tratava-se apenas de um momento de nostalgia, mas com o passar do tempo os encontros serviram para divulgação da festa e para arrecadação de materiais para contribuir na confecção das alegorias e fantasias das apresentações dos Bumbás em Parintins⁸.

O que começou em 1988 com cerca de cinquenta pessoas acabou se transformando na década de 90 em festas muito agitadas, denominadas de “ensaios”, pois envolviam toadas e coreografias dos bois, uma espécie de “esquentar” ou de preparação alguns meses antes dos

⁷Até 1994 o Festival era de inteira responsabilidade da Prefeitura Municipal de Parintins, o estado contribuía apenas com recursos para a infraestrutura, contudo a falta de planejamento efetivo por parte da prefeitura e dos próprios bumbás fazia com que alguns setores da festa ficassem comprometidos às vésperas do evento. Foi o que aconteceu em 94, quando o município não tinha verba suficiente para trazer o corpo de jurados para julgar as apresentações daquele ano. Um dia antes do evento o prefeito Raimundo Reis foi ao encontro do governador para resolver a situação. Episódios como esse culminaram na transferência do comando de organização do evento. Desde 1995 a prefeitura perdeu a autonomia sobre o Festival de Parintins.

⁸O bar estava localizado no Conjunto Residencial Ica Maceió e pertencia ao senhor Carlos, o qual cedia para o grupo de jovens a área externa para que estes fizessem os ensaios.

dias do Festival. O espaço do “Bar do Boi” não foi suficiente para tanta gente. Tanto que outros lugares foram utilizados para realização dos ensaios. A rivalidade entre os simpatizantes dos bois na capital também influenciou para que o grupo se separasse e constituíssem espécies de associações que se convencionou chamar de Movimento Marujada (Caprichoso) e Amigos do Garantido (MAG).

Sobre essa questão comenta Rodrigues (2006, p. 91):

Em Manaus, os movimentos Amigos do Garantido e Marujada, este último ligado ao Boi Caprichoso, popularizaram as toadas e contaminaram, no bom sentido, a população com a rivalidade existente entre os bumbás, arregimentando um verdadeiro exército de torcedores dispostos a lotar os ensaios oficiais na capital, com a média de público de 15 mil pessoas por evento em 1996, e a tomar Parintins de assalto nos dias 28, 29 e 30, acrescentando à população do município, segundo a Secretaria de Turismo, cerca de 40 mil turistas.

O trabalho de divulgação do Festival na capital foi crucial para o conhecimento do evento em toda a região norte e mais tarde para o restante do Brasil e para o mundo. Em 1995, como informado anteriormente, a festa do boi chamou a atenção da gigante Coca-Cola, a qual destinou o patrocínio de R\$ 4 milhões para o Festival. Parte desse valor foi destinada à divulgação nacional do evento, o que deu certo, pois no mesmo ano o número de turistas aumentou consideravelmente, inclusive com a participação de personalidades nacionais como atores globais e jornalistas de vários meios de comunicação do país.

Os frutos não pararam por aí, ainda em 1995 os bois gravaram seus primeiros Discos Compactos (CDs) com as toadas daquele ano. O que foi um marco na história dos bois, pois a gravação significava a possibilidade das toadas caírem no gosto do país e se tornar um novo hit, como foi com o forró e o *axé music* (NOGUEIRA, 2014). Isto porque até este período, décadas de 70 e 80, as toadas eram gravadas no curral em fita cassete e reproduzidas a partir de uma fita original. Na década de 80 e início de 90, as toadas foram reunidas, por cada agremiação, e gravadas em conjunto também em fita cassete, a reprodução era bem reduzida.

Nesse mesmo período, apenas o Boi-bumbá Caprichoso gravou um LP. Outra conquista que pode ser citada foi a transmissão ao vivo por satélite através do canal UHF Amazonsat. Até então, desde 1987, as transmissões eram feitas pela TV A Crítica, mas somente para a cidade de Parintins.

Em 1996, o Brasil foi contagiado com o ritmo do boi através da toada “*Tic-Tic-Tac*”, de autoria de Braulino Lima, do Garantido, gravada pelo grupo Carrapicho⁹. Em 1997, outra toada caiu no gosto do povo, desta vez “Vermelho”, regravada pela cantora paraense Fafá de Belém. Com esses sucessos, os itens dos bois como o levantador de toadas do Garantido, na época, David Assayag participou de programas na TV Globo, o que contribuiu para que o Brasil passasse a conhecer o Boi-Bumbá de Parintins. Assim, embora o ritmo de boi não tenha se tornado um *hit* nacional, o Festival de Garantido e Caprichoso rompeu o silêncio e se tornou conhecido em todo Brasil.

Com o crescimento da festa, as associações folclóricas foram instigadas a elaborar apresentações com maior grau de organização, de modo que o espetáculo fosse desenvolvido sem erros, improvisações ou apresentações sem fundamento teórico já não cabiam mais. Para cumprir com esse objetivo foi criado em 1996 o Conselho de Arte do Boi-Bumbá Caprichoso e em 1999 a Comissão de Arte do Garantido. Esses espaços são considerados por Nogueira (2014) como núcleos criativos e decisivos nos processos de elaboração e realização do boi de arena.

A criação desses núcleos possibilitou uma organização e racionalização mais concreta das apresentações do ponto de vista intelectual e material por meio do que as associações convencionaram chamar de “Projeto Boi de Arena”, que se define pela sistematização de tudo aquilo que se vai apresentar nas três noites do Festival.

Em 1999, outro acontecimento serviu de mola propulsora para divulgação da festa. Desta vez se tratava do artista Hans Donner, designer da rede Globo, que a convite do então governador Amazonino Mendes trabalhou na divulgação do Festival em nível nacional e internacional. O designer elaborou vinhetas protagonizadas pela modelo Valéria Valenssa (conhecida como “Globeleza”) que foram ao ar em rede nacional naquele mesmo ano (SILVA, 2007).

Chegando aos anos 2000, na virada do milênio, o Festival continuou colhendo os frutos plantados em meados da década de 90. Contudo, a partir de 2001, notou-se o início de um declínio na participação de turistas, não apenas nos ensaios em Manaus, mas em Parintins nos dias do Festival. As supostas causas para essa “queda” na participação de turistas no

⁹O Carrapicho, grupo musical proveniente de Manaus, estourou nas paradas musicais com a toada “*Tic-Tic-Tac*” em 1996. Seu vocalista Zezinho Corrêa conta que o sucesso do grupo foi possível graças à visão e aos investimentos do francês Patrick Bruell. O disco “Festa de Boi-Bumbá” gravado na França vendeu mais de cem mil cópias. Cf. Rodrigues, 2006.

evento seriam: “desgaste da toada como hit local, as administrações dos bois e as constantes fraudes no julgamento do festival” (RODRIGUES, 2006, p. 97).

O pior estava por vir e veio no ano seguinte. Em 2002, as agremiações tiveram suas dívidas reveladas pela imprensa amazonense, aliás, não eram poucas as ações na justiça comum e do trabalho em função da falta de pagamento aos trabalhadores de galpão e calotes em empresas e lojas de ferragem. A situação era tão grave que pela primeira vez se viu a penhora de bens dos bois e greve dos trabalhadores, o que comprometia diretamente a realização do Festival daquele ano. Todas essas questões, que continuam acontecendo nos dias atuais, foram mediadas e resolvidas pelo governo do estado, em função da importância da festa e da responsabilidade com os patrocinadores (VALENTIN, 2005).

Preocupados com o rumo que o evento havia tomado, prefeitura, governo do estado e patrocinadores promoveram, em parceria com a Universidade Federal do Amazonas, o “I Seminário de Avaliação Crítica do Festival Folclórico de Parintins”. O seminário aconteceu em novembro de 2002, com o objetivo de avaliar quais eram os principais problemas do Festival e definir estratégias para solucioná-los.

Dos resultados concretos alcançados por meio das discussões estavam os relacionados à “mudança no regulamento, à necessidade de transparência na gestão dos recursos dos Bumbás e à constatação de que o atual Bumbódromo não tem mais condições de abrigar a festa” (RODRIGUES, 2006; p. 98). Todas as partes envolvidas se comprometeram em assumir suas responsabilidades e adotar medidas diferentes para superar a falência instalada e os problemas apontados pelo seminário, o que não se concretizou nos anos seguintes.

Em 2003, o que houve de diferente foi a presença do presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva, acompanhado de uma comitiva formada por ministros, assessores e jornalistas. Mais uma vez o Festival estava na mídia nacional, afinal, pela primeira vez na história um chefe de estado se fez presente na festa. Conforme assinala Farias (2005, p. 31): “Em homenagem ao chefe da Nação, os tripas do Caprichoso e Garantido entraram juntos na arena [...]. Momento tornado histórico não só pela ilustre presença, mas pelo ineditismo dos Bois rivais estarem ao mesmo tempo no moderno campo de combate”.

Ainda na busca de solucionar os problemas existentes desde 2001 e que vieram à tona no seminário promovido em 2002, o ano de 2004 deveria adotar como palavra-chave a “superação”, porém não foi o que aconteceu. Ao contrário, o Festival desse ano representou uma das maiores faltas de respeito para com aqueles que vieram prestigiar a festa. Isso porque

um impasse entre as diretorias das duas agremiações fez com que a escolha dos jurados não fosse realizada, o que atrasou em duas horas o início do espetáculo.

Foi um vexame total, naquela noite a comissão julgadora foi constituída por pessoas que se encontravam no Bumbódromo: “quando finalmente se reuniu o júri improvisado com personalidades como o fotógrafo Pedro Martinelli e o ator Marcos Frota, que vestiu a camisa do Garantido no último dia do Festival. Isso levou à anulação das notas do dia 28 de junho” (PATRÍCIO, 2007, p. 31). Apesar das apresentações na arena terem sido surpreendentes, a imprensa não poupou as críticas em meio a tamanha desorganização e falta de profissionalismo.

Dado o acúmulo de situações, principalmente com relação à redução de visitantes para prestigiar a festa, em 2005, o então prefeito Frank Luiz da Cunha Garcia propôs através de um Projeto de Lei a mudança da data oficial do Festival, ou seja, de 28, 29 e 30 para o último final de semana do mês de junho. No início, a proposta foi alvo de muitas críticas, afinal alterar uma data que fazia parte da história dos Bois e do Festival parecia ser uma ofensa à tradição parintinense.

A mudança de data, conforme justificativa do projeto possibilitaria o aumento de turistas para prestigiar o Festival, visto que por vezes a data oficial caía no meio da semana, fato que implicava na presença de visitantes. A nova data beneficiaria o povo, uma vez que a população tinha no Festival uma das maiores fontes de emprego e renda, senão a única durante o ano inteiro.

Nesse sentido, a lei do mercado falou mais alto que a tradição, pois naquela altura o Festival já era um produto de massa, um evento que se moldava conforme as leis da indústria cultural. “Por onze votos a zero, os parlamentares decidiram mudar uma tradição de ao menos trinta e nove anos em nome do incremento do turismo e, conseqüentemente, de uma maior geração de renda no período do principal evento cultural do Norte do País” (RODRIGUES, 2006, p. 104).

A mudança de data possibilitou uma melhora relevante na participação do público no evento. As empresas de viagens (aéreas e fluviais) apontaram em 2005 um número maior de visitantes no período do Festival, comparado aos dois últimos anos. De acordo com a direção na época do aeroporto Júlio Belém, houve um aumento de 30% dos voos a mais do que em 2004.

Conforme nos confirma Patrício (2007, p. 22):

De fato, aumentou o tráfego aéreo na pista de pouso parintinense, com modernos Boeing 737-300. Foram 108 vôos e 303 pousos de aeronaves em 2005, o dobro em relação ao ano anterior. Segundo a Capitania dos Portos, ancoraram 370 embarcações com 18.700 passageiros, mas se sabe que o número é bem maior devido aos iates e barcos particulares e não cadastrados que chegam pela Lagoa da Francesa e outros pontos não oficiais de desembarque.

Em 2008, outra novidade colocou o evento em rede nacional, desta vez um contrato assinado com a Rede Bandeirantes de Televisão (Band) possibilitou a transmissão ao vivo para todo o Brasil. Mais uma vez o país poderia prestigiar as espetaculares apresentações de Garantido e Caprichoso. Algo interessante no primeiro ano de transmissão foi a admiração demonstrada pelos comentaristas da Band ao assistirem pela primeira vez ao espetáculo. Na época a imprensa, inclusive o site da Globo Online, teceu duras críticas aos apresentadores José Luiz Datena e Patrícia Maldonado por associarem o Festival ao carnaval do Rio de Janeiro, cometendo gafes como trocar os nomes dos itens dos bois pelos itens do Carnaval. De acordo a mídia, Datena se empolgou demais e esqueceu de estudar a Amazônia, a Festa dos Bois e a formação étnica de Parintins¹⁰.

Críticas à parte o fato é que o contrato da Band com os Bumbás se estendeu até 2012. O contrato não foi renovado porque a emissora não tinha mais interesse de transmitir o evento em “tempo real” para todo o país. A proposta da Band era transmitir as três noites ao vivo apenas para o município de Parintins e exibir de forma compacta as apresentações nas madrugadas para o restante do país. Para uma festa que há 17 anos estava sendo exibida ao vivo a proposta pareceu indecorosa, tanto que foi rejeitada pelos presidentes dos bumbás e repudiada pela população parintinense.

O evento mais importante no ano de 2012 foi sem dúvidas a gravação e lançamento do primeiro DVD do Boi-Bumbá Garantido. Até então os bois haviam gravado apenas CDs. Sendo assim, o Garantido saíra na frente gravando suas toadas em forma de vídeos cliques. Um verdadeiro show com encenações relacionadas ao espetáculo que ocorre dentro da arena como o próprio auto do Boi-Bumbá, as performances dos itens femininos (Cunhã-Poranga, Porta-Estandarte e Rainha do Folclore), bem como a reprodução do Ritual Indígena na figura do pajé. O produto fez tanto sucesso que no ano seguinte o Boi-Bumbá Caprichoso lançou seu primeiro DVD, em alta tecnologia, *Blue Ray* (NOGUEIRA, 2014).

No ano de 2013 foi comemorado o centenário dos Bois Caprichoso e Garantido. Como já assinalado, há muitas controvérsias sobre a data de fundação dos bois, mas de acordo

¹⁰“Band e Parintins2008 - gafes e 'índias' louras”. Disponível in: <<http://www.overblog.com.br/>>. Acesso em 20/01/2015.

com a data oficial ambos foram criados no ano de 1913. Esse ano foi marcado com muitas comemorações, lançamento de livros e CDs com toadas antológicas de ambos os Bumbás. Odinéa Andrade (2013, p. 16) destaca: “O Boi Bumbá de Parintins é fruto da imaginação e criatividade férteis do povo Parintintin. Nasceu sem grandes pretensões. Mas hoje, 100 anos depois, é referencial de cultura popular da região Norte do Brasil”.

Ainda em 2013 um fato inusitado, a transmissão oficial do Festival foi pela primeira vez compartilhada por duas emissoras de TV. Isso porque a rivalidade e a falta de consenso e de bom senso, diga-se de passagem, entre as associações fez com que a apresentação do Boi-bumbá Caprichoso fosse transmitida pela TV Amazonas, afiliada da Rede Globo e a apresentação do Garantido pela Record e Record News Internacional¹¹. A população não poupou críticas para a qualidade da transmissão e para a confusão causada no fato de emissoras (canais) diferentes transmitirem o evento. No ano do centenário a população esperava transmissão de alta qualidade, o que não ocorreu.

Em 2014, o 49º Festival depois de sete anos voltou a ser transmitido exclusivamente pela TV A Crítica, da Rede Calderaro de Comunicação (RCC), afiliada da Record. No ano anterior, o Garantido já havia assinado contrato com a emissora, dessa vez o Caprichoso, em consenso com o Boi de coração na testa, também assinou contrato de quatro anos com a TV A Crítica (JORNAL GAZETA PARINTINS).

Dito isto, chegamos ao ano de 2015, diferente dos demais este representou um momento ímpar, afinal o jubileu de ouro do Festival Folclórico de Parintins não poderia ser de outra forma. Dados os preparativos como de costume de todos os anos, ainda em 2014 as associações escolheram seus temas, pois cada boi cria e constrói suas apresentações a partir de uma temática central, como será explicitado no próximo tópico.

Para 2015, o Caprichoso trouxe como tema “Amazônia”, que foi apresentado em três atos, a saber: “Amazônia: Encontro dos povos”; “Amazônia: Arte da Criação” e “Amazônia: Nas cores do Brasil” (CAPRICHOSO, 2015). O Garantido trouxe o tema “Vida”, esse tema tão amplo foi trabalhado em diferentes aspectos, também dividido em três atos: espiritual, biológico e regional (GARANTIDO, 2015).

O mês de junho chegou e a festa recebeu muitas homenagens, inclusive uma sessão especial foi realizada pelo legislativo na Câmara Municipal de Parintins, no dia 08 de junho, para parabenizar os bois Garantido e Caprichoso pelos 50 anos de cultura. Duas semanas

¹¹ “Bois de Parintins disputam até na transmissão da TV”. Disponível in: <<http://www.paranáonline.com.br/>>. Acesso em 20/01/2015.

depois, outra homenagem foi feita também pelo legislativo municipal para a Marujada de Guerra do Caprichoso e Batucada do Garantido. Contudo, foi questionado pela imprensa local o reconhecimento dos jovens da JAC pela iniciativa em fundar um Festival que possibilitou à cidade ser conhecida internacionalmente. Essa crítica foi reforçada pelos familiares de Raimundo Muniz, Lucinor Barros e Xisto Pereira. Para as famílias estes caíram no esquecimento, embora tenham contribuído sobremaneira para o desenvolvimento econômico e cultural de Parintins.

As apresentações foram espetaculares, sem dúvidas os artistas deram o melhor de si para proporcionar uma festa à altura do jubileu de ouro. As surpresas estavam em todos os atos, nas inovações, no tamanho das alegorias e nos efeitos de cada uma. Mas a surpresa mesmo ficou por conta do forte temporal que caiu na primeira noite da disputa quando o Boi-Bumbá Caprichoso estava se apresentando. Embaixo de muita chuva os brincantes continuaram a se apresentar e brincar de boi. A galera impressionou a todos pela determinação e empolgação, afinal vale de tudo para não prejudicar o boi.

A cidade ficou tomada de turistas, o que foi uma grata surpresa, pois com a crise econômica pela qual passava o país era de se esperar estatísticas nada agradáveis. Contudo, de acordo com dados da Marinha (Agência Fluvial de Parintins) no período do Festival Folclórico 129 embarcações e 12.500 passageiros atracaram/abarrancaram na cidade de Parintins. É válido ressaltar que esses dados dizem respeito somente às embarcações vindas de outros municípios do Amazonas, inclusive a capital Manaus, e de outros estados. Ou seja, as embarcações que rotineiramente fazem linha para o município não foram contabilizadas pela Agência da Marinha em Parintins, o que significa dizer que o número de pessoas que vieram à cidade por via fluvial é maior que os dados oficiais.

A quantidade de passageiros que vieram a Parintins por via aérea no período do Festival de 2015 também foi superior à dos anos anteriores. Segundo dados oficiais da direção do Aeroporto Júlio Belém 9.459 passageiros desembarcaram na ilha, dados superiores aos de 2014, que totalizaram 8.287 passageiros. Em 2015 o Aeroporto Júlio Belém passou a operar em junho, além do Boing 737, com aeronave Embraer 195, sendo que os dias 26 e 29 foram os mais movimentados entre pousos e decolagens, com 33 e 39 aeronaves, respectivamente.

Com relação à transmissão do Festival esta não foi a contento para a população parintinense. Isto porque justamente nos 50 anos a transmissão não foi em rede nacional, apenas para os municípios do estado do Amazonas. De acordo com o presidente da RCC, Dissica Calderaro, em 2014 este pagou R\$ 250 mil a Record News para a transmissão do Festival, mas não obteve o retorno esperado em audiência. Portanto, “a emissora optou por

investir em uma transmissão de qualidade para ser forte regionalmente” (JORNAL REPORTER PARINTINS).

O 50º Festival Folclórico de Parintins encerrou no dia 29 de junho com belíssimas apresentações de ambas as associações folclóricas. Não faltaram criatividade, ousadia, homenagens e reverências a nomes ilustres como Luís da Câmara Cascudo, Tonzinho Saunier, Lindolfo Monteverde. Em 2015, o Boi-Bumbá Caprichoso consagrou-se o Campeão do cinquentenário. Como em todos os anos, o resultado foi contestado pelo boi adversário, porém diferentemente de anos anteriores a polêmica foi gerada a partir de uma gravação em áudio de uma conversa entre um artista do Caprichoso e um empresário, ambos articulando a combinação de notas que consagrariam o Caprichoso campeão.

A apuração demorou mais de três horas e sob muita pressão o presidente da comissão julgadora anunciou o resultado que ainda hoje é contestado na justiça pelo Boi-Bumbá Garantido. Os torcedores do Caprichoso comemoraram embaixo de um forte temporal, o que parece ser a sina do boi de estrela na testa.

Até aqui percorremos um caminho histórico que nos conduziram aos 50 anos do Festival Folclórico de Parintins, seria prepotência de nossa parte dizer que em poucas linhas conseguimos registrar todos os acontecimentos que levaram o “boi de rua” ao “boi espetáculo”, na verdade sumariamos alguns deles de acordo com as fontes que nos foram acessíveis.

Uma análise desses 50 anos de Festival nos permite reafirmar o que autores renomados enfatizam: o Festival de Parintins de uma simples “brincadeira” ou manifestação folclórica se transformou em um espetáculo de massas. Hoje se apresenta como um moderno produto da indústria cultural (RODRIGUES, 2006; NOGUEIRA, 2008; NOGUEIRA, 2014).

Todo produto deve se adequar à realidade de seu tempo, senão perde a graça, deixa de ser interessante, não vende. O Festival enquanto produto se revitaliza e essa capacidade da inovação é talvez o grande trunfo da festa.

O crescimento de Parintins, em relação aos equipamentos sociais, bens e serviços, se deu, entre outros fatores, com a influência do Festival que despertou o interesse de multinacionais e trouxe a necessidade de investimentos na infraestrutura da cidade.

Esse crescimento, infelizmente, não se refletiu em desenvolvimento social. Inúmeras são as críticas ao Festival com relação ao aparecimento e crescimento de demandas sociais, tais como: elevado número de gravidez precoce entre adolescentes e jovens, tráfico de drogas, prostituição e doenças sexualmente transmissíveis. Parintins é o segundo município do estado

do Amazonas com o maior índice de casos de pessoas infectadas com o vírus HIV, por exemplo. Ou seja, nem só de festa vive o povo parintinense.

A esse respeito críticos locais desabafam:

O boi macula sua característica como boi popular quando sai da rua e é encurralado na arena. Com esse contexto, Parintins assimila, existencialmente, a condição de “vida de gado”: povo ferrado, povo feliz. O caboclo que, antes, fazia e vivia o boi, tornou-se simples tarefeiro do boi e este se transformou em brinquedo de luxo para turista ver. A partir daí, o boi definiu valores, estabeleceu limites, privilegiou a elite e segregou a plebe. A estrutura passou a ser construída de cima para baixo e o retorno para o caboclo vem como panaceias que não alcançam as raízes dos legítimos anseios (GUEDES, 2002 apud RODRIGUES, 2006, p. 87).

Outra questão está relacionada a falta de emprego e de renda, pois o parintinense concentra todas as suas expectativas de oportunidade de emprego no Festival, mas passada a festa a cidade volta à realidade tanto relacionada ao trabalho quanto à qualidade dos serviços públicos. Enfim, essa questão precisa ser mais bem aprofundada, o que não se tem condições de ser feito aqui.

1.2.2 “O espetáculo dos Bumbás”

O espetáculo dos Bumbás inicia com o processo de elaboração da temática a ser trabalhada na arena do Bumbódromo. Isso ocorre de um ano para o outro, ainda nos meses de setembro ou outubro, após uma assembleia de avaliação do Projeto Boi de Arena executado no festival do mesmo ano. Para ilustrar essa questão tomamos como exemplo o Festival de 2016, o qual começou a ser pensado pelo Garantido, ainda em setembro de 2015, com a divulgação do tema “Celebração”. Para o Garantido o resultado de 2015, ainda estava “entalado” na garganta.

A antecipação do boi vermelho e branco levou à diretoria do Caprichoso também a se organizar para não “ficar por baixo” do adversário. Às pressas o Boi da estrela na testa fez a reunião de avaliação juntamente com sua “trupe” e embora tenha comunicado que a divulgação da temática para 2016 seria apenas em 20 de outubro – data do aniversário de 102 anos do boi – no mesmo dia da avaliação a temática foi anunciada: “Viva Parintins” foi o tema do Caprichoso em 2016.

A escolha da temática pelo Garantido até o ano de 2014 se dava após a seleção das toadas para o CD e DVD do boi, assim os compositores ficavam livres para compor suas

obras e o tema a ser trabalhado pelo boi se dava em função das toadas, estas servem como inspiração. Contudo, em 2015 a temática para 2016 foi apresentada juntamente com o lançamento do edital de seleção de toadas. Segundo o presidente do Garantido Adelson Albuquerque “a definição do tema vai nortear as composições das obras musicais do vermelho”.

Essa maneira de dar início à construção do boi de arena é adotada pelo boi azul há algum tempo. Primeiro escolhe-se o tema e então é lançado o edital de seleção de toadas para o CD e DVD do ano seguinte. Com base no tema, os compositores são impelidos a realizar pesquisas para então fundamentar suas composições e permitir que estas estejam condizentes com a proposta da temática a ser trabalhada pelo boi.

As toadas são os fios condutores, a alma da festa: “A toada do boi-bumbá é originária dos versos espontâneos da ‘brincadeira’ do passado, mas atualizada em uma nova modalidade de música, em estreita relação com as exigências do festival” (SILVA, 2007, p. 68). Por ser elemento essencial na festa dos Bumbás, a toada passa por diferentes etapas que se estendem da composição, seleção, produção do CD e DVD pela indústria fonográfica e videográfica até a distribuição no mercado.

A produção do CD e DVD se transformou em um espetáculo à parte. As associações “produzem um ‘musical tribal’, onde destacam-se danças tradicionais estilizadas, como as de rituais indígenas, do carimbó paraense ao jogo da capoeira” (NOGUEIRA, 2014, p. 111). Desde 2011 no Garantido e 2012 no Caprichoso, quando este gravou um espetáculo com tecnologia *Blue-Ray*, a produção de DVD agregou à festa um novo formato e outra dinâmica, além de novas motivações, rivalidades, criatividade e inovações.

O Festival é produzido nove meses antes das três noites de apresentação, após a seleção do tema e escolha das toadas, a Comissão de Arte do Garantido e o Conselho de Arte, no Caprichoso, passam a se reunir e elaborar o espetáculo. A produção é sempre iniciada por pesquisas que fundamentarão o espetáculo nas três noites. São pesquisas realizadas em livros, trabalhos acadêmicos e no imaginário dos povos amazônicos. Depois de muitas discussões e com base nas pesquisas realizadas, os membros dos núcleos de cada boi – discussões tensas, em muitos momentos – rascunham o boi de arena, esses rascunhos passam para as pranchetas dos desenhistas e em seguida para os trabalhos computadorizados graficamente.

A esse respeito descreve Nogueira (2014, p. 209):

Dos desenhos e das imagens computadorizados em três dimensões, os projetos das alegorias e figurinos passam para os galpões e ateliês. Os realizadores dessa fase são

os artistas de ponta, especialistas na arte de transformar aquilo que foi imaginado em artefatos artísticos espetaculares. O início das atividades nos galpões é tão importante que é precedido de uma celebração eucarística, no curral, ocasião em que os torcedores-devotos rogam a proteção de Deus e do padrinho do boi, São João Batista, para que os artistas realizem suas obras sem atropelos e conquistem a vitória.

É no galpão e no ateliê que o projeto se materializa, sempre sob a supervisão da Comissão e do Conselho de Arte dos bois. Na realidade, a esses núcleos fica a responsabilidade de supervisionar (decidir sobre a escolha de) cada elemento que fará parte do espetáculo.

Em consonância à produção de alegorias e fantasias acontecem os ensaios nos currais dos bois. Os ensaios do Boi Caprichoso iniciam no mês de abril, precedidos de uma grande festa que anuncia a abertura dos trabalhos nos galpões e “QGs” (Quarteis Gerais). Já os ensaios do boi do “povo de alma vermelha” iniciam no dia 1º de maio e ocorre no arraial de encerramento da festa em honra a São José Operário, o Santo Carpinteiro. Esse ensaio é precedido também por uma festa que culmina com a tradicional Alvorada. Os “camisa encarnada” saem às ruas, num trajeto que se estende da cidade Garantido até a Praça da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, acompanhando os itens que seguem no trio elétrico e ao som da batida da Batucada, com muita toada, dança e chacotas ao contrário. O nome “Alvorada” se dá pelo fato que a caminhada se encerra ao raiar do dia.

Durante o período de abril a junho a cidade vive e respira boi-bumbá. É nesse interim que ocorrem os lançamentos de CDs e DVDs dos bois, que acontecem as saídas dos bois nas ruas e que os trabalhadores de galpão são contratados. A cidade muda totalmente, nas ruas passa-se a ver muitas pessoas transitando de azul ou vermelho com equipamentos de segurança como capacetes e botas.

As toadas são tocadas nas rádios, diariamente, assim como nos diversos estabelecimentos existentes na cidade. As agremiações também realizam os programas de seus bois nas rádios locais, exceto na Rádio Novo Tempo, de caráter evangélico. Esses programas têm como objetivo levar aos torcedores informações do boi quanto aos ensaios, itens dos bois, os preparativos da festa, divulgação das toadas, além, é claro, de desafiar e provocar o boi contrário, afinal a rivalidade é a chama da disputa.

Chegado o mês de junho, a cidade passa a ser preparada para o Festival com a pavimentação e limpeza das ruas, pinturas do meio fio das principais vias de acesso ao aeroporto, cais do porto, currais dos bois e Bumbódromo. Os vendedores ambulantes passam

a construir suas barracas nas áreas próximas ao Bumbódromo e na frente da cidade, sobretudo, na Praça da antiga prefeitura.

O Festival Folclórico de Parintins inicia com a apresentação dos grupos de Danças de Quadrilhas e com a disputa dos Bois Mirins. Em consonância com os dias de apresentação desses grupos, os bois realizam seus últimos ensaios e saída nas ruas. A essa altura a cidade já está tomada de turistas. Os últimos eventos promovidos pelas agremiações antes das três noites do espetáculo são os ensaios técnicos e a passagem de som na arena do Bumbódromo. Esses servem para os bois “testarem” suas apresentações, cronometrarem o tempo de cada item, ajustarem o som e delimitarem o espaço a ser ocupado na arena nas três noites do espetáculo.

Na noite que antecede os dias da disputa entre Garantido e Caprichoso é realizado pela prefeitura municipal de Parintins e pelo governo do estado o Baile dos Visitantes. Antigamente esse baile era promovido pelas associações, cada uma fazia em seu curral uma festa para recepcionar as pessoas vindas de fora para prestigiar a festa. Contudo, desde 2004 o governo municipal e estadual tomou para si essa responsabilidade, um dos motivos foi o de atrair mais turistas, inclusive uma das estratégias foi a contratação de atrações nacionais.

Em 2015, o baile foi realizado no dia 25 de junho e teve como atração principal a cantora Anita, mas também contou com a participação de bandas locais. A festa foi realizada no campo do Estádio Tupy Cantanhede e a entrada foi um quilo de alimento não perecível. O evento contou com a participação de um público considerável que lotou camarotes e a área destinada ao público em geral.

Os três dias do Festival Folclórico ocorreram nas noites de 26, 27 e 28 de junho. Enfim, chegamos à primeira noite do espetáculo, mas esta para a maioria do público, aquele que ocupa as arquibancadas, a famosa “galera”, começa nas primeiras horas do dia. Ou seja, para garantir o melhor lugar no Bumbódromo – com visão privilegiada para prestigiar o espetáculo – é necessário ir para a fila a partir das cinco horas da manhã. Aventurei-me nessa jornada.

Nas primeiras horas da manhã me direcionei para a fila do Boi-bumbá Garantido, minha intenção era tentar observar a dinâmica dessa parte do espetáculo. Após 10 anos, estava eu às sete horas da manhã na fila, que para minha surpresa já estava dando à volta em uma das principais ruas de acesso ao Bumbódromo. Confesso que busquei, na condição de pesquisadora, “estranhar” àquele momento a fim de que minhas observações e análises fossem despidas de qualquer sentimento ou da pretensão de me achar conhecedora do processo por já tê-lo vivido em outro momento.

De fato estranhei, àquilo tudo era diferente de tempos passados. A fila era um vai e vem de diferentes pessoas e sotaques. Debaixo de um sol de mais de 40 graus, eu procurava encontrar conhecidos, mas poucos parintinenses costumam prestigiar o espetáculo no Bumbódromo, afinal esse é o melhor período para se ganhar um “dinheirinho”. Mas a turma era animada, tanto que mesmo com sol escaldante, entremeado com chuva forte, não havia quem desistisse e abandonasse seu posto.

Ao conversar com meus companheiros de fila percebi o entusiasmo de muitos, as curiosidades sobre a cidade, a vontade de conhecer o berço do Boi-bumbá Garantido, a Baixa do São José, as reclamações sobre os preços abusivos dos produtos, especialmente de hospedagem e alimentação e alguns equívocos sobre a festa, como por exemplo, a ideia de que os parintinenses não precisam enfrentar fila para assistir ao festival e que alguns lugares do Bumbódromo eram destinados aos moradores da cidade.

Após oito horas de espera abriram-se os portões, todos mais que rapidamente se organizavam para não permitir que outros “furassem” a fila, o que acontecia quase sempre. A entrada no Bumbódromo foi permitida após revista, seguida da passagem por uma roleta que informava a quantidade de público presente na arquibancada. Finalmente eu estava dentro do Bumbódromo, porém até o espetáculo lá se foram mais seis horas de espera, que não se tornou tão cansativa em função das provocações entre as galeras dos dois bois.

Antes do início das apresentações cada uma das agremiações tem 1 hora para fazer uma espécie de ensaio com a galera, trata-se de um momento em que também são testados o som e os instrumentos da banda, o que se faz com a presença do apresentador e levantador de toadas. O apresentador anima a galera, ensaia algumas partes do espetáculo que serão necessárias para que esta interaja com o que se apresentará na arena. Também é um momento em que há uma provocação direta ao Boi contrário.

As apresentações, de acordo com o Regulamento do Festival Folclórico de Parintins – Concurso de Bumbás 2015/2016, deveriam iniciar às 20 horas, mas a primeira noite do espetáculo iniciou às 21 horas, um acordo estabelecido entre as agremiações, um dia antes do espetáculo. O primeiro a entrar na arena foi um locutor, este fez uma fala de abertura do evento, prestou homenagens aos 50 anos de festival, chamou e apresentou os jurados que iriam avaliar a evolução de cada Boi, em seguida chamou o animador do Boi-Bumbá Garantido, que na primeira noite abriu o Festival, para dar início aos trabalhos. Este é responsável por aquecer a galera e chamar o apresentador oficial do boi, o animador não é item, ou seja, seu desempenho não conta ponto, mas cada boi se esforça para ter uma apresentação impecável, isso começa desde o animador.

Finalmente o momento! As quatorze horas de espera chegariam ao fim, chamado pelo animador, entra na arena do Bumbódromo o apresentador do Boi-Bumbá Garantido. Israel Paulain saúda os presentes, reverencia os jurados e anuncia que o espetáculo “Vida” começou. A galera enlouquece ao ver a Batucada sair de um imenso coração no centro da arena e ovaciona seu Boi de coração na testa. Naquela posição de observadora foi impossível não me emocionar com tamanha energia que emanava do *“povo de alma vermelha”*. Ao fazer parte da tradicional contagem, estava eu avisada que o espetáculo começara: *1, 2, 3 e jáááááá!!!!*

Terminada a apresentação do boi Garantido, 30 minutos foram dispensados à limpeza da arena do Bumbódromo, afinal a apresentação do Boi azul também exigiria a limpeza e organização dispensada ao boi vermelho. Ajustada a sonorização e trocados os refletores a fim de que os efeitos de luzes fossem àqueles condizentes com a próxima apresentação.

Adentrava novamente na arena o locutor oficial da festa. Esses procedimentos ocorrem em todas as noites do espetáculo. As agremiações têm o tempo mínimo de 02h (duas horas) e o tempo máximo de 02h30min (duas horas e trinta minutos), para cada apresentação nos três dias de festival. De acordo com o Art. 15 do Regulamento, em seu § 2º: “Encerrada a primeira apresentação do dia e após o intervalo oficial de 30 (trinta) minutos, deve iniciar-se a apresentação do segundo concorrente, submetido ao mesmo tempo de duração do espetáculo”.

Trinta minutos se passaram e começava então o espetáculo preparado pelo Boi-Bumbá Caprichoso. Eu que estava na arquibancada “contrária” à apresentação buscava acompanhar atentamente o que ocorria na arena. O apresentador Júnior Paulain, irmão de Israel Paulain do boi adversário, dava início a apresentação do boi de estrela na testa. A galera enlouquecida ovacionava a entrada da Marujada e do “Imperador” Davi Assayag e com o tradicional grito: “Olha o boi, olha o boi, olha o boiiii!!!!” Estávamos avisados que o espetáculo azul só estava começando.

A apresentação do Boi Caprichoso foi ousada ao usar e abusar de estruturas alegóricas trazidas à arena por guindastes. Mas a maior surpresa daquela noite, sem dúvidas foi o forte temporal que caiu sobre Parintins. Debaxo de muita chuva o boi azul evoluiu e a galera, que num primeiro momento achei que iria deixar as arquibancadas, “pegou fogo”. A emoção tomou conta do Bumbódromo.

Ao ver a galera enlouquecida, era como se a chuva tivesse dado um combustível a mais para a nação azul e branca. A emoção foi tamanha que de repente estavam também os torcedores do boi vermelho, que ainda ficaram na arquibancada, contagiados com aquela

energia. Viu-se pela primeira vez na história do Festival a galera vermelha e branca dançando e cantando a música do boi azul no templo da disputa dos bois-bumbás. Foi de fato um festival que vai ficar na história.

1.3 A incorporação do indígena no Festival de Parintins

O auto do boi-bumbá encenada pelos bois Garantido e Caprichoso, desde os primórdios da brincadeira, traz em seu núcleo a tragicomédia da captura dos negros “Pai Francisco” e “Mãe Catirina” (após a morte do boi amado) pelo “Tuxaua” e seus “índios guerreiros”, os quais antes de sair à procura do casal são batizados pelo Padre. A ressurreição do boi se dá pelas mãos do Pajé, feiticeiro que ensina a Pai Francisco uma “receita” para reviver o boi do amo.

Essa encenação e seus personagens se diferenciam de outros autos referentes ao bumba-meu-boi ou bumba por trazer figuras que não existem nesses outros folguedos. Como exemplo, citamos as descrições do padre Lopes da Gama, “o Carapuço”, acerca da brincadeira do bumba-meu-boi de Pernambuco – a primeira descrição do folguedo no Brasil, como já assinalado – nelas não aparece nenhuma personagem/figurante que faça referência ao indígena.

Como nos assinala Braga (2002, p. 131):

O que se observa é a importância atribuída ao negro, responsável pela figuração do boi, que morre e ressuscita no tal divertimento, e a semelhança de certos personagens à versão original do *boi-bumbá* de Parintins, com detalhe de possuírem outras designações, como *Cavalo-marinho* (Amo do boi) e *Mateus* (Vaqueiro). [...] A figuração do Pajé, de *Pai Francisco* e *Mãe Catirina* (casal de negros) e dos *índios guerreiros* com seu *Tuchaua*, figuras essenciais na versão amazônica do *boi-bumbá* de Parintins, por sua vez, não são encontradas na crônica de Lopes Gama sobre o *bumba-meu-boi* de Pernambuco.

Essas distinções nos instigam a refletir o que teria ocorrido para que na Amazônia o indígena tenha sido incorporado de forma tão latente na brincadeira do boi? Em Braga (2002) encontramos uma análise desse mote quando este utiliza os escritos de Vicente Salles acerca da participação de negros na estruturação do bumba na Amazônia¹².

¹² Nos relatos de Vicente Salles (1970) apud Braga (2002) são encontradas as descrições do Boi Caiado de Belém (folguedo extremamente agressivo) e do Bumbá da Vila de Óbidos, ambos do estado do Pará.

O negro está presente em todas as descrições do folguedo no Brasil, por isso Braga (2002) afirma que em função dos relatos de Salles (1970) sobre a brincadeira do boi na Amazônia é possível inferir que o boi-bumbá ou o bumba-meu-boi constitui uma manifestação cultural de negros e que outras manifestações, como a capoeira, batuques, cortejos e embaixadas, realizadas por eles podem ser relacionadas aos bois-bumbás. Isto porque nestas manifestações são encontradas características/influências da cultura negra (música, dança, batuques) que constituem a brincadeira do boi de pano.

A presença do índio no auto do boi-bumbá aparece pela primeira vez nos relatos do médico Robert Avé-Lallemant. Em Manaus, no ano de 1859, em fins do mês de junho, observou um cortejo chamado pela população local de “bumba”, realizado em homenagem a santos católicos. Mário Ypiranga Monteiro (2009) diz tratar-se de uma descrição incompleta, mas que permite a demarcação da linha tradicional da brincadeira.

Nestes termos o médico alemão, descreve:

[...] De longe vi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. [...] De repente as chamas dalguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajés de mascarados, mas sem mascaras – porquanto caras fuscas eram melhores – colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuixáua [*sic passim*], ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte na festa. Essa senhora tuixáua exhibia um belo traje, com uma sainha curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. [...] diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões. [...] Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de boccachiusa monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para o seu par e canta: Boi é muito Bravo. Precisa amansá-lo (AVÉ-LALLEMANT, 1980 apud MONTEIRO, 2009, p. 86-87).

Na brincadeira presenciada por Avé-Lallemant os personagens indígenas cumpriam papel de destaque. Em seus relatos verificamos a presença do indígena na figura do Tuxaua – o chefe da tribo – acompanhado de sua mulher, a “senhora tuixáua” e do Pajé, conforme assevera um “feiticeiro”. Na fala do médico percebe-se o papel do pajé na tentativa de “amansar” o boi e também de ressuscitá-lo.

Continuando a descrição, o médico informa que o boi morre e o pajé é chamado para trazê-lo de volta à vida e que antigamente “iam buscar um padre, que devia meter-lhe na boca o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e têm de contentar-se só com o pajé” (AVÉ-LALLEMANT, 1980 apud MONTEIRO, 2009, p. 87). Braga (2002, p. 165) chama atenção

para esta questão: “o curioso é a persistência na Amazônia de figurantes indígenas, que chegam inclusive aos bumbás de Parintins com admirável continuidade no tempo, há quase um século e meio, considerando os registros de Avé-Lallemant (1980)”.

No auto popular amazônico ao sair para a caçada do casal de negros os “índios guerreiros” precisavam, primeiramente, passar pelo batismo a fim de deixarem de ser pagãos. Ou seja, esta tendência de representar o indígena nos Bois-Bumbás da Amazônia, talvez tenha o sentido de conferir uma autenticidade local, posto que estas personagens constituem parte da história social da região. Cumpre entender, entretanto, a caricatura ou representação cujo resultado o próprio indígena, talvez, não aceita ou mesmo não se identifica.

Conforme revelou Simão Assayag em entrevista à Cavalcanti (2000, p. 14), na época diretor de arte do Boi-Bumbá Caprichoso, “o ‘índio da floresta’, presente no folclore amazônico, iria se agregar inevitavelmente em torno de alguma coisa: agregaram-se em torno do Bumbá de Parintins”.

Braga (2002, p. 371) apoiado nos estudos de Salles e Bastide pondera:

O contexto da Cabanagem seria o momento propício de emergência do boi-bumbá na Amazônia, o que se comprova, em nível local, sobretudo nos dados empíricos referentes à Vila Nova da Rainha (Parintins), pois na ocasião a história do lugar se configurava na oposição estabelecida entre colonos brancos, mestiços e índios cristianizados, contra índios e negros *amocambados*, sugerindo o que Bastide denominara de um *teatro tragicômico*, que coloca em cena a *farsa* das relações assimétricas entre brancos e negros, bem como um *teatro do segredo*, que diz respeito à percepção do negro sobre esse processo.

De fato não existem artefatos ou registros concretos e precisos que nos revelem a partir de quando e em que momento houve a inserção da figura do indígena no auto do Boi-Bumbá, mas essa discussão nos aponta elementos que nos permitem uma reflexão sobre essa questão. Ocorre que na Amazônia esse núcleo (boi, amo, casal de negros, tuxaua e índios guerreiros, padre e pajé) configura o auto do Boi-Bumbá de Parintins.

Simão Assayag faz uma interpretação dessa passagem do bumba-meu-boi para o Bumbá da Amazônia. Segundo o autor, o bumba-meu-boi

foi chegando e sentindo o impacto da floresta – sua magia capaz de transformar pessoas, mudar a história e enriquecer folguedos. Curva-se diante de “Sua Nova Majestade”, e os três Reis (Magos), para os quais dançava no Nordeste, cedem lugar a três santos católicos: Santo Antônio, São Pedro e São João. A brincadeira deixa de ser natalina e ganha ares de festa junina. [...] Prosseguem as alterações. O negro começa a ceder lugar ao caboclo. O canto vai mudando e o verso vai substituindo o linguajar africano por um português regional. A Catarina vira mãe Catirina. Mateus

perde o nome e fica apenas o vaqueiro. Cazumbá e mãe Guiomã, figuras típicas da expressão negra, são esquecidas para o crescimento da Filha do Patrão. E, finalmente, quem ressuscita o boi já é o pajé e não mais o curador. As mudanças são inevitáveis, afinal todas as manifestações que envolvem povo precisam, visceralmente, ajustar-se à cultura local. Sejam elas de ordem moral ou legal, pagãs ou sacras (ASSAYAG, 1995. p. 33).

Cada alteração destacada pelo autor nos leva a inferir a influência da cultura local na brincadeira do bumba-meu-boi trazido para a Amazônia, sobretudo em Parintins. Primeiramente, no que se refere às influências da religião e dos festejos relacionados às colheitas, verificamos na análise de Assayag (1995) que na Amazônia, o Bumba deixa de dançar em “louvor” aos três Reis Magos, como o fazia no nordeste, para homenagear os santos Antônio, Pedro e João. A veneração a esses santos é muito forte no norte do país.

Ainda segundo o autor, “a brincadeira deixa de ser natalina e ganha ares de festa junina”, isto porque esses santos são festejados no mês de junho. Além disso, esses festejos coincidem com o solstício de verão, ou seja, época em que se inicia o verão amazônico. Na história da humanidade o período de plantações e colheitas sempre foi festejado, oferendas lançadas aos deuses em agradecimento pela fartura de alimentos. A brincadeira do Boi pode ser considerada uma forma de festejo, de agradecimento, o que em determinadas partes do Brasil ocorre no período natalino, na Amazônia ocorre no mês de junho.

Outra alteração apontada pelo autor é que quando da vinda para a Amazônia “o negro começa a ceder lugar ao caboclo”. Isto porque aqui apesar de haver a presença de negros, esta não era tão forte como no Nordeste. Então a influência da população local, no caso, o caboclo e o índio agregou-se inevitavelmente ao núcleo do folguedo na figura do vaqueiro e do pajé, por exemplo.

A linguagem regional tomou conta do linguajar africano e o período áureo da borracha vai influenciar sobremaneira para que a filha do patrão, hoje a “Sinhazinha da Fazenda”, tome lugar de destaque no auto em detrimento de outros personagens. Ou seja, essas influências são de caráter extremamente histórico e político, pois o Ciclo da Borracha e toda sua riqueza ainda hoje são lembrados no boi nos vestidos exuberantes da Sinhazinha, nas alegorias que constituem a celebração folclórica, que vez ou outra fazem alusão ao Teatro Amazonas, principal símbolo desse período.

Em última análise, Assayag (1995) destaca a principal alteração no auto “quem ressuscita o boi já é o pajé e não mais o curador”. E aqui pesa a influência indígena na “dança dramática” do boi-bumbá amazônico, dado que conforma a encenação hoje no Festival Folclórico de Parintins. Como bem ressalta o autor no final do trecho destacado “as mudanças

são inevitáveis”, tudo o que envolve povo precisam “ajustar-se à cultura local”. Nos dizeres de Megale (2001, p. 13): “O folclore não é estático, mas essencialmente dinâmico, pois, apesar de basear-se no passado, está sempre se acomodando à mentalidade e às reivindicações do presente”.

Essas alterações, frutos das influências locais, deram formato, ao longo do tempo, ao núcleo do auto do boi-bumbá constituído em Parintins pelo Boi, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Amo, Tuxaua e seus índios guerreiros e o Pajé. Contam os brincantes mais velhos que quando o boi saía nas ruas, muito anterior à criação do Festival Folclórico, eram esses os principais personagens que cantavam e dançavam nos terreiros durante as festas juninas (RODRIGUES, 2006).

O próprio Lindolfo Monteverde, em entrevista à Tonzinho Saunier, revelou que o Garantido, na primeira vez que saiu nas ruas, brincou com a participação de quarenta personagens, entre estes: “cantadores, caboclos, vaqueiros, pajé, bicho folharal, Pai Francisco, Catirina, Dona Maria e o Padre” (SAUNIER, 1989 apud BRAGA, 2002, p. 351).

No projeto do Boi-Bumbá Caprichoso para o ano de 2004 encontramos também uma explicação para a inserção da figura do indígena no folguedo:

A diferença entre o Bumba e o Bumbá está na incorporação deste último, com elementos da cultura cabocla e indígena, quando de sua chegada no Amazonas. Tribos, Tuxauas, Rituais, Lendas e personagens típicos do universo mítico tribal, foram, aos poucos introduzidos ao lado de figuras tradicionais do Auto do Boi como Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá [...]. No Boi-Bumbá de Parintins, as tribos começaram usando cocares de papelão, penas de pato, galinha e peru, com tangas de folha de bananeira ou palmeiras nativas (CAPRICHOSO, 2004, p. 21).

Conforme expresso na revista do Boi Caprichoso, ano de 2004, essa seria a principal diferença entre o Bumba-meu-Boi e o Bumbá da Amazônia: “a incorporação de elementos da cultura cabocla e indígena” ao auto do boi. Em termos de espetáculo essa incorporação foi se dando gradativamente. No encarte do boi se faz referência ao bumba no Amazonas. Simão Assayag é mais ousado e revela que foi em Parintins que a brincadeira se permitiu essa inserção e assim ratifica: “O auto do boi ou a comédia do boi, originalmente uma composição do negro, índio e branco, adquiriu em Parintins motivos novos, resgatando a cultura indígena, dignificando o índio, sobretudo a mulher índia” (*op. cit.* 1997, p. 15).

De acordo com o autor, o folguedo do boi em Parintins ao dar ênfase na figura do indígena resgatou a herança dos povos tradicionais amazônicos, exaltou seus costumes e crenças. Ao fazê-lo despertou um sentimento nativista, por vezes negado, em função do olhar

preconceituoso sobre os “selvagens”, “aborígenes”. Como assinala Braga (2002), ninguém quer ficar do lado dos derrotados.

Essa é a crença de Assayag e assim reverbera:

O pajé amazônico, ao lado de outras figuras nativas, mostra, sobretudo, o resgate do índio na sociedade atual. Se no auto do boi original do nordeste colonial o negro escravo é mostrado como dissimulado e mentiroso (que negou ter matado o boi); fujão (que roubou e matou o boi do patrão e ainda fugiu); além de traidor (negando a confiança do chefe matando seu boi de estimação); o boi-bumbá de Parintins enaltece a figura do índio, valorizando sua cultura e fazendo com que pessoas dentro e fora do bumbódromo se vistam orgulhosamente de índio. Esta é, sem dúvida, a grande transformação do bumba em bumbá (*Ibidem*. 1997, p. 64).

Com a criação do Festival e o acirramento da disputa entre Garantido e Caprichoso outros personagens foram inseridos nas apresentações, posto que se buscava a conquista do público e do corpo de jurados que julgavam e determinavam o vencedor da disputa. A década de 80 significou uma mistura de experimentações para ambos os bois, mas a década de 90 sedimentou o formato e os personagens que hoje fazem parte do espetáculo dos Bumbás.

A esse respeito Odinéa Andrade revela que ao longo dos anos ela e o artista Jair Mendes foram criando os itens e adaptando-os no contexto do Boi-Bumbá. Conta a folclorista: “gradativamente os itens foram sendo readequados, outros extintos, até chegarmos ao perfil que hoje trabalhamos no Festival Folclórico de Parintins” (*op.cit.* 2013, p. 14).

A ênfase na figura indígena tem sua gênese, de forma tímida, na busca por características mais regionais à festa, isso teria ocorrido com a inserção das lendas inspiradas no imaginário dos amazônidas, assim como também com a criação do item Cunhã-Poranga¹³, em 1989. Em seguida se deu por meio das toadas que passaram a fazer “menção” ao indígena, o que iniciou com Tony Medeiros pelo Garantido e com Ronaldo Barbosa, do Caprichoso (FARIAS, 2005). Mas algo que “serviu como uma luva” e cristalizou a ênfase dada ao indígena no Festival, sem dúvidas foi o Ritual Indígena.

A literatura estudada nos leva a inferir que a brincadeira do boi-bumbá da Amazônia, sobretudo em Parintins, tomou formas diferenciadas do restante do país (ASSAYAG, 1995; CAVALCANTI, 2000; BRAGA, 2002; VALENTIN, 2005; NOGUEIRA, 2014). Ao se apropriar de alguns elementos amazônicos, a festa deu um grandioso salto e se destacou no cenário nacional, sobretudo no que se refere à ênfase na figura do indígena.

¹³ Palavra que vem do Tupi. Cunhã significa menina/moça; Poranga significa bonita. Ou seja, o termo faz alusão à moça bonita.

É esta alusão ao indígena que pretendemos problematizar neste trabalho, assim nos colocamos a refletir se talvez a ênfase latente à representação do indígena tenha como motivo buscar certa autenticidade de produção local amazônica do Festival. Isto porque no espetáculo atual vinte e um itens constituem a apresentação de cada Bumbá, sendo que destes cinco fazem diretamente referência ao indígena, quais sejam: Tuxaua, Tribos Indígenas, Cunhã-Poranga, Pajé e Ritual Indígena. Outros quase sempre se relacionam com a cultura indígena como as Lendas Amazônicas, as Toadas, as Figuras Típicas Regionais e as Coreografias.

O item Cunhã-Poranga foi proposto por Odinéa Andrade à direção das duas associações folclóricas. Não se tratava, *a priori*, de um novo item, mas da substituição da Miss do Boi, um item que compunha o grupo de itens femininos como porta-bandeira, rainha do boi e outros tantos que aos poucos deixaram de existir, pois não havia mais lugar para personagens que não eram condizentes com o caráter regional (caboclo e indígena) que agora sustenta o boi-bumbá parintinense. De acordo com Andrade (2013, p. 53) “a ideia era substituir o termo americanizado ‘Miss do Boi’. O intermediador da proposta junto ao boi contrário foi o Dr. Veramilton Almeida, que embasado em documentos concretos, conseguiu o ‘sim’ da agremiação vermelha”¹⁴.

No espetáculo, a apresentação da Cunhã-Poranga se transformou em um capítulo à parte, sua *performance* envolve beleza, sensualidade, garra e coragem de “índia guerreira”, afinal cunhã nota “dez” é aquela que traz a sedução no olhar, que se arrisca em alegorias gigantescas, que é carregada por guindastes a metros de altura, sempre com o sorriso no rosto e sensualidade na dança. Conforme cita Braga (2002) “quanto aos traços indígenas da Cunhã-Poranga [...] o que se observa de fato é a beleza da mulher mestiça, cabocla, de tez morena e cabelos escuros, acrescida do estereótipo indígena estilizado dirigido aos jurados e ao público”.

Outro personagem que se faz presente no espetáculo desde os primeiros anos da brincadeira do bumba na Amazônia é o Tuxaua. Conforme Braga (2002, p. 110) “a figura do Tuchaua refere-se ao chefe político indígena, encontrado em muitos grupos indígenas da região amazônica. O capacete é a estilização de um suposto cocar usado pelo Tuchaua como símbolo de chefia”.

O capacete é uma pequena alegoria, construída com ferros e materiais como isopor, plástico, palhas, sementes, emborrachado, penas diversas, raízes, entre outros materiais. Seu

¹⁴ Em sua obra a autora não deixa claro o que exatamente seriam esses “documentos concretos” que levaram a Agremiação Boi-Bumbá Garantido aceitar a mudança de nomenclatura do item *Miss do Boi* para *Cunhã-Poranga* proposta pela folclorista do Caprichoso.

peso varia entre 40 e 60 quilos e é carregado por um convidado ou pelo próprio artista que o confeccionou. Um dos Tuxauas mais famosos de Parintins foi Zeca Xibelão, já falecido, que deu nome ao curral do Boi-Bumbá Caprichoso. “Seu bailado e imponência marcaram época” (ANDRADE, 2013, p. 68).

O Tuxaua é um item coletivo e até o início dos anos 2000 dividia-se em “Tuxaua Luxo” e “Tuxaua Originalidade”, com as mudanças no tempo de apresentação de cada boi, principalmente em função do formato de espetáculo para a televisão, esse item passou a ser apenas “Tuxaua”. Os méritos que servem de parâmetros para o julgamento do Tuxaua são: plástica adequada ao tema do espetáculo, criatividade e originalidade. De acordo com o Regulamento do Festival Folclórico de Parintins (Concurso de Bumbás 2015 – 2016) cada associação folclórica pode levar para a arena do Bumbódromo apenas três (03) Tuxauas por noite.

Outro item que faz referência ao índio são as Tribos Indígenas, cuja definição diz respeito aos grupos étnicos que compõem os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá de Parintins. Trata-se de um item coletivo que deve apresentar como méritos a sincronia de movimentos, cores e expressões cênicas e danças. A elaboração deste item exige muita pesquisa por parte da Comissão de Arte do Garantido e do Conselho de Arte do boi Caprichoso. Apesar da pesquisa, o produto final apresentado no Bumbódromo nem sempre é fiel às características reais de uma determinada etnia, discussão essa que será aprofundada nos resultados da pesquisa deste trabalho.

Na década de 90 as tribos eram divididas em dois grupos: Tribos Masculinas e Tribos Femininas. Contudo, assim como os Tuxauas, atualmente o espetáculo tem apenas o item “Tribos Indígenas”. O regulamento exige que cada associação leve para a arena do Bumbódromo no mínimo 04 (quatro) e no máximo 11 (onze) tribos, com o mínimo de 20 integrantes por tribo, entre homens e mulheres (REGULAMENTO 2015-2016).

O pajé é um item que sempre esteve em destaque no folguedo. Como já assinalado, esse personagem apresenta papel importante nas primeiras descrições do Bumba no Amazonas por Robert Avé-Lallemant (1980). A definição do item se refere ao curandeiro, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos. Os méritos para o julgamento deste item se referem à expressão corporal e facial, movimentos harmônicos e domínio de espaço cênico.

Nas últimas décadas esse item tomou importância tal que tem se sobressaído, inclusive, ao auto do boi, sobretudo com a criação do item “Ritual Indígena”, nos idos de 1995. O Ritual diz respeito à recriação de rito xamanístico, fundamentado através de pesquisa, dentro do contexto folclórico do boi-bumbá. A realização deste na arena deve envolver

teatralização, criatividade, beleza, originalidade e efeitos sonoros, visuais, até mesmo pirotécnicos.

Segundo Braga (2002, p. 47):

O *Pajé* constitui a figura central do *Ritual*, com a missão de dar combate a uma criatura malfazeja pertencente ao imaginário amazônico, como o *Anhangá*, o *Mapinguari*, entre outras. Estas criaturas adquirem forma em estruturas artísticas gigantescas, que podem chegar a quatorze metros de altura, com movimentos mecânicos, efeitos visuais envolvendo fumaça colorida, fogos de artifício e luzes, tudo para tornar a criatura assustadora. O Pajé contracena com a tal criatura simulando uma luta, que adquire os contornos de uma dança xamânica, quando ele pula, agita braços, pernas e maracá, no sentido de convencer os jurados e o público de que o bem deve vencer as forças do mal [...].

A ênfase na figura do pajé é observada não apenas no ritual, mas também nas danças coreografadas realizadas juntamente com as tribos indígenas. Esse destaque pode ser observado no número de vezes que o pajé entra na arena. Em anos anteriores, este se apresentava somente no Ritual, depois nas tribos coreografadas, hoje se percebe que a cada ano esse personagem vem aparecendo mais vezes no espetáculo, comparado a outros itens. No último Festival, o pajé do boi-bumbá Garantido participou de pelo menos quatro “atos” na primeira noite, ganhando inclusive voz em um teatro onde as cenas costumam ser direcionadas pelas toadas.

1.3.1 Os núcleos “pensantes” dos Bois-Bumbás e a representação do indígena

A Comissão e o Conselho de Arte dos Bois-Bumbás tem um papel importante nessa incorporação cênica do indígena no folguedo. Como assinalado anteriormente, esses núcleos são responsáveis pela criação, planejamento e organização do boi de arena, isto é, cada parte do espetáculo a ser encenada na arena, desde a celebração folclórica ao ritual, passa por esses núcleos. Portanto, a representação do imaginário amazônico, inclusive a representação artística de um suposto indígena, só faz parte do espetáculo com o aval da Comissão de Arte, no caso do Garantido ou do Conselho de Arte, no Caprichoso.

Nogueira (2014) fala da importância desses núcleos na construção do espetáculo e salienta que a união dos artistas que os compõem, com os “artistas de ponta” – como são chamados os profissionais especializados em trabalhos artísticos, em sua maioria autodidatas, que ficam a frente de uma determinada tarefa/atividade e comandam uma equipe – são fundamentais para a materialização das apresentações. Nas palavras do autor:

A possível revelação do extraordinário concentra-se nos dois grupos de artistas responsáveis pela elaboração e realização do espetáculo. Eles devem voltar suas energias, criatividade e astúcia para o desfecho da competição: o êxito ou o fracasso. Sua tarefa “é pôr em cena” um espetáculo com oito mil personagens – quatro mil de cada boi-bumbá – durante três noites, afinado com os anseios de uma plateia de trinta mil torcedores – quinze mil de cada boi-bumbá. Os artistas membros do Conselho de Arte e da Comissão de Arte, mais os artistas de ponta, são os formuladores, realizadores e, ao mesmo tempo, animadores do espetáculo. São eles que, no processo competitivo, transmitem ânimo ao conjunto da associação folclórica por intermédio da expectativa daquilo que será inventado para a apresentação do boi-bumbá na arena (*op. cit.* p. 188).

Cada artista que compõe a Comissão ou Conselho de Arte é responsável por uma parte do espetáculo ou responde por um setor, ou seja, exerce uma função. Ericky Nakanome¹⁵, membro do Conselho de Arte do Boi Caprichoso – responsável pelo setor de pesquisa e figurino – revela que dentre estas funções estão “o diretor do Conselho, que organiza e toma conta de tudo [...]; direção de arena; responsável por figurino; responsável por alegoria; responsável por coreografia; por pesquisa e fundamentação; a parte de teatralização também e uma secretária para atender as questões administrativas”.

Na Comissão de Arte do Garantido essas funções não se diferem, trata-se apenas de uma questão de nomenclatura. De acordo com Helen Veras Filho¹⁶, membro do núcleo vermelho, responsável pelo setor de pesquisa e por assuntos referentes ao indígena, a Comissão de Arte é o setor “pensante” do boi. “A Comissão é composta por dez pessoas, cada uma com sua função, dentre as quais: pesquisa, desenho, cênica, coreografia, alegoria, figurino, estrutura material e financeira e a pessoa responsável por itens”.

Como já assinalado, todos os atos do espetáculo passam por esses núcleos e são precedidos por pesquisas. Desde a escolha do tema, a cada aspecto que fará parte das apresentações são fundamentados teoricamente por meio de pesquisas acadêmicas, conhecimento popular e informações recolhidas do cotidiano das populações amazônicas (NOGUEIRA, 2014).

Assim, a incorporação artística do indígena é fundamentada a partir de um levantamento bibliográfico sobre as características das etnias selecionadas que farão parte do espetáculo alegórico, sobretudo quanto aos aspectos que envolvem o grafismo, plumária e

¹⁵ Ericky da Silva Nakanome é artista plástico, professor do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Amazonas, campus Parintins. Está no boi Caprichoso desde sua adolescência, passou pela Escola de Artes Irmão Miguel de Pasquale e em 2009 foi contratado pela associação para compor o Conselho de Arte, formando o núcleo de pesquisa do boi.

¹⁶ Helen Veras Filho é compositor, graduado em História e Técnico em Gestão Cultural, está há 18 anos desenvolvendo atividades no Boi-bumbá Garantido e desde 2014 passou a fazer parte na Comissão de Artes, trabalhando exclusivamente com a pesquisa dos povos indígenas.

ritos religiosos/xamanísticos. Cabe salientar que essas pesquisas seguem um “processo de trabalho”, posto que não ocorrem de modo aleatório, mas a partir de uma sistematização que se inicia com a escolha do tema a ser trabalhado pelo boi.

Nesse caso, escolhe-se a temática a ser trabalhada no ano, lança-se o edital para seleção de toadas, depois se pensa e projeta-se o espetáculo nas três noites do evento em desenho convencional e computadorização gráfica. Como o tema se desdobra em três subtemas, os quais serão desenvolvidos em cada noite, escolhem-se as etnias indígenas que serão representadas em cada ato, assim como a cunhã-poranga, o ritual e o pajé, as temáticas dos tuxauas, as alegorias, figurinos, lendas, figuras típicas e danças coreografadas.

Todos os itens – caracterização/cênica – são fundamentados com base em pesquisa teórica. Helen Veras Filho revela que no Garantido há a preocupação com a pesquisa literária desde a elaboração da toada a representação do indígena na arena. Em suas palavras:

Estou no Garantido há 18 anos, sou compositor e para compor minhas toadas sempre fiz uso da literatura para conhecer melhor o universo indígena, também busquei conhecer melhor consultando indigenistas da FUNAI e FUNASA. Já fui a algumas comunidades indígenas também para assistir alguns ritos, verificar *in loco* seus aspectos culturais e tal. Já presenciei o ritual da *Tucandeira* em uma aldeia dos Sateré-Mawé. E agora como membro da Comissão de Arte sou responsável pelo setor de pesquisa, por qualquer temática que se refira ao indígena. Uso minha experiência para contribuir nesse aspecto com relação a textos e roteiros, com a fundamentação daquela temática e com o indígena que iremos levar para arena.

Conforme a fala de nosso interlocutor, as pesquisas oferecem elementos que direcionam o trabalho a ser desenvolvido para a representação artística da personagem. Essas pesquisas são realizadas em obras teóricas, assim como junto aos órgãos indigenistas na tentativa de conhecer os marcadores étnicos das populações indígenas a serem trabalhadas.

É possível também verificar que o artista se esforça para conhecer *in loco* a realidade dessas populações, por meio de visitas a comunidades indígenas locais. Contudo, isto não é uma prática comum, ou seja, trata-se de uma particularidade do artista acima mencionado, o que não se aplica aos demais, visto que o que se percebe é uma preocupação com a pesquisa bibliográfica.

As características pertencentes a uma determinada etnia como roupas, capacetes, plumária ou pinturas corporais (grafismo indígena), assim como o próprio ritual indígena sofrem algumas modificações, uma espécie de “adequação cênica” da realidade. Conforme nos informa Nakanome:

Se tem o cuidado com a pesquisa e com a justificativa de algumas mudanças da realidade, por exemplo, há momento em que o boi vai apresentar a “Tribo” Ianomâmi. Então se faz a pesquisa sobre essa etnia, o boi busca uma referência poética, fazer daquilo que para o indígena talvez esteja dentro do universo metafísico fazer tornar isso matéria e realidade. É consenso dentro do boi que se tenha apresentação de um espetáculo. Então, digamos assim, tem uma raiz na tradição da realidade. Mas se tem aí uma liberdade para se criar e se fantasiar. Então, como são geralmente pensados os figurinos, você se apropria do grafismo indígena, da plumária, das cores, mas na hora de conceber a forma o que é levado em consideração é o espetáculo, por exemplo, a dimensão do Bumbódromo: esse detalhe não vai aparecer no espetáculo então isso some ou se maximiza, então se na realidade é uma pena de 10 cm na arena vai ser de 30 porque não vai aparecer, não vai surtir efeito visual nenhum.

De acordo com Nakanome o que é posto em cena na arena do Bumbódromo é construído levando-se em consideração aspectos característicos da cultura indígena. Eles servem de base para não se cometer equívocos “grosseiros” com relação à composição do índio na arena. Isto porque o corpo de jurados que avaliam os itens do Festival é integrado por especialistas em Antropologia ou História que podem avaliar como negativa uma encenação que fuja demasiadamente da raiz cultural daquele povo.

Na verdade, a fala de Nakanome nos revela que há certos elementos que são objetos de apropriação para a representação do indígena. Ocorre uma (re) criação artística e fantasiosa de tais elementos, visando atender as expectativas dos simpatizantes que esperam por surpresas e gostam de ver o exotismo de elementos amazônicos. Ao mesmo tempo buscam corresponder às exigências do corpo de jurados.

Acerca da construção artística do indígena, Helen Veras Filho destaca que o boi tem buscado mostrar um índio que é extensão da natureza, protetor da floresta e dos animais. “A ideia do boi é trabalhar o indígena como um ser humano que está para tratar bem da natureza”. Nas palavras de Nakanome: “Esse índio que a gente construiu no boi, ele nunca foi um índio real, ele é um índio fantasioso, ele é um índio espetáculo. Há no Boi um discurso forte da defesa da Amazônia apoiado na questão do índio, então construímos um índio amazônico estilizado”.

Observo na fala desses artistas que a representação do índio no boi é desenvolvida a partir da ideia de “guardião da natureza”. Busca-se apresentar o exotismo da Amazônia, suas belezas naturais e a relação do indígena com esse bioma. Acrescenta-se a essa imagem a ideia de “magia”, de “guerreiro”. Ocorre uma personificação do índio e a apropriação do imaginário amazônico que fazem com que o “conjunto da obra” se torne um espetáculo, um êxtase aos olhos de torcedores, espectadores e telespectadores.

Nossa pretensão até aqui foi compreender o Festival Folclórico de Parintins, sobretudo a inserção e a ênfase na figura do indígena no auto do Boi-Bumbá. Inferimos que o auto do boi na Amazônia, em especial em Parintins, é fruto das influências regionais e traz como carro chefe a exaltação à natureza, ao caboclo e ao indígena, sendo este último tratado de forma mais latente.

Assim, nos inquirimos: Porque o indígena aparece de forma tão insistente nos bois-bumbás da Amazônia, sendo que o mesmo não acontece em outras partes do Brasil? A representação do indígena pode conferir uma almejada autenticidade ou crítica à manifestação cultural, posto que estes constituem parte da história social da Amazônia? Quais são os elementos culturais que compõem a representação do indígena no festival? Como os próprios indígenas veem estas representações do festival? Estas são questões que buscamos discutir nos capítulos que se seguem, considerando que constituem características dos Bois-Bumbás de Parintins.

CAPÍTULO II – ALGUNS REGISTROS SOBRE REPRESENTAÇÕES DE INDÍGENAS NO BRASIL

Sou igara nessas águas/ Sou a seiva dessas matas/ E o ruflar das asas de um beija-flor/ Eu vivia em plena harmonia com a natureza/ Mas um triste dia o kariwa invasor/ No meu solo sagrado pisou/ Desbotando o verde das florestas/ Garimpando o leito desses rios/ Já são cinco séculos de exploração/ Mas a resistência ainda pulsa no meu coração/ Na cerâmica Marajoara, no remo Sateré [...]. Canta índio do Brasil/ Canta índio do Brasil [...] (Pantoja e Haidos, 2008).

2.1 Visões sobre os indígenas no Brasil

O estudo da figuração do indígena no Festival Folclórico de Parintins nos instiga a buscar compreender, primeiramente, quem afinal é o “índio”? Quais imagens se têm do indígena no estado da arte, para então analisar que índio o Festival está tomando como referência, enquanto informação, imagem ou mesmo atitude? Visão de um senso comum que provavelmente apresenta mais desconhecimento do que conhecimento da realidade histórica e atual do indígena. Assim, assumimos o propósito de discutir algumas abordagens teóricas sobre o indígena, levando em consideração a relação estabelecida entre índio e branco na sociedade brasileira.

O termo índio é comumente utilizado para designar as pessoas com origem pré-colombiana (SILVA, 2011). Tal termo carrega consigo um conjunto de significados identitários arraigados a uma cultura específica. Ou seja, um conjunto de signos específicos a cada sociedade indígena de modo particular.

Ramos (1988, p. 10), assinala que:

Para muitos o índio constitui um indicativo de um estado cultural, claramente manifestado pelos termos que em diferentes contextos o podem vir a substituir, silvícola, íncola, aborígene, selvagem, primitivo, entre outros. Todos carregados com um claro denotativo de morador das matas, de vinculação com a natureza, de ausência dos benefícios da civilização. A imagem típica, expressa por pintores, ilustradores, artistas plásticos, desenhos infantis e chargistas, é sempre de um indivíduo nu, que apenas lê no grande livro da natureza, que se desloca livremente pela floresta e que apenas carrega consigo (ou exhibe em seu corpo) marcas de uma cultura exótica e rudimentar, que remete à história da humanidade.

O conceito índio é dinâmico e já foi historicamente entendido como raça, ou também como um único povo habitante das Américas; já foi sinônimo de mão-de-obra, e de empecilho à colonização e expansão das fronteiras “civilizadas” dos estados nacionais (CALEFF, 2004).

As primeiras representações de índios no Brasil remontam ao século XVI, “os portugueses alcançaram o litoral sul-americano pela primeira vez em abril de 1500, porém foi apenas no último quartel do século XVI que começaram a produzir relatos sistemáticos com o intuito de descrever e classificar as populações indígenas” (MONTEIRO, 2001, p. 12).

Dessa forma, os primeiros registros acerca das populações indígenas foram feitas por cronistas que se encontravam a bordo das expedições que trouxeram os conquistadores ao Brasil. Nesse caso, as imagens ou representações se deram sob o olhar do colonizador. A título de exemplo citamos a carta de Pero Vaz de Caminha¹⁷, a qual inspirou diferentes interpretações do ser indígena. Nas palavras de Pacheco de Oliveira (2010, p. 24):

O registro histórico da chegada dos portugueses a Bahia, realizado na carta imediatamente enviada a El Rey por Pero Vaz de Caminha (1981), escrivão da frota comandada por Pedro Álvares Cabral, [...] no contexto da formação nacional, sobretudo no Segundo Império, veio a alimentar a imaginação de artistas como Vitor Meirelles, inspirando o famoso quadro *A primeira missa no Brasil*, pintura que veio a ser acolhida mais tarde como um dos emblemas maiores da nacionalidade. Ali, em um evidente ritual de natureza política e ideológica, todo o protagonismo coube unicamente aos portugueses, que tomaram posse daquela terra de maneira pacífica e celebraram o seu deus, enquanto os autóctones eram apenas espectadores de uma cena que não entendiam, mirando com olhares que oscilavam entre o desinteresse e o encantamento.

A descrição dos indígenas feita por Caminha de um selvagem nu, de arco e flecha, um ser primitivo no meio da floresta, como se fosse extensão desta, é a imagem associada aos índios no Brasil, inclusive nos tempos atuais. Ao que parece desde a “conquista” do solo brasileiro várias foram as interpretações da terra e de seus habitantes, numa tentativa de classificá-los. Conforme Geertz, “vemos a vida dos outros através das lentes que nós próprios polimos” (2001, p. 66).

No Brasil quinhentista, os índios foram classificados como “índios cristãos” e “Gentios”, duas classes distintas para definir àqueles que se “convertiam” ao Catolicismo e os que se colocavam resistentes à imposição religiosa do branco. “Durante o séc. XVI, os relatos sobre o novo mundo identificaram os indígenas como ‘gentios’ (pagãos), ‘brasis’, ‘negros da terra’ (índios escravizados) e ‘índios’ (índios aldeados)” (CARNEIRO DA CUNHA, 1993, p. 25).

¹⁷ Embora este artefato tenha se tornado conhecido apenas no século XVIII, não podemos deixar de afirmar que foi um dos primeiros registros sobre o solo brasileiro e seus habitantes. A esse respeito VIDE Silvio Castro (2003).

Monteiro (2001) fala de uma “invenção do índio” e do “Brasil indígena” e afirma que para se entender esta questão é necessário repensar as práticas sucessivas de autores que buscaram genericamente classificar os primeiros habitantes das Américas. Nas palavras do autor:

Para se entender este “Brasil indígena”, é preciso antes rever a tendência seguida por sucessivas gerações de historiadores e de antropólogos que buscaram isolar, essencializar e congelar populações indígenas em etnias fixas, como se o quadro de diferenças étnicas que se conhece hoje existisse antes do descobrimento – ou da invenção – dos índios (MONTEIRO, 2001, p. 24).

As representações acerca do indígena ou da cultura desses povos à época do Brasil Império foram cravadas dentro de aspectos positivos e negativos, conforme nos afirma Oliveira e Freire (2006, p. 93): “Aspectos positivos e negativos dos povos indígenas também estiveram em confronto no séc. XIX, contrapondo visões tutelares e científicas, bem como assimilacionistas e românticas dos índios”.

O espírito de liberdade e a busca de se criar uma imagem “própria” do Brasil encontrou na figura do índio a ideia de símbolo nacional. Para concretização desse feito havia a necessidade da “civilização” daqueles que se colocavam resistentes às políticas do Império. Na literatura, o Romantismo Europeu influenciou as obras que constituíram o período que se convencionou chamar de “indianismo”. Como nos expõe Oliveira e Freire (2006, p. 95) “[...] foi principalmente o imaginário de Alencar, aliado a outras expressões artísticas (pintura, escultura, música), que idealizou o índio como expressão de liberdade e independência do Império brasileiro”.

No período em que o Brasil se tornava república, os indígenas eram categorizados como sujeitos em condição transitória e que assim “a política indigenista teria por finalidade transformar o índio num trabalhador nacional” (PACHECO DE OLIVEIRA, 1985 *in* OLIVEIRA e FREIRE, 2006, p. 113).

Há que se destacar que nesse período o surgimento das primeiras revistas com charges no Brasil. Estas fazem referência ao cenário social brasileiro, enfatizando situações vividas pela população. Em determinados folhetins eram comuns imagens depreciativas em relação aos índios. A professora Eunícia Barros Barcelos Fernandes aborda de forma muito interessante essa questão ao fazer uma análise da revista “O Malho” acerca da representação do índio na Primeira República. Nos dizeres da autora:

Caricaturas de imensos índios como guardiões da cidade do Rio de Janeiro atualizavam, num novo contexto, o sentido de vigor elaborado no Império, como de outro modo a representação de políticos da Aliança Liberal em festim canibalístico, recriava desqualificações de selvageria. Através de imagens, a revista costurava conceitos e preconceitos, mediando experiências pretéritas – como a idealização acerca dos Tupis no romantismo - e atuais – como a criação do SPI -, criando um repertório de percepções cada vez mais coletivizadas (FERNANDES, 2007, p. 6).

Na contemporaneidade, as representações ou imagens que se tem do indígena ainda são eivadas de preconceito e equívocos. Nesse sentido, Freire (2000) retrata as visões que a sociedade ocidental guarda do índio e aponta cinco ideias equivocadas sobre o mesmo: primeiro equívoco: “o índio genérico”; segundo equívoco: “culturas atrasadas”; terceiro equívoco: “culturas congeladas”; quarto equívoco: “os índios pertencem ao passado”; e quinto equívoco: “o brasileiro não é índio”.

Tais equívocos “enquadram” os índios em sujeitos a-históricos, parados no tempo, como seres primitivos e selvagens que não evoluíram. São assim tratados como seres que pertencem a um passado distante do Brasil e como se todas as etnias indígenas fossem iguais, deixando de considerar sua diversidade étnica, sua linguagem e suas particularidades culturais. Sob esse viés, Carneiro da Cunha (2012, p. 13) destaca que “o que é hoje o Brasil indígena são fragmentos de um tecido social cuja trama, muito mais complexa e abrangente, cobria provavelmente o território como um todo”.

Ocorre que essas visões influenciaram e ainda exercem influência na relação entre índios e Estado brasileiro, ditando a criação de políticas voltadas para essas populações que por hora os consideravam como os “verdadeiros brasileiros” e por outra como seres que ao longo do tempo iriam deixar de existir, iriam ser assimiladas à população. A bem da verdade, a ideia que se tem de índio contornou as políticas e direitos conquistados por este, e que hoje passam por um retrocesso.

Há que se considerar que estas questões são reflexos da forma como a sociedade vê o indígena e de como estes tem lutado para se impor e se afirmar nesta trama de imagens, produção e reprodução da vida social desses povos.

2.2 Representações do indígena segundo contextos relacionados ao Festival Folclórico de Parintins

Trabalhar as representações do indígena no contexto do Festival Folclórico de Parintins nos exige, primeiramente, passar em revista os traços étnicos e culturais das etnias Sateré-Mawé e Hixkaryana, isto porque é comum e recorrente no espetáculo dos Bois de

Parintins referências aos aspectos simbólicos e mitológicos das mesmas¹⁸. Por estar localizadas em áreas próximas ou até mesmo dentro do município, tem sido as etnias mais citadas e “exploradas” nas toadas e nos rituais encenados pelos Bois. O que não significa dizer que os Bois-Bumbás não fazem referência a outras etnias. Então, a fim de que possamos fazer ponderações acerca dos aspectos simbólicos e das representações construídas desses coletivos pelos construtores do Festival de Parintins e pelos próprios índios, interlocutores desta pesquisa, é que apresentamos a seguir cada uma dessas etnias.

Os Sateré-Mawé

Os Sateré-Mawé integram o tronco linguístico Tupi, sendo considerados como um dos clãs que constituem a estrutura social Tupinambá. Estes encontram-se dispersos nas diversas comunidades como clãs multilocalizados (ALVAREZ, 2009).

Atualmente existem cerca de 11.643 indígenas sateré-mawé habitando o leste do estado do Amazonas na divisa com o estado do Pará, compreendendo as regiões do Andirá-Marau, Koatá-Laranjal e Uaicurapá (DSEI/SIASI, 2016). É importante ressaltar que os Sateré-Mawé receberam outros nomes no decorrer da história, dentre eles: Maoos, Mabué, Mangués, Manguês, Jaquezes, Magueses, Mahués, Magués, Mauris, Mawés, Maraguá, Mahué, Magueses, no entanto se autodenominam Sateré-Mawé. De acordo com Uggé (1991, p. 77):

Atualmente, esses índios se definem eles mesmos como Sateré-Mawé. Sateré (nome do clã mais nobre, considerado no passado como o clã dos tuxauas: chefes da tribo), é um animal que parece com uma centopéia peluda. Mawé é o nome mais completo da tribo e também de um papagaio falante dessa região.

Segundo o etnógrafo Curt Nimuendaju (1948) citado por Lorenz (1992), a língua Sateré-Mawé difere do Guarani-Tupinambá. Os pronomes concordam perfeitamente com a língua Curuaya-Munduruku, e a gramática, ao que tudo indica, é tupi. O vocabulário mawé contém elementos completamente estranhos ao Tupi, mas não pode ser relacionado a nenhuma outra família linguística. Desde o século XVIII, seu repertório incorporou numerosas palavras da língua geral. Os homens atualmente são bilíngues, falando o Sateré-

¹⁸ As referências aos aspectos culturais das etnias Sateré-Mawé iniciaram no ano de 1994 com a Toada “Fibras de Arumã” de Ronaldo Barbosa, compositor do Boi Caprichoso e no ano seguinte com a toada “Paraponera” de Chico da Silva, do Boi Garantido. A partir desse período (1994) todos os Festivais tem feito alusão a essa etnia. Quanto à etnia Hixkaryana desde a década de 1990 se registra a representação da mesma nas tribos masculinas e femininas citadas na celebração tribal juntamente com outras etnias.

Mawé e o português, mas a maioria das mulheres, só fala a língua Sateré-Mawé (LORENZ, 1992).

No que se refere à organização política e social os Sateré-Mawé estão organizados em clãs sob a autoridade do tuxaua. Bernal (2009, p. 83) destaca que o tuxaua “possui um papel social preciso na medida em que ele é o responsável pelo ethos coletivo”. Nesse sentido, salienta-se que toda aldeia possui um tuxaua, o chefe do lugar, pessoa que está investida de autoridade para resolver conflitos internos, convocar reuniões, marcar festas e rituais, orientar as atividades agrícolas e as transações comerciais, mandar construir casas, entre outras atividades. Cabe ainda ao tuxaua hospedar os visitantes demonstrando sua generosidade e procedendo à função cerimonial de oferecer çapó – bebida feita do guaraná tradicionalmente utilizada pelos Sateré-Mawé (NUNES PEREIRA, 2008).

Ao tuxaua compete também administrar os interesses de sua própria família, responsabilidade que ele assume de modo incisivo, principalmente quando se trata de solucionar brigas e determinar as atividades agrícolas e comerciais. Ele também administra os interesses das demais famílias extensas e elementares que aí residem, mas nesse caso, o faz de forma mais flexível (LORENZ, 1992).

O grau de influência política de um tuxaua oscila segundo inúmeros critérios, dos quais se destacam: o clã ao qual pertence, suas relações de parentesco e prestígio junto aos demais tuxauas, seu conhecimento sobre o tempo dos antigos (história e mitologia Sateré-Mawé), sua capacidade como orador, seu grau de generosidade, sua tradição como agricultor e beneficiador do guaraná (*Paulinia sorbilis*), sua habilidade para o comércio, a maneira como conduz os problemas internos de sua comunidade e a tônica de suas relações com os agentes da sociedade envolvente, principalmente a Fundação Nacional do Índio – FUNAI e os políticos locais. Pode-se dizer que o tuxaua geral é aquele que consegue um bom desempenho em todas essas áreas (FIGUEROA, 1997).

O poder delegado ou a estrutura do poder entre os indígenas sateré-mawé não se dá de forma única e limitada, pois não é somente a organização em clãs e o tuxaua representante desse clã que exerce autoridade sobre os seus entes “[...] Afora os clãs, tem grupos de parentesco, grupos de residência, áreas presididas por uma comunidade, igrejas, diferentes formas de associação e de organização, vinculações políticas internas e externas, etc.” (BERNAL, 2009, p. 90).

Outras lideranças compõem junto com o tuxaua essa estrutura de poder como: capitão, instituído pelo extinto Serviço de Proteção ao Índio – SPI e reforçado pela FUNAI, o agente indígena de saúde, o enfermeiro ou técnico de enfermagem do posto de saúde local.

Ainda na esfera social é importante ressaltar as relações de casamento, de parentesco e a divisão do trabalho entre os sateré-mawé. No passado estes obedeciam às regras da exogamia clânica, porém esta perdeu força. Atualmente os sateré-mawé podem casar com pessoas do mesmo clã. A única proibição é quanto ao incesto, o qual se limita à relação de consanguinidade entre irmãos e irmãs, filhos de um mesmo pai biológico e à parentela simbólica dos padrinhos (NUNES PEREIRA, 2008; ALVAREZ, 2009; BERNAL, 2009).

O sistema de parentesco Sateré-Mawé estabelece o pertencimento político ao grupo. De acordo com Alvarez (2009, p. 61), “assim como outros grupos tupis, os Sateré-Mawé são patrilineais a ponto de não considerar como parentes aqueles vinculados pela linhagem materna”. Contudo Bernal (2009, p. 88), aponta que, atualmente, os clãs passaram a ser “unidades de filiação muito flexíveis no que concerne o reconhecimento genealógico, razão pela qual adota-se facilmente membros vindos de fora”.

A divisão do trabalho entre os Sateré-Mawé não é diferente das demais sociedades indígenas. Ramos (1988, p. 31) assinala que a divisão sexual do trabalho varia apenas em detalhes de uma sociedade indígena para outra e assim prossegue: “[...] os homens se encarregam da caça, da derrubada preparatória para uma nova roça, da feitura de instrumentos de caça; as mulheres plantam, cuidam da roça, colhem os alimentos, coletam produtos silvestres, cozinham, buscam água [...]”.

Entre os Sateré-Mawé o trabalho é dividido pelo sexo, pois aos homens cabe a responsabilidade de caçar e pescar e às mulheres se encarregam da roça, especialmente da mandioca e de seus derivados, como da produção da farinha. Geralmente os trabalhos de plantio ou de colheita são feitos em *puxirum*.

Na economia se destaca a agricultura e o artesanato. Nesse sentido é relevante destacar que quando se refere às sociedades indígenas o aspecto econômico é bem diferente do que se fala da sociedade ocidental ou dita complexa. Ou seja, a economia para essas sociedades pressupõe a produção, a distribuição e o consumo do que é produzido. Para os indígenas, ao contrário, não se tem essa preocupação, pois de acordo com Ramos (1988, p. 23): “No processo de produção econômica, seja ela caça, pesca, coleta, lavoura ou qualquer outra, o trabalhador não se isola de seus demais papéis e obrigações. Na produção estão sempre presentes considerações de ordem social, ritual, religiosas [...]”.

Segundo a autora, no processo de produção indígena não há o isolamento do trabalhador das demais esferas ou acontecimentos que fazem parte de sua vida, de sua subjetividade, portanto não há alienação como ocorre na sociedade ocidental. Além disso, a

produção não exige a exploração do trabalhador, visto que este trabalha apenas para sua subsistência.

Quanto à distribuição e ao consumo é importante saber que os indígenas são guiados por um espírito de reciprocidade, pois o que produzem é regularmente distribuído entre todos. Ainda segundo Ramos (1988, p. 41), “esse princípio de reciprocidade que rege a distribuição interna numa sociedade indígena envolve não só os membros de uma mesma aldeia, mas também os de várias aldeias ou de várias sociedades [...]”.

No caso dos Sateré-Mawé, o sistema econômico não difere da conjectura indígena apresentada por Ramos (1988) no que se refere à produção, distribuição e consumo. Os indígenas Sateré-Mawé trabalham tanto com produtos que comercializam quanto com produtos que servem para seu próprio consumo.

Um importante produto da economia Sateré-Mawé refere-se ao guaraná. Este, por sua vez, além de fazer parte do consumo é utilizado para comercialização. Cabe dizer que a relação em torno da comercialização deste produto tem sido permeada por conflitos e disputas no interior das comunidades (BARROSO, 2011).

Os Sateré-Mawé são considerados os inventores da cultura do guaraná (*Paullinia sorbilis*), a domesticação desta planta somou-se a criação do processo de beneficiamento do guaraná (UGGÉ, 1991). A primeira descrição do guaraná e sua importância para os Sateré-Mawé data de 1669, ano que coincide com o primeiro contato do grupo com “os brancos”. O padre João Felipe Betendorf (apud LORENZ, 1992) o descreveu em 1669:

Tem os Andirazes em seus matos uma frutinha que chamam guaraná, a qual secam e depois pisam, fazendo dela umas bolas, que estimam como os brancos o seu ouro, e desfeitas com uma pedrinha, com que as vão roçando, e em uma cuia de água bebida, dá tão grandes forças, que indo os índios à caça, um dia até o outro não têm fome, além do que faz urinar, tira febres e dores de cabeça e caimbras.

O guaraná guarda importância na cultura Sateré-Mawé, não apenas do ponto de vista econômico, mas enquanto símbolo do poder tradicional da etnia (ALVAREZ, 2009). O seu consumo se dá no cotidiano e em ritual (çapó), sendo para este seu ponto de origem. O guaraná, chamado pelos Sateré-Mawé de waraná, perpassa todos os campos da tradição mawé, sendo tomado como símbolo raiz (TEIXEIRA, 2005). Nesse sentido, Alvarez (2009, p. 144) assinala:

Para os Sateré-Mawé, no plano mítico o significado do waraná nos remete à história de Uniawasap, uma das figuras míticas femininas do grupo. Essa história passa-se

no tempo mítico em que “os bichos eram como gente”. Conta o mito que Uniawasap morava com seus irmãos no Nozoquem, a terra sem males. Ela era uma moça muito bonita e detentora do conhecimento mágico sobre as plantas. Um dia foi engravidada por uma cobra. Os irmãos, temendo que Uniawasap fosse morar com a cobra, decidiram matar a criança. Uniawasap enterra a criança e de seu corpo brotam diferentes tipos de animais, o guaraná e o povo Sateré-Mawé. Quando enterra o corpo, Uniawasap abençoa o seu filho morto falando que ele voltará e presidirá as reuniões.

O mito do guaraná explica o próprio surgimento do povo Sateré-Mawé, a sua forma de organização social. O guaraná passa a ser a entidade que postula, sendo o próprio filho de Uniawasap, as regras e faz as coisas acontecer. O guaraná dá sentido às relações de poder tradicionais e aos mitos e alegorias presentes na cultura dessa etnia (ALVAREZ, 2009).

O consumo do guaraná se dá no cotidiano Sateré-Mawé e também de forma mítica, ritualizada:

Bebida familiar e cotidiana, o guaraná atualiza e reforça os laços de adesão à comunidade e entre seus membros, sendo consumido por todos os membros da tribo: adultos e crianças, homens e mulheres. Seu consumo está presente de maneira central no ritual do dia-a-dia (no lar, nas reuniões, etc.) e no ritual extraordinário do povo Sateré-Mawé. É um elemento cotidiano que facilita o acesso à sabedoria, ao conhecimento e à memória. (BERNAL, 2009 p. 80).

O guaraná é um símbolo que está presente no cotidiano Sateré-Mawé, o preparo e consumo do çapó seguem uma série de práticas que somadas resultam em uma sessão ritual. A natureza do ritual de consumo do guaraná é diversa da de um ritual formal, como são a da Festa da Tucandeira ou a da leitura do Porantim.

Uma sessão de çapó foi descrita por Alvarez (2009, p. 145):

Na frente de uma casa, uma mulher rala um bastão de guaraná numa pedra dentro de uma cuia com água. Ela encontra-se levemente distanciada da roda em que conversam homens e mulheres. A cuia chega até o grupo. O tuxaua dá um gole e passa a cuia para a direita. Os homens e mulheres da roda bebem o çapó compartilhando a cuia, que volta para o colo da mulher ainda com um pouco de água com guaraná. Ela volta a encher a cuia de água e continua a ralar o guaraná. As conversas se sucedem e depois de um tempo a cuia com o çapó volta a circular.

Cabe à mulher do anfitrião ralar o guaraná, operação feita com uma pedra. Uma cuia aberta é colocada em cima de um suporte chamado patauí e enchida de água até um quarto do seu volume total (LORENZ, 1992). Antes, trabalha-se o guaraná para que se forme uma baba, uma viscosidade que adere ao ralo e ao pedaço do bastão em uso, sendo dissolvida n'água mediante a periódica submersão dos dedos da raladora (op. cit.).

Durante o intervalo em que a cuia circula entre as pessoas presentes, a mulher do anfitrião continuará esfregando o pedaço de guaraná contra o ralo, juntando uma baba que será prontamente dissolvida n'água assim que a cuia voltar às suas mãos (op. cit.).

O çapó é a bebida usada pelos sateré-mawé durante seus resguardos. As mulheres durante a menstruação, gravidez, pós-parto e luto e os homens na Festa da Tocandeira, no luto e quando acompanham suas mulheres durante o resguardo do pós-parto (UGGÉ, 1991).

Na agricultura, além do guaraná, destacam-se as roças de mandioca. A farinha é a base da alimentação, sendo também comercializada em pequena escala para as cidades vizinhas de Maués, Barreirinha e Parintins.

Quanto ao artesanato se destacam os teçumes. “Eles designam por teçume o artesanato confeccionado pelos homens com talos e folhas [...], com os quais fazem peneiras, cestos, tipitis, abanos, bolsas, chapéus, paredes, coberturas de casas, etc.” (LORENZ, 1992, p. 30). As mulheres confeccionam também artesanato usando sementes, com destaque para colares, brincos e pulseiras, como se observou durante o período da pesquisa de campo.

No que se refere ao aspecto cultural, o povo Sateré-Mawé traz consigo marcadores étnicos fundamentais de sua identidade. Como citado acima, o guaraná é um desses marcadores. Entre outros marcadores podemos destacar o Porantim¹⁹. Este é uma espécie de bastão sagrado em forma de remo de madeira escura e lisa com incisões de cor branca.

Segundo Bernal (2009, p. 81), “o Poratig é considerado pelos Sateré-Mawé como o suporte emblemático do repertório das suas tradições orais sagradas. O conjunto dos relatos referindo-se à origem do guaraná indica que a bebida acompanhava sempre a memória inscrita no Poratig”.

De acordo com a literatura estudada, o Porantim possui um leque de atributos: é o legislador social e os Sateré-Mawé frequentemente se referem a ele como sendo sua constituição ou sua Bíblia; possui poderes de entidade mágica, uma espécie de bola de cristal que prevê acontecimentos, podendo andar sozinho para apartar desavenças e conflitos internos; o Porantim é o suporte onde estão gravados, de um lado, o mito da origem ou a história do guaraná, e de outro, o mito da guerra. “Posiciona-se, portanto, para a sociedade que o talhou, como instituição máxima, aglutinando as esferas política, jurídica, mágico-religiosa e mítica” (LORENZ, 1992, p. 15).

¹⁹ Convencionou-se chamar “Porantim”, mas a grafia comumente utilizada pelos Sateré-Mawé é “Poratig”. VIDE Yaguaré Yamã (2014).

O ritual ou festa da tucandeira é outro marcador étnico, que assim como os acima citados expressam a crença e cultura desse povo. Os índios referem-se a este ritual como "meter a mão na luva", também conhecido pelos caboclos da região como "Festa da Tocandira" (LORENZ, 1992). Trata-se de um rito de passagem – onde os meninos tornam-se homens – de extraordinária importância para os Sateré-Mawé, com cantos de exaltação lírica para o trabalho e o amor, e cantos épicos ligados às guerras (NUNES PEREIRA, 2003). As luvas utilizadas durante este ritual são tecidas em palha pintada com jenipapo, e adornadas com penas de arara e gavião; nelas, o iniciado enfia a mão para ser ferroadado por dezenas de formigas tucandeiras (*Paraponera clavata*).

Os Sateré-Mawé dão uma importância especial à etapa da entrada de um indivíduo na sua maturidade, notadamente no que diz respeito aos homens. Este momento é visto como um evento coletivo que ativa uma rede de expectativas, de atividades e tarefas sociais no ambiente local e intercomunitário marcado pela celebração da festa da Tucandeira:

[...] geralmente, essa festa ocorre durante um período que se estende de setembro a outubro e é ligada aos trabalhos agrícolas; mas cada comunidade é livre para organizá-la a qualquer momento do ano segundo a necessidade de iniciar os jovens ou de reforçar os laços culturais e sociais com outras comunidades vizinhas [...] (BERNAL, 2009, p. 84).

O ritual da tucandeira, chamado na língua sateré-mawé como *waymat*, expressa a forma de como esses concebem a passagem da vida de criança à vida adulta. Algo importante a destacar a partir da leitura feita acerca dessa etnia e das sociedades indígenas brasileiras em geral: observa-se que diferentemente da sociedade ocidental que divide as fases do ser humano de acordo com sua idade cronológica em infância, adolescência, juventude e vida adulta. As sociedades indígenas e em especial os Sateré-Mawé apenas divide em duas fases: infância e vida adulta. Sendo que para os homens o que define ser adulto é o fato de este estar pronto para a caça, para a pesca, agricultura, mas principalmente o fato de passar pelo ritual da tucandeira e resistir às ferradas das formigas, pois somente assim o jovem será considerado como adulto responsável e apto a casar (BERNAL, 2009).

Nesse sentido, Alvarez (2009, p. 32) assinala que o ritual da tucandeira é um ritual de passagem que tem a função de dar, através das ferroadas das formigas, poderes de bom guerreiro, marido, homem, enfim: “Como ritual de passagem o *waymat* constrói a pessoa, no sentido do ideal de uma pessoa adulta”. O interessante é que o indígena dessa etnia para ser considerado um verdadeiro Sateré-Mawé deve passar pelo *waymat* até vinte vezes durante a sua vida.

O ritual da Menina Moça é um traço da cultura Sateré-Mawé que marca a passagem da menina ao status de mulher, a qual está pronta para o casamento, enquanto esposa e mãe. De acordo com Alvarez (2009, p. 22):

Outro tipo de restrição está relacionado com as mulheres e mais especificamente com o sangue menstrual, que indica o período da fertilidade da mulher. A primeira menstruação é marcada por outro ritual específico de reclusão e tabus alimentares, que acompanha a mudança de status, a transformação da menina numa mulher apta para o casamento.

Este rito de passagem não é tão divulgado e tão intenso, do ponto de vista físico, como o ritual da tucandeira, mas apresenta a mesma crença e importância para esta etnia. Nesse sentido Nunes Pereira (2003) assinala que “[...] O resguardo é longo, dura dez meses. Só depois disso podem andar e dançar [...]”. A passagem à vida adulta feminina é marcada por um longo período de clausura, um momento em que a menina precisa se guardar do mundo e das comidas consideradas “contaminadas”, que de alguma maneira influenciam de forma negativa nesse processo de maturação biológica e espiritual.

A exposição dos aspectos da cultura Sateré-Mawé, se dá em virtude destes representarem, de modo geral a cosmologia Sateré-Mawé. Além disso, os mesmos mantêm relação entre si e se constituem em herança sagrada para esses indígenas.

Os Hixkaryanas

Os Hixkaryanas vivem à margem esquerda do baixo rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e Pará. De acordo com a SESAI/SIASI há 1.242 índios pertencentes a essa etnia. Cabe salientar que a área habitada por estes indígenas é constituída por treze aldeias, sendo que dessas, cinco estão localizadas dentro da TI Nhamundá-Mapuera, as quais abrangem os municípios de Nhamundá, no Amazonas, Faro e Oriximiná, estes últimos no estado do Pará.

Há seis aldeias situadas no médio e baixo rio Nhamundá e duas no rio Jatapu, locais ainda não demarcados como terra indígena e que também pertencem ao estado do Amazonas. Existem alguns Hixkaryanas vivendo na TI Trombetas-Mapuera, junto aos indígenas da etnia Waiwai, no Pará (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008).

Há famílias Hixkaryanas também vivendo nas cidades próximas a suas aldeias, como Nhamundá, Parintins e Manaus. A migração para a cidade tem sido uma constante, à medida

que esses indígenas sentem a necessidade de continuar seus estudos, principalmente de nível superior, ou por questões relacionadas à saúde e emprego (RODRIGUES, 2014).

Essa população indígena, de acordo com Frickel (1958), descende dos *Wabui*, índios que foram descidos das margens do rio Trombetas pelo Frei Francisco de São Manços, entre 1725 e 1759. Tais índios teriam se mesclado a grupos autóctones do rio Nhamundá, dando origem aos *Chawiyána*, *Hichkaruyána*, *Kumiyána*.

O etnônimo *Hixkaryana* significa “povo do veado branco” (*Hexkaru*: veado branco, *yana*: povo), mas existem outros nomes também associados a essa população indígena. Nas palavras de Lucas (2014, p. 32):

Além do próprio hexkaryana (que no passado, na verdade, era apenas mais um desses nomes), outras denominações frequentes são: kamarayana (kamara: onça, yana: povo), xowyana (xowu: quati, yana: povo), xerewyana, farukowtoyana, yukwaryana (yukwaru: goma de mandioca, yana: povo), karahawyana (karahawu: espécie de ave de grande porte, yana: povo), karafawyana, karahxanayanaca.

Ainda hoje esses nomes são usados pelos próprios Hixkaryanas à medida que se pergunta a qual povo pertence, ou seja, o nome varia de acordo com as características ou atributos imputados a esses ao longo do tempo, por outros grupos indígenas ou por si próprios.

Esses indígenas pertencem ao povo de língua Karib e, portanto, a língua hixkaryana é relativamente próxima a outros dialetos falados pelas populações indígenas que vivem ao norte do Pará e adjacências. Caixeta de Queiroz (2010) pondera que pelo fato dos Hixkaryana manterem relações matrimoniais e rituais com essas populações, os dialetos tornaram-se compreensíveis entre si.

Em 1958 a Língua Hixkaryana passou a ser estudada pelo missionário Desmond Derbyshire do Summer Institute of Linguistics (SIL), a partir de então ela foi usada como modelo para a tradução do Novo Testamento para “cristianizar” essa etnia (LUCAS, 2014).

Aqui se faz importante abrir um parêntese para falar desse importante missionário para os Hixkaryanas, pois este contribuiu demasiadamente para o crescimento populacional e para o fortalecimento do grupo. Segundo Lucas (2014, p. 58):

No fim da década de 1950, Desmond Derbyshire e sua esposa, Grace, deixaram a Inglaterra e foram rumo ao antigo polo missionário de Kanashen, entre os Waiwai na Guiana Inglesa. Tinham sido convidados para uma visita por Robert Hawkins (a quem os Hixkaryana chamam de “Ban” ou “Bão”), um dos missionários da UFM

(UnevangelisedFieldsMission) que havia levado a cabo a atração de vários grupos dispersos nas proximidades da serra do Acari.

A partir de então Desmond passa a viver entre os Hixkarynas na aldeia Mutuma, num primeiro momento o missionário passa pouco tempo na área indígena, mas no ano seguinte, 1959, retorna e fixa-se permanentemente, dessa vez na aldeia Kassawá, permanecendo até 1970. É esse fator que irá fazer grande diferença na história dessa etnia, pois ao fixar-se na referida aldeia, o missionário convence os indígenas residentes em outras aldeias a se agrupar em Kassawá, constituindo-se uma grande aldeia. Se em 1958, quando da chegada do missionário havia apenas 100 Hixkaryanas, nas décadas seguintes apresentaram um efetivo crescimento populacional.

Em Kassawá, Desmond aprende de forma efetiva o dialeto, traduz o Novo Testamento para a língua e passa a alfabetizar os indígenas na língua nativa segundo sua própria “convencionalização ortográfica” (IDEM, 2008). Ao traduzir a Bíblia, o missionário passa a ensinar aos indígenas os preceitos cristãos como não possuir mais de uma mulher, posto que os Hixkaryanas praticavam a poligamia, a importância de evitar bebedeiras e feitiçarias (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). Pode-se afirmar que o missionário exerceu grande influência entre os Hixkaryanas, tanto que muitas práticas milenares como festas e rituais, deixaram de ser praticadas por estes indígenas.

Voltando aos marcadores étnicos é importante ressaltar a organização sociopolítica, as relações de parentesco, de trabalho, as práticas econômicas, os rituais e festas dos Hixkaryanas. Começamos, então, pelas formas de casamento, estes preferem casar-se com primos cruzados bilaterais. Primos cruzados são oriundos de irmãos germanos de sexo oposto, ou seja, filho/filha do irmão da mãe ou filho/filha da irmã do pai. Lévi-Strauss (1982) revela que o casamento entre primos cruzados se constitui em uma “troca restrita” (entre dois grupos), o mais elementar “sistema de troca”, expresso mediante o “casamento com a prima cruzada bilateral”.

Esses indígenas seguem a “regra residencial” da uxorilocalidade, ou seja, consumado o casamento, o filho recém-casado passa a morar com os sogros ou nas proximidades da residência dos mesmos, participando de todas as atividades diárias e produtivas da família da esposa (LUCAS, 2014).

No que se refere à organização política os Hixkaryanas, assim como os Sateré-Mawé, estão organizados sob a liderança do Tuxaua, o qual detém o poder da tomada de decisões, da resolução de conflitos e da representação dos parentes junto a instituições

indigenistas e dos não-índios de modo geral. Há ainda outras lideranças, quais sejam: o vice-tuxaua, os assistentes – responsáveis pela organização dos trabalhos coletivos – e os pastores (LUCAS, 2014).

Cabe registrar que a influência de Derbyshire e do protestantismo criou uma nova estrutura de poder entre os Hixkaryanas. O tuxaua geralmente tende a ser um pastor, ou ainda que não seja, o líder político costuma ouvir o que o líder cristão tem a opinar. Há que se inferir que essa relação não se dê sem conflitos, mas é dessa forma que esses indígenas tem se organizado politicamente na atualidade.

No que diz respeito às formas de trabalho e produção, Lucas (2014, p. 44) informa:

Hoje os Hixkaryana estão ocupados diariamente com o processamento da mandioca na forma de farinha, beiju e bebida de goma (woknano), sob responsabilidade das mulheres, e com a pesca e a caça, trabalho atribuído aos homens. A coleta de frutos (buriti, patauá, bacaba, açai, etc.) conta com a participação apenas eventual das mulheres, e em todos esses eventos algumas crianças costumam acompanhar seus pais ou parentes mais velhos.

Outra importante atividade cultural e também se apresenta como fonte de renda é a confecção de artesanato, geralmente cestaria e adornos como brincos, colares, pulseiras, cintos e bolsas feitas de cipó e de *morototó* (um tipo de semente), os quais são vendidos principalmente à época do Festival de Parintins.

Diferentemente dos Sateré-Mawé que são famosos pelo seu ritual de passagem, *Tucandeira*, os Hixkaryanas, assim como os demais povos de Língua Carib, são conhecidos pelas festas comunitárias. Vale destacar que hoje estes realizam apenas duas grandes festas, com caráter mais religioso que é a Festa de Páscoa e Natal.

Contudo, em um passado não muito remoto os Hixkaryanas realizavam festas grandiosas, momento em que se confraternizavam por meio de danças tradicionais, com uso, inclusive, de instrumentos como flautas e pequenos tambores feitos de bambu, tronco de árvore, osso de veado, casco de tracajá, pele de onça e de preguiça.

Uma descrição bem detalhada dessas danças é feita por Feroye (2013, p. 7):

Havia diferentes tipos de danças, com diferentes nomes. Na **dança do veado** eles dançavam devagarzinho, imitando os passos do veado. E assim como o veado procura por alimento, eles também pediam por comida enquanto dançavam. Aquilo que havia de comida na festa era o que eles pediam para si. O ritmo da dança era marcado pelo som de uma flauta típica, feita de osso de veado. Já na **dança do tracajá**, eles imitavam o andar do tracajá. Também nessa dança eles pediam por comida. “O tracajá está com fome”, eles cantavam. O cabeça da dança carregava um casco de tracajá e o ritmo da dança era marcado pelo som extraído ao esfregar a mão nesse casco. Enquanto dançavam cantavam: “Dancemos no tracajá; comamos na

dança do tracajá”. Na **dança do osso do veado** também se imitava o veado e pedia-se por comida. “O veado está querendo comer”, eles diziam. Dançavam rápido e também devagar e arrastavam os pés, fazendo barulho, imitando o veado. Na **dança da flauta**, eles cantavam: “Comamos na dança da flauta”. Seguindo o ritmo da flauta eles pediam por sua comida e bebida. Na **dança do tambor** tocava-se um tambor feito com um pedaço de tronco de árvore, o qual era cavado no centro até chegar à espessura ideal. A tampa desse tambor era feita de pele de bicho preguiça e a cantiga dessa dança era dirigida para a preguiça: “Acorde, minha filha! Acorde, minha filha, sua barriga vai inchar”!

Apesar de não ocorrerem na mesma proporção que antigamente, parte dessas danças ainda são praticadas pelos Hixkaryanas, atualmente, nas festas cristãs. Em que pese tais transformações a partir da influência evangélica, festas e danças ainda seguem o mesmo sentido para estes indígenas, pois operam como espaços e momentos de celebração e confraternização entre os mesmos.

Por fim cabe registrar as práticas xamanísticas, posto que todo povo (índigena ou não) tem na religião ou crenças um fio condutor de sua própria história, de sua cosmologia. Mais uma vez é importante ressaltar que hoje tais práticas encontram-se adormecidas entre os Hixkaryanas, pois como já assinalado quando do contato com os missionários do SIL estes passaram a adotar a religião cristã cujas práticas religiosas foram impostas em detrimento da crença em espíritos, da cura das doenças ou males, bem como de práticas de feitiçaria.

Em tempos passados, o líder religioso dos Hixkaryanas eram os xamãs (pajés), chamados de *yaskomo*. Os xamãs se diferenciavam das demais pessoas “por sua capacidade de se comunicar com os espíritos, por suas viagens oníricas e pela capacidade que tinham tanto de curar quanto de fazer mal a outras pessoas por meio de feitiços” (LUCAS, 2014, p. 114).

A esse respeito Derbyshire (1965) traz o relato de um indígena que informa a maneira pela qual um xamã era escolhido:

Sonhamos quando ainda (estamos) em nossa meninice se seremos pajés, quando ainda estamos em nossa meninice. (...) Sonhamos de bichos, de bichos, de bichos, de onças, de garças. Todos nós sonhamos de coisas assim, de queixadas, de jacarés, de jacarés grandes. Sonhamos de coisas assim quando havemos de ser pajés (*IDEM*, p. 181).

Ao que parece havia uma revelação em sonhos aquele que receberia o poder dos espíritos, estes representados por animais do cotidiano amazônico. Isto implica dizer que ser pajé não era algo intergeracional, de pai para filho, como acontece em algumas etnias, mas uma espécie de “predileção divina”.

2.3 A figuração dos Sateré-Mawé e Hixkaryana nos Bois de Parintins

O processo de construção da figuração do indígena no Festival Folclórico de Parintins perpassa por uma sistematização que se inicia com a escolha do tema a ser desenvolvido pelo Boi a cada ano. Como dito anteriormente, após a escolha abre-se o edital de inscrição de toadas, estas são compostas com base em pesquisas bibliográficas.

As toadas selecionadas, sobretudo as que tratam de Ritual Indígena e Lendas, devem ser apresentadas com a pesquisa realizada anexa. Tais pesquisas são aprofundadas pelos membros do Conselho e da Comissão de Arte dos Bois. O objetivo é encontrar as semelhanças e dissemelhanças; verificar os aspectos culturais da etnia em questão, vestimentas, plumária, culinárias, principalmente informações relativas à cosmogonia do grupo.

De posse do levantamento bibliográfico e da elaboração do “projeto final” do que se vai apresentar na arena, são distribuídos entre os artistas cada elemento a ser apresentado no espetáculo, isto é, são distribuídos entre as equipes as tarefas de elaboração e confecção de roupas, adereços, indumentárias, coreografia e alegorias. Cada equipe tem um artista que a coordena e que, portanto responde por esta.

No que se refere aos elementos voltados à representação do indígena a equipe tem acesso à toada e à pesquisa, e se busca trabalhar em cima dos aspectos destacados nestas. O artista “viaja” na imaginação, buscando dar vida a um cenário que seja criativo e surpreendente. Assim, para a representação de um ritual indígena são construídas grandes estruturas, luzes, fumaça, sons, enfim uma série de artifícios é utilizada para se fazer um grande espetáculo.

O pajé faz aparições surpreendentes dentro dessas estruturas, assim como a Cunchã-Poranga. Surgem montados em monstros, pendurados por cabos de aço, voam, lutam contra o mal, curam. No chão, entre tribos indígenas, dançam, saltam, bebem a *Ayahuasca*, fumam, e se “enjeram” em bichos como cobras, onças, espécies da fauna amazônica.

As tribos indígenas apresentam uma dança cujos movimentos são perfeitamente sincronizados. Saltos e piruetas dão tom de ousadia à apresentação; a plumária, assim como a pintura corporal complementa o show. As fantasias coloridas transformam a arena em uma paisagem que agrada os olhos, dada à beleza das cores e ao efeito visual.

Trata-se de um espetáculo que prende a atenção. O mais desavisado turista, de outra região do país ou do mundo, pode muito bem pensar que se trata de uma exposição real da cultura indígena amazônica, dada a forma brilhante e fantástica dessa representação.

Cabe aqui, então, figurar alguns exemplos de representações artísticas observadas no Festival, tanto relacionadas aos indígenas Sateré-Mawé como aos Hixkaryanas. No que se refere, por exemplo, ao Ritual Indígena – item 04 – desde sua criação em meados da década de 1990, os rituais de iniciação, ou seja, de passagem da infância para a vida adulta são os mais encenados pelos Bois de Parintins.

Nesse sentido, se destaca o Ritual da Tucandeira da etnia Sateré-Mawé. Tal ritual já foi representado ao menos duas vezes por cada Associação nos últimos dez anos: 2010 e 2012 pelo Boi Caprichoso e 2012 e 2015 pelo Boi Garantido. Contudo, desde 1994 os Bois fazem referência a este rito em suas toadas seja para o ritual indígena em si ou voltadas para a *performance* das tribos indígenas na arena, a título de exemplo citamos as danças coreografadas. Dentre essas toadas destacam-se “Fibras de Arumã” (1994); “Lagarta de Fogo” (1995); “Paraponera” (1995); “Rito Saterê” (2010); “Tucandeira, o Grande Ritual” (2012) e “Luva Trançada” (2015).

Essas toadas retratam de forma poética os principais elementos do ritual de iniciação Sateré-Mawé, como já assinalado o curumim coloca as mãos dentro das luvas confeccionadas com fibras de Arumã (palmeira existente na Amazônia) para ser ferroadado pelas formigas Tucandeiras (*Paraponera clavata*).

Na figuração desse ritual feita pelos Bois, todos esses aspectos são apresentados como o uso do çapó, a leitura do Porantim, a fogueira acesa no terreiro, as pinturas corporais com tinta de jenipapo e a dança com passos marcados, posto que a encenação tem que ser fiel aos aspectos presentes na toada de Ritual. Isto porque de acordo com o Regulamento dos Bumbás (2015-2016) a teatralização do Ritual deve ser fiel à toada cantada na apresentação do mesmo, observando a sua fundamentação por meio de pesquisas ou referências teóricas, “dentro da folclorização do boi-bumbá”. Como assinala Batalha (2010, p. 91) “o espetáculo visual deve estar associado com a letra da toada”.

No ano de 2015, o Boi-Bumbá Garantido fez a figuração do Ritual da Tucandeira, em dois momentos distintos, primeiramente no item de número 20 “Coreografia” – item coletivo que se refere aos movimentos de dança apresentados durante o espetáculo – e no item de número 04 “Ritual Indígena”. Acompanhei de “perto” cada um desses momentos. Observo que é uma prática comum de ambas as associações apresentar o item Coreografia relacionado à toada do Ritual Indígena a ser representada em cada noite.

Na primeira noite do Festival de 2015, a toada “Luva Trançada” serviu de base para a coreografia apresentada pelo Boi vermelho. O apresentador Israel Paulain fez uma descrição do que é o Ritual da Tucandeira:

Senhoras e senhores, o ritual Sateré-Mawé é uma cerimônia única da vida tribal no Brasil. Submetido às ferozes formigas, os índios precisam passar por esta importante etapa de sua vida tribal. A etnia começa a se preparar para o ritual: Hei! Hei! Os índios entoam o seu mantra. E a partir de agora o Boi Garantido apresenta concorrendo ao item de número 20 “Coreografia” e item 21 “Organização do Conjunto Folclórico”: Luva Trançadaaa!²⁰

Nesse momento iniciou-se a dança. Os figurantes realizaram uma coreografia tomando como norte a Toada “Luva Trançada”:

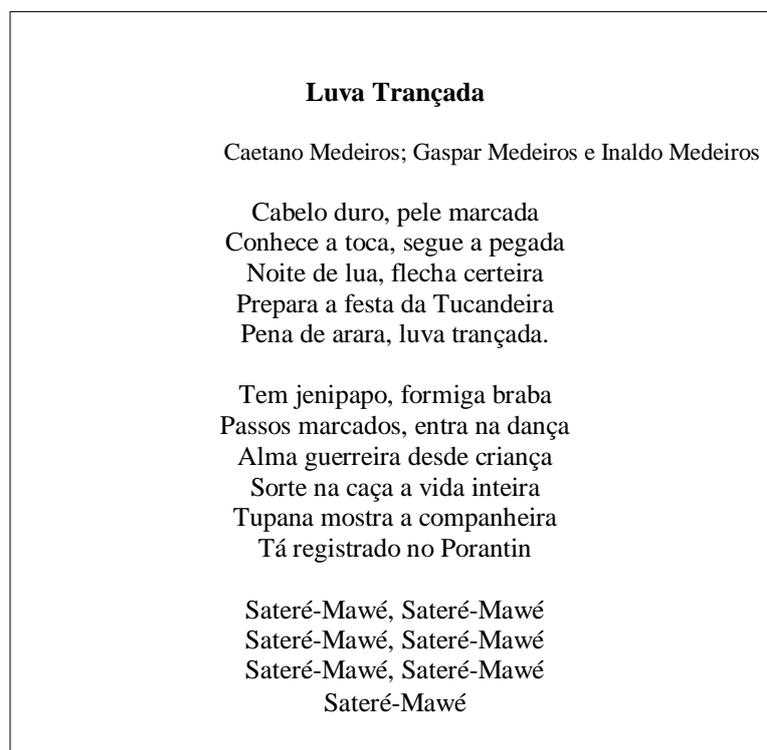


Figura 04: Toada Luva Trançada.
Fonte: CD Boi-Bumbá Garantido, 2015.

A coreografia foi executada com a participação de 71 dançarinos. Estes entraram dispostos em fileiras divididas por cores diferentes. As quatro fileiras centrais executaram a coreografia de forma mais “concreta”, tais figurantes pertenciam ao Grupo Garantido Show²¹ e estavam com uma fantasia feita com penas sintéticas nas cores vermelhas, laranjas e amarelas. Tais fantasias, acompanhadas de cocares eram mais simples, comparadas as

²⁰ Transcrição das falas apresentadas no roteiro da encenação no Bumbódromo. Festival Folclórico de Parintins 2015.

²¹ Trata-se de um Grupo de dança semiprofissional que faz parte diretamente das coreografias do Boi Garantido. VIDE BATALHA, 2015.

indumentárias das seis fileiras de índios que ficaram na parte lateral, sendo três no lado direito e mais três no lado esquerdo.

Estes participaram da coreografia, mas os movimentos executados eram mais simples como rodas e a reprodução da dança Sateré-Mawé, com passos marcados para frente e para trás. Isto ocorreu porque as fileiras centrais realizaram movimentos mais complexos como piruetas no ar, rastejavam pelo chão imitando uma formiga e carregavam seus parceiros para que pudessem ser jogados para cima. Com movimentos sincronizados, a coreografia foi finalizada de forma espetacular com os dançarinos formando a cabeça de uma grande Tucandeira.

Quanto ao Ritual Indígena, também apresentado pelo Boi Garantido na primeira noite do Festival de 2015, é importante destacar que este foi encenado em uma grande estrutura alegórica, constituída por luvas tecidas em material que imitavam cipós ou fibras. O ritual ganhou “vida” quando as personagens, também em grandes dimensões, começaram a se movimentar. A alegoria era composta de um indígena com luvas nas mãos, de uma formiga, de um índio com uma cabeça de formiga, dois indígenas com cocar e duas grandes luvas nas laterais dos módulos. Nas luvas, pessoas fantasiadas de formigas completavam o cenário artístico. Na base, em cima dos módulos, mais de vinte figurantes vestidos de índios Sateré-Mawé participavam da encenação do grande ritual.



Figura 05: Ritual da Tucandeira.

Fonte: Site do Boi-Bumbá Garantido. Acesso: julho/2016.

O ritual iniciou com um teatro propriamente dito, constituído pelo apresentador Israel Paulain que interpretava o grande Tuxaua da tribo, o jovem índio a ser iniciado e a

jovem índia, interpretada pela Cunhã-Poranga do Boi, esta última tinha o papel de cuidar do jovem ferroadado.

Um diálogo, ao vivo, entre o Tuxaua e o índio iniciado deu base a teatralização do Ritual:

Tuxaua: Oh Sateré! Oh Sateré! Jovem Sateré-Mawé: Grande Tuxaua a formiga é minha amiga ou ela veio me amedrontar? Tuxaua: Iniciado Sateré, por um acaso não lembras do sagrado Porantim? Não sabes que quero te tomar para mim? Para te fazer forte na vida? Contra a guerra e contra todo mal? A formiga vai ferrar suas mãos! Vai ferir tua carne, na luva de Arumã! Para que saibas que todo o clã espera um guerreiro de te [...] se resistires ao seu ataque de lâminas de espinhos se tornarás sozinho. Deves te tornar um filho da Tucandeira. Iniciado Sateré o que você precisa saber é que a formiga é você! Ela está em você. Ela é você! Ela é você!²²

Nesse momento o indígena foi conduzido pela jovem índia; estes subiram ao ponto central da grande estrutura alegórica, onde índios o esperavam com duas luvas grandes. Ao anunciar o grande ritual começou-se a movimentar toda a alegoria. A encenação procede: a índia dá o çapó em uma cuia para o curumim beber, foram colocadas as luvas em suas mãos, a encenação fez também referência toada “Luva Trançada”.

Da parte superior da estrutura surgiu o Pajé, interpretado por André Nascimento, anunciado como o grande pajé Sateré-Mawé. Este entoou um canto e benzeu o jovem índio, a partir desse momento as atenções voltaram-se, exclusivamente, para o mesmo. Este iniciou sua apresentação com uma dança no chão da arena, uma toada específica para sua *performance* passou a ser cantada, os módulos foram desfeitos e encerrou-se assim o ritual.

Outro momento do espetáculo que faz a figuração das duas etnias, assim como de etnias indígenas de outras regiões do país, mas, especialmente da Amazônia diz respeito à “celebração tribal”. Esta expressão que se tornou comum entre os artistas do Boi e passou a ser adotada pelas associações no contexto do próprio espetáculo, sobretudo pelo Boi Garantido, para referir-se a apresentação conjunta das tribos indígenas, dos Tuxauas e do Pajé e/ou Cunhã-Poranga, principalmente quando envolvem coreografia.

A celebração tribal também faz referência à reunião ou encontro de muitas tribos para comemorar, festejar algo ou fazer algum tipo de oferecimento aos seus deuses. Daí a ideia de “tribal”, isto é, nos Bois de Parintins qualquer símbolo ligado a etnias indígenas é relacionado a esta expressão.

Assim, tem sido comum, por exemplo, as associações fazerem a encenação do *Dabacuri* – grande celebração de oferecimento que reúne etnias indígenas. Ainda que não

²² Transcrição das falas apresentadas no roteiro da encenação no Bumbódromo. Festival Folclórico de Parintins 2015.

mencionem a expressão *Dabacuri*, mas todos os anos o espetáculo faz uma espécie de celebração entre as etnias indígenas. Estas entram dispostas em linhas, cada etnia é representada por uma cor e porta algum objeto ou símbolo relacionado com o povo que representa.

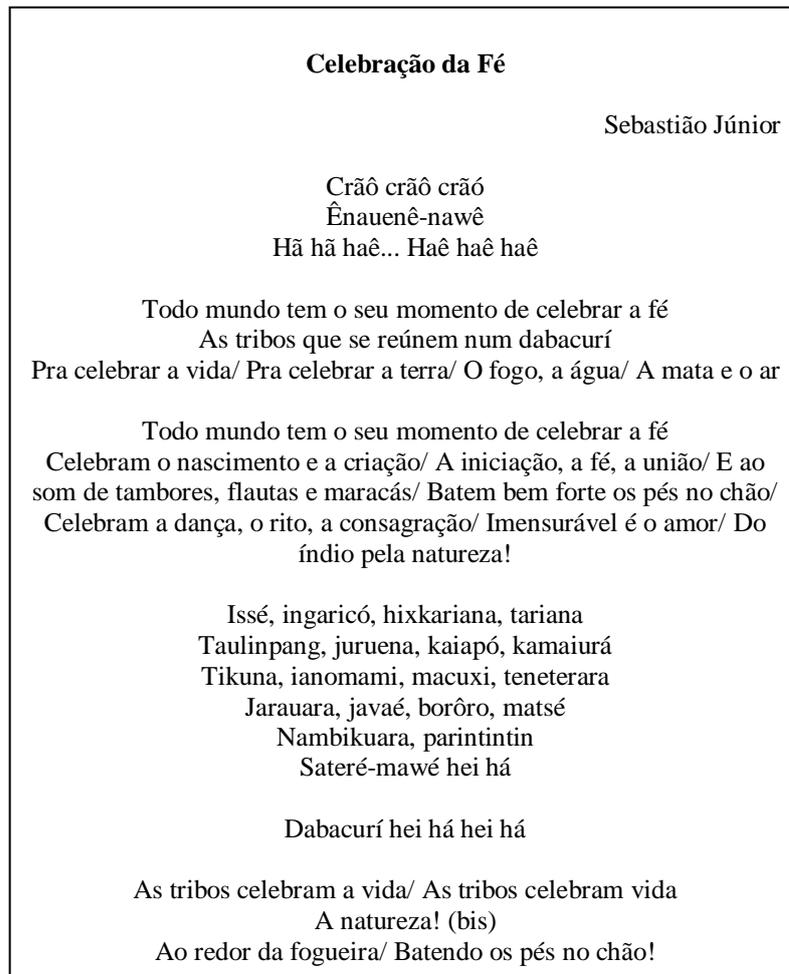


Figura 06: Toada Celebração da Fé.
Fonte: CD Boi-Bumbá Garantido, 2014.

A toada Celebração da Fé, exposta acima, faz referência a signos étnicos que podem ser perfeitamente relacionados à cosmologia indígena, à religião, aos rituais de modo geral, além do cotidiano desses povos. Faz referência também a adereços, à língua, a instrumentos musicais. É possível verificar o uso dos nomes de 19 (dezenove) tribos indígenas da Amazônia brasileira, inclusive Hixkaryana e Sateré-Mawé. Nesse sentido evidencia-se a miscelânea de características ou aspectos que a toada apresenta, como se os traços culturais dessas etnias fossem homogêneos. Daí infere-se esse olhar do artista que busca caracterizar o ser indígena como se todos fossem iguais e apresentassem os mesmos traços culturais.

Na toada pode-se, ainda, observar que o escopo é o Dabacuri – festa ou cerimônia que celebra a troca de alimentos e bens (PIEDADE, 1997). A toada expressa que esse ritual reúne as tribos do Brasil, o que na realidade ocorre entre grupos ou aldeias que fazem parte da mesma etnia. Outra importante questão é a forma como o indígena é representado: como um ser que ama a natureza, dela faz parte, enfim o indígena é o protetor da floresta. Ou seja, essa é a principal forma de como o índio vem sendo representado no Festival.

Nos anos de 2014, 2015 e 2016, período em que estive acompanhando o Festival em função da pesquisa, observei que tanto o Garantido como o Boi Caprichoso levou para a arena tribos indígenas (Item 13) denominadas Sateré-Mawé e Hixkaryanas. Esta última, bem como outras representações de diferentes etnias indígenas, tem sido caracterizada com cocares feitos de material sintético que imitam penas de araras e também com flautas, visto esse instrumento musical ser utilizado pelos mesmos.

Não identifiquei, no período da pesquisa, nenhuma figuração mais específica de uma característica dos Hixkaryanas, como ocorre com o Ritual de iniciação dos Sateré-Mawé. Contudo, esta etnia é citada em várias toadas dos Bois e nos últimos dez anos têm participado da “celebração tribal” em pelo menos uma noite do espetáculo. Além das tribos, são mencionados nas figuras dos Tuxauas, item 14, que diz respeito à representação alegórica do universo indígena.

Diante de tal exposição, sentimo-nos instigados a desvelar o que pensam os membros do Conselho e Comissão de Arte dos Bois de Parintins, bem como os indígenas Sateré-Mawé e Hixkaryana, dessas representações.

CAPÍTULO III – A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA NO FESTIVAL DE PARINTINS: A VISÃO DE INDÍGENAS E NÃO INDÍGENAS

Eu sou um índio/Sou um índio guerreiro/ Sou também feiticeiro/ Mas eu não quero guerra/ Quero a paz na terra/ A selva pra caçar/ E o rio pra pescar/ Eu sou um índio/Pense nisso seu branco/Já tiraste o encanto/ O esplendor da floresta/ Quase nada me resta/ Eu só quero viver/ Ver meu filho crescer/ Me deixe em paz seu moço/ Ou eu fico louco/ Respeite os limites pra manter minha nação/ Não preciso do seu saber/ Por que isso me faz sofrer/ Eu já tenho a beleza/ Da mãe natureza pra sobreviver (EMERSON MAIA, 1995).

Nas páginas anteriores buscamos apresentar o Festival Folclórico de Parintins, colocando em destaque as mudanças ocorridas nesses cinquenta anos de festa, seu apogeu e ressignificações. Igualmente, procuramos expor a representação do índio no Brasil a partir da etnologia indígena. Tais exposições constituem um quadro que nos instiga a refletir certas particularidades do objeto em estudo, sobretudo o que se refere à forma como o indígena tem sido representado no Festival. Partimos do seguinte ponto de reflexão: Mas, afinal, que índio é esse do Festival de Parintins? O que pensam os indígenas dessa representação?

3.1 Apontamentos sobre o conceito de Representações: o “eu” e o “outro”

Abordar o conceito de representação se faz importante no estudo da figuração do indígena no Festival Folclórico de Parintins. Antes de discutir os achados da pesquisa, consideramos importante apresentar constructos teóricos acerca dessa temática.

O estudo das representações sociais está intrínseco à própria constituição da Psicologia Social, contudo não apenas esta ciência, mas diversas disciplinas das Ciências Sociais e Humanas tem se utilizado dessa teoria para analisar fenômenos a partir das concepções de mundo e ações dos sujeitos sociais e sua relação com o meio (CAMPOS e ROUQUETTE, 2003).

As discussões sobre representação foram inauguradas por Émile Durkheim, sociólogo francês. No artigo científico “Representações Individuais e Coletivas”, publicado no final do século XIX, o autor destaca de forma central suas ideias sobre tais fenômenos:

A vida coletiva, como a vida mental do indivíduo, é feita de representações; é pois presumível que representações individuais e representações sociais sejam, de certa forma, comparáveis. Tentaremos, exatamente, demonstrar que ambas mantêm a mesma relação com o respectivo substrato. Essa ligação, longe de justificar o conceito que reduz a sociologia a mero corolário da psicologia individual, porá, ao contrário, em relevo a independência relativa desses dois mundos e dessas duas ciências (DURKHEIM, 1970, p. 16).

O autor objetivou problematizar a ideia “sacramentada” na época, por correntes psicológicas, de que as representações individuais tinham origem unicamente nas células nervosas. Ao mesmo tempo, buscou diferenciar os atributos individuais das características das representações coletivas. Para Durkheim (1970, p. 24) “as representações coletivas são exteriores às consciências individuais” e originam-se da “reunião de indivíduos”. À medida que estas são constituídas passam a dar origem a outros tipos de representações coletivas.

Estas concepções foram posteriormente aprofundadas por Durkheim, sobretudo em sua obra intitulada “As formas elementares da vida religiosa” (1912), na qual buscou postular um conceito chave para uma análise sociológica. Assim define representações coletivas: “as representações coletivas traduzem a maneira pela qual o grupo se enxerga a si mesmo nas relações com os objetos que o afetam”. Dito de outro modo, as representações são juízos de valor ou mesmo ideias que a sociedade faz de si mesma.

Em síntese, a teoria durkheimiana parte da ideia de que as representações coletivas são derivadas do fenômeno da associação entre homens. Estas podem ser categorizadas ou classificadas. Durkheim afirma que as representações são conceituais, portanto, os conceitos são representações, fruto da vivência em sociedade, “acúmulo de sabedoria e de ciência ao longo do século” (DURKHEIM, 2002, p. 409).

Pensadores contemporâneos sustentam que esta teoria das representações coletivas de Durkheim trata-se de uma visão estática e funcional da sociedade, contudo se constituiu em uma abertura científica para pensar “o plano simbólico não como reflexo, mas como instituinte da realidade social” (PINHEIRO FILHO, 2004, p. 154).

Na França, no início da década de 1960, surge a Teoria das Representações Sociais (TRS). Seu expoente Serge Moscovici, psicólogo social, aprofunda os estudos sobre o objeto de análise de Durkheim e postula uma “nova interpretação para os fenômenos sociais” (AZEVEDO, 2007, p. 68). Diferentemente de Durkheim, Moscovici empreendeu sua análise acerca da variação e sobre “a diversidade das ideias coletivas nas sociedades modernas, fenômenos que refletem a falta de homogeneidade dentro dessas sociedades e que possibilitam a heterogeneidade de representações” (PATATAS, 2014, p. 76).

Moscovici (1989, p. 1) expõe:

Por representação social, nós queremos dizer um conjunto de conceitos, afirmações e explicações originadas no cotidiano, no decurso de comunicações inter-individuais. Elas são equivalentes, em nossa sociedade, aos mitos e sistemas de crenças nas sociedades tradicionais; elas podem até mesmo serem vistas como uma versão contemporânea do senso comum.

Nesse sentido, Rodrigues (2008, p. 37) destaca que para Moscovici (1976), “a teoria das representações sociais estuda como as teorias religiosas, filosóficas ou científicas são transformadas em visões do senso comum”. Isto porque tais representações incidem sobre a forma como as pessoas interpretam os fenômenos ao seu redor, como apreendem esses fenômenos, como os produzem e os reproduzem, numa tessitura dinâmica e interativa que aglutina símbolos, imagens, concepções, significados e significantes individuais e coletivos.

Jodelet (1983) deu continuidade aos estudos de Moscovici, para esta autora as representações sociais podem ser consideradas como:

Imagens que condensam um conjunto de significações; sistemas de referência que apenas nos permitem interpretar aquilo que nos chega, isto é, dar um sentido ao inesperado; categorias que servem para classificar as circunstâncias, os fenômenos, os indivíduos com os quais nos relacionamos; teorias que nos permitem estatuir sobre elas muitas vezes quando nos cingimos à realidade concreta da nossa vida social, tudo no seu conjunto (*Op. Cit.*, p. 6).

Conforme nos sinaliza a autora, as representações sociais são teorias que dão sentido ao conjunto de situações que norteiam a vida em sociedade. Estas servem como códigos que sinalizam significados para tornar “familiar o desconhecido”. “O indivíduo, então, classifica, categoriza e nomeia o que lhe é estranho a partir do conhecido” (SCHNEEBELI e MENANDRO, 2014, p. 176). As representações sociais nos levam a construir conhecimentos por meio das imagens que nos chegam de forma imediata, no nível do cotidiano.

Enquanto formas de conhecimento, representações sociais nos levam a aproximação de uma dada realidade. Nesse sentido Ordaz e Vala (2000, p. 100) destacam que “ao contrário do conhecimento oriundo da ciência (universo reificado), o conhecimento construído a partir das representações sociais (universo consensual) surge no seio do senso comum, isto é, das ‘teorias cotidianas’”.

Assim, as representações sociais são tanto as maneiras de raciocinar que resultam do encontro entre situações, juízos e experiências, quanto às ideias já internalizadas por nós e das quais lançamos mão para construir novas representações, ressignificar o mundo e agir no mundo (SILVA, 2013). Nas palavras de Rouquette (1998) as representações sociais têm como função essencial contribuir para a formação de processos que orientam a comunicação e o comportamento social.

Outra definição de representações sociais nos é apresentada por Doise (1990, p. 246), a qual as entende como “princípios geradores de tomadas de posição vinculadas a inserções

específicas em um conjunto de relações sociais que organizam os processos simbólicos que intervêm nestas relações”.

Essa mesma ideia do simbólico é evidenciada por Álvaro e Garrido (2006), mas para estes autores as representações sociais podem ser compreendidas a partir de três características basilares: “sua formação na interação social, o fato de serem sempre representações de algo ou de alguém e, finalmente, terem um caráter simbólico” (ÁLVARO e GARRIDO, 2006, p. 288).

Para Sá (1996, p. 29) “o termo representações sociais designa tanto um conjunto de fenômenos quanto o conceito que os engloba e a teoria construída para explicá-los, identificando um vasto campo de estudos psicossociológicos”.

Explicar o desconhecido, tornar o “não familiar” em familiar, construir um conhecimento “acessível” são necessidades intrínsecas aos sujeitos sociais para compreender o mundo e suas interações com o meio. Nesse sentido, Machado e Santos (2015, p. 846) ratificam: “Devido à necessidade de explicar o mundo e agir sobre ele, os sujeitos criam representações sociais, que situam os sujeitos nos seus grupos de pertença e contribuem para compreensão dos desafios da realidade”.

Conforme postulado por Moscovici, a Teoria das Representações Sociais implica o estudo de três tipos de conhecimentos: a informação, a imagem e a atitude. A esse respeito Marcolino (2006) citado por Rodrigues (2008, p. 38) explana:

A informação ou conceito relaciona-se com a organização dos conhecimentos que um grupo possui a respeito de um determinado objeto social. A imagem, ou campo representacional remete à ideia de modelo social, ou seja, ao conteúdo concreto e limitado das proposições inerentes a um aspecto preciso do objeto da representação. A atitude logra destacar a orientação global, o posicionamento do grupo em relação ao objeto da Representação Social.

Enquanto forma de conhecimento, as representações sociais se consubstanciam por processos cognitivos, denominados ancoragem e objetivação. Shimizu e Moura (2015) afirmam que para Moscovici (2010) esses processos são traduzidos como maneiras de lidar com a memória. A ancoragem se refere “a ancorar ideias estranhas em categorias existentes na memória (classificação), ou seja, colocá-las em um contexto familiar e dar nome a elas (nomeação)”, já a objetivação “significa a materialização de uma abstração, é a reprodução de conceitos e imagens no mundo exterior” (SHIMIZU e MOURA, 2015, p. 1182).

Esses processos sugerem associações entre o pensado e o instituído, permitindo a construção de relações de pertença entre grupos. Sobre a relação entre ancoragem e

objetivação, Moscovici (1989, p. 318) ressalta: “Se a objetivação explica como os elementos representados de uma teoria se integram enquanto termos da realidade, a ancoragem permite compreender a forma como eles contribuem para exprimir e constituir as relações sociais”.

Rodrigues (2008) salienta que desde a concepção da Teoria das Representações Sociais, muitos estudos vêm sendo realizados. Estes podem ser categorizados por meio das seguintes temáticas: “a) da natureza prática: comportamentos e comunicação entre indivíduos (Moscovici, 1976; Jodelet, 1985); b) da organização interna a partir de um núcleo central (Abric, 1994); e da c) problemática dos princípios organizadores (Doise, 1991)” (RODRIGUES, 2008, p. 39).

Nessa mesma perspectiva, Sá (1998) corrobora afirmando que há três linhas teóricas complementares à Teoria das Representações a partir da ideia proposta por Moscovici, a saber:

Uma mais fiel à teoria original, liderada por Denise Jodelet, em Paris; uma que procura articulá-la com uma perspectiva mais sociológica, liderada por Willem Doise, em Genebra; uma que enfatiza a dimensão cognitivo-estrutural das representações, liderada por Jean-Claude Abric, em Aix-en-Provence (SÁ, 1998, p. 65).

Em que pese cada uma dessas correntes, entendemos que as mesmas possuem especificidades relacionadas à dimensão histórica e social, cultural e sociológica. Há que se considerar que não existe um consenso no estudo das representações sociais e que se trata de uma temática relativamente nova, com muito chão a ser explorado.

O que nos interessa ao abordar tais teorias é a tentativa de compreender como índios e não índios concebem o ser indígena no contexto do Festival Folclórico de Parintins, fato que suscita a necessidade de se pensar as representações sociais e sua relação com identidades. Posto que “as representações [sociais] consistiriam, então, na expressão de identidades individuais e sociais” (PATATAS, 2014, p. 78).

A representação do eu e do outro nascem do conjunto de percepções que marcam e formam bases estruturais de pensamento, pois é a partir das percepções que se assimila a realidade. Daí, crê-se, esse é o instrumento primeiro utilizado para se apreender universos exteriores às pessoas. Para me situar mentalmente no lugar dos interlocutores deste estudo, foi necessário primeiro relacionar teoricamente a ideia de representações sociais à identidade.

Estudos sobre identidade ocupam lugar de destaque em diversas discussões científicas, esta pesquisa não tem a pretensão de aprofundar tais discussões, visto esta não ser

diretamente nossa categoria de análise. Contudo, acreditamos que se faz importante discutir essa questão, pois almejamos nos aproximar da visão de nossos interlocutores acerca da imagem atribuída ao indígena no Festival de Parintins.

Trabalhar com a visão dos indígenas acerca da representação do índio feita no espetáculo de Garantido e Caprichoso exige a compreensão da categoria “identidade étnica”. Fredrik Barth (2000) dá uma grande contribuição para pensar essa categoria. Para ele a identidade étnica consiste na “auto atribuição” e na atribuição dada por outros às pessoas com base em sua origem e estados de amoldamento.

Nas palavras do autor:

A atribuição de uma categoria é uma atribuição étnica quando se classifica uma pessoa em termos de sua identidade básica, mais geral, determinada presumivelmente por sua origem e circunstâncias de conformação. Nesse sentido organizacional, quando os atores, tendo como finalidade a interação, usam identidades étnicas para se categorizar e categorizar os outros, passam a formar grupos étnicos (BARTH, 2000, p. 32).

O autor entende que grupo étnico é uma forma de organização social cujo reconhecimento se ancora na criação de categorias para se identificar e identificar outros, estabelecendo assim as “fronteiras étnicas”, ou seja, “a existência de critérios para determinação do pertencimento” ao grupo (*idem*). Infere-se daí que a biologia, a cultura ou a língua não podem ser utilizadas como determinante para se definir a identidade étnica de uma pessoa ou grupo, mas o que se leva em conta é a forma como se identificam ou são identificados por outros.

Em nível de Brasil, Cardoso de Oliveira (1976) e Carneiro da Cunha (1986) discutem a temática da identidade étnica. O primeiro entende identidade como um fenômeno social, o qual “supõe relações sociais tanto quanto um código de categorias destinado a orientar o desenvolvimento destas relações” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p.5). Dito em outras palavras a identidade étnica diz respeito a uma construção em oposição ao outro, marcada pelo conhecimento que um grupo tem de si, a partir de suas experiências, e do outro.

Carneiro da Cunha (1986) se apropria da mesma concepção de Barth sobre identidade étnica. Para esta “grupos étnicos distinguem-se de outros grupos [...], na medida em que se entendem a si mesmos e são percebidos pelos outros como contínuos ao longo da história, provindos de uma mesma ascendência e idênticos malgrado separação geográfica” (*IDEM*, p. 117).

Nessa relação cujo critério “principal” do reconhecimento da identidade étnica diz respeito a ser identificado e se identificar como pertencente a um grupo étnico é que entendo que esse processo trata-se também de um ato político na medida em que depende dos interesses dos sujeitos envolvidos.

Há que se levar em conta que a identidade pode sofrer influências externas ao grupo, por isso expomos a ideia de “identidade híbrida” desenvolvida por Néstor Canclini (2000). Para este a identidade é construída por processos de hibridação, ou seja, por “processos socioculturais em que estruturas e práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2000, p. 2). Tais processos são permanentes e põem em xeque a existência de uma identidade única, bem delimitada.

3.2 Aportes teórico-metodológicos da pesquisa

A resposta para o problema dessa pesquisa encontra-se na fala dos interlocutores indígenas e não indígenas e, para efeito de análise e interpretação ancoramo-nos na “antropologia polifônica” (BAKHTIN, 1981) visando dar voz aos sujeitos pesquisados, considerando suas visões de mundo. Importa destacar que tais depoimentos serão apresentados seguindo a descrição etnográfica, com vistas a fixar o escrito com o que realmente foi dito pelos mesmos.

Depreende-se daí a importância de se fazer uma “fiel” descrição das observações realizadas durante a pesquisa, expondo as falas dos sujeitos a partir de um “esforço intelectual interpretativo”, no sentido apregoado por Clifford Geertz (1989). A descrição etnográfica é um desafio ao pesquisador, pois exige deste um “mergulho” na realidade, buscando desvelar aquilo que está oculto nas entrelinhas da fala do nativo. Nas palavras do autor:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 20).

Nesse sentido fomos desafiados a apreender a “multiplicidade” de significados e significantes presentes na visão de mundo de nossos interlocutores, nas “estruturas conceptuais” e “estranhas” a nós mesmos. A necessidade de tentar ler o que está por detrás do aparente, permite ao pesquisador compreender que a etnografia é uma “descrição densa”, primeiro você precisa “apreender” o objeto, para depois apresentá-lo (GEERTZ, 1989).

Essa “apreensão” parte de um trabalho denso que leva em consideração uma teoria que possibilite a “interpretação da cultura” do nativo. Isto porque a cultura deve ser entendida como um conjunto de textos a serem interpretados (GEERTZ, 1989).

Outro autor que nos ajuda a construir esse entendimento é James Clifford (1998). Este ao escrever a obra “A experiência etnográfica”, destaca a noção de “autoridade etnográfica”, isto é, o modo como o autor se coloca presente no texto, como ele legitima um discurso sobre a realidade cultural. Mas esse discurso deve ser apresentado buscando também a “autoria do nativo”, pois é necessário considerar a “ideia de sujeitos conscientes e politicamente significativos”, isto é, os informantes nativos devem ser postos como “construtores ativos da realidade cultural” (CLIFFORD, 1998, p. 41).

Nesse sentido, dois pontos precisam ser levados em consideração. O primeiro diz respeito ao entendimento de “textualização da cultura”, a qual é entendida como “um pré-requisito para a interpretação” daquele que pesquisa (CLIFFORD, 1998, p. 39). O discurso se transforma em um texto diretamente entrelaçado com o contexto. Assim, é no contexto do Festival de Parintins, das relações estabelecidas entre sujeitos da pesquisa e do objeto deste estudo (a representação indígena) que busco elaborar uma textualização com vistas a uma interpretação “coerente” com o que observei e registrei em campo.

O segundo ponto, que particularmente me identifico e que neste trabalho conduzirá a descrição das falas dos informantes, se refere ao modo de “autoridade polifônico”, a qual busca a “produção colaborativa do conhecimento etnográfico, citar informantes extensa e regularmente” (CLIFFORD, 1998, p. 54). Dito de outra forma, a “autoridade polifônica” deve dar voz aos diferentes sujeitos, deve tornar visível as “múltiplas vozes” presentes na etnografia da realidade pesquisada.

A ideia de “polifonia” aqui adotada se ancora, portanto, no “dialogismo” de Mikhail Bakhtin (1981). Para este a etnografia deve ser “dialógica”, dando maior expressividade e atenção à “intersubjetividade” e ao “entrecruzamento de muitas vozes”. “Nesse sentido, modos de vida trocam influências, imitam-se entre si, pretendem dominar-se uns aos outros, pretendem traduzir-se reciprocamente, subverter-se entre si” (MAIA, 2000, p. 131).

Cardoso de Oliveira (2000) ao tratar da “antropologia polifônica”, afirma que a “polifonia” deve “costurar” os diferentes discursos, sem tirar a responsabilidade daquele que observou, transcreveu e interpretou a fala do nativo. Nas palavras do autor:

No meu entendimento, a chamada antropologia polifônica – na qual teoricamente se oferece espaço para as vozes de todos os atores do cenário etnográfico – remete,

sobretudo, para a responsabilidade específica da voz do antropólogo, autor do discurso próprio da disciplina, que não pode ficar obscurecido ou substituído pelas transcrições das falas dos entrevistados. Mesmo porque, sabemos, um bom repórter pode usar tais transcrições com muito mais arte (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p. 30).

Com base na fala do autor é possível inferir que “dar voz” aos diferentes sujeitos não significa que o pesquisador deve se eximir do papel de interpretar a realidade investigada, ao contrário trata-se de uma “arte”, onde se abre um diálogo entre os informantes e o etnógrafo. Esse espaço de diálogo não é uma transcrição ou descrição ingênua por parte do pesquisador, mas deve ser entendido como uma tessitura que tem no centro a intersubjetividade de todos os “atores do cenário etnográfico”, os quais negociam ativamente uma visão compartilhada da realidade.

A “antropologia polifônica” conduziu este trabalho desde a pesquisa de campo, quando realizei as entrevistas junto aos indígenas e membros da Comissão de Arte do Boi-Bumbá Garantido e integrantes do Conselho de Arte do Boi-Bumbá Caprichoso, posto que busquei ouvir e registrar todas as falas dos mesmos, levando em consideração a obrigação de ser fiel a tudo o que se manifestou durante as entrevistas. Para tanto, também me debrucei sobre a leitura de Bourdieu (2007, p. 693) acerca da importância de compreender a “interação entre o pesquisador e aquele ou aquela que ele interroga”.

Este autor pondera que a entrevista deve ser desenvolvida por meio de uma “*reflexividade reflexa*”, isto é, cabe ao pesquisador o controle e a condução do processo, tendo o domínio consciente das suas percepções e das percepções de seus entrevistados, posto que existe a possibilidade do entrevistado de impor a sua definição da situação, vindo a intervir (negativamente) na investigação por fazer, em proveito próprio, com um discurso da imagem que é aquela que tem e quer dar (aos outros e a si) de si mesmo (BOURDIEU, 2007).

Assim, propõe-se uma metodologia que faça a instauração de uma “escuta ativa e metódica”, aglutinando entrevista aberta com a semiestruturada, mas essa forma de entrevistar deve levar o pesquisador a “situar-se mentalmente no lugar do entrevistado”. Ou seja, buscar compreender o objeto a partir da conjuntura psíquica e social das quais ele é produto (BOURDIEU, 2007, p. 695).

Realizei essa tarefa com esforço, com vistas a materializar o que o autor chama de “auto-análise provocada” e “acompanhada”, a qual consiste em uma entrevista em que o pesquisador instiga o pesquisado a expor intensa e expressivamente sua experiência no mundo, realizando uma autoanálise em que constrói o seu próprio ponto de vista sobre si e sobre o mundo.

Diante da exposição dessas correntes teóricas sobre o delineamento desta pesquisa (aportes metodológicos com relação à etnografia polifônica) e os aportes teórico-filosóficos (categorias teóricas que serviram para a interpretação dos dados – representação social; identidade étnica) é que neste terceiro capítulo faremos a interpretação antropológica, destacando a representação do indígena no Festival de Parintins a partir de duas categorias de pessoas: construtores do espetáculo e indígenas, ou seja, reafirmamos a escolha de se verificar essa representação a partir daqueles que são representados e nos não indígenas que promovem essa representação.

3.2.1 Caracterizando os informantes (não indígenas) da pesquisa

A aproximação com os sujeitos deste estudo ocorreu, primeiramente, mediante visitas exploratórias ao campo de pesquisa, por meio das quais busquei conhecer a dinâmica da Comissão e Conselho de Arte dos Bois de Parintins. Não se tratou de uma tarefa simples, pois querendo ou não eu era uma estranha naquele espaço. Ainda em 2014, quando da elaboração do projeto de pesquisa na disciplina de Pesquisa II realizei duas visitas às sedes dos bois, onde ocorriam as reuniões para organização e elaboração do espetáculo.

Nesses espaços, em ambas as associações, fui tratada com certa desconfiança, lembro-me dos questionamentos acerca de minha preferência com relação a ser simpatizante de Garantido ou Caprichoso. Eram comuns os olhares desconfiados de determinados artistas, pois buscavam guardar em sigilo os segredos do espetáculo. No caso, eu estava ali como uma estranha e possivelmente uma “espiã” do boi “contrário”. Portanto, as informações nesse primeiro momento se limitavam a questões operacionais para a execução do espetáculo.

Nesse interim participei de ensaios dos Bois, das principais festas promovidas pelas duas associações como gravação e lançamento de CD’s e DVD’s, assim como do “Boi de Rua” promovido pelo Caprichoso – trata-se da saída do Boi às ruas de Parintins ao som das toadas e da batida da Marujada, que conta com a participação massiva de brincantes e simpatizantes.

Participei também da “saída” do Boi vermelho às ruas da cidade; esta ocorre sempre em datas tradicionalmente fixadas pela associação, na “Alvorada do Boi”, momento que marca o início da temporada dos ensaios em preparação ao grande espetáculo, no dia 12 de junho (Dia dos namorados, em alusão a Santo Antônio) e no dia 24 de junho, um momento todo especial em homenagem a São João Batista. Trata-se de um evento em que a família de Lindolfo Monteverde revive sua promessa. Os trabalhos iniciam com a *ladainha* e a queima

da fogueira, onde posteriormente o boi irá dançar. Em seguida há a distribuição de lanches para as crianças e idosos.

Em 2015, esse momento foi marcado pela homenagem a pessoas que contribuíram com a história do Festival, em alusão aos 50 anos da festa. Para tanto houve a entrega de 100 comendas em reconhecimento e agradecimento pela contribuição na realização do evento. Dentre os homenageados estavam pessoas ilustres de dentro do próprio boi e pessoas pertencentes a instituições locais e estaduais como secretário de cultura, prefeitos e governadores.

De 2015 a 2016 estabeleci uma relação mais próxima com ambas às associações, isto me permitiu quebrar àquele olhar desconfiado de alguns membros mais “cautelosos”. Em 2016 participei um pouco mais da rotina de preparação da festa. Tive acesso aos galpões dos Bois, espaços onde se confeccionam as alegorias e ao espaço das reuniões da Comissão e Conselho de Arte dos Bois.

Nesses espaços observei e registrei o passo a passo de elaboração dos aspectos cenográficos a serem levados para a arena; fiz contatos, selecionei os informantes da pesquisa – fixei como critério o nível de relação desses membros com a criação, organização e execução do espetáculo, sobretudo no que se refere aos sujeitos que pensam a figura do índio, do ritual, das vestimentas, dentre outros aspectos simbólicos que conformam a representação de um suposto indígena.

Frente a isso apresento as concepções acerca da representação do indígena na visão de três pessoas ligadas diretamente aos “núcleos pensantes” dos Bois de Parintins e outras duas que representam o indígena, na arena, por meio dos itens Pajé e Ritual Indígena. Essas pessoas tem reconhecimento da comunidade como “autênticos” representantes dos Bois no que se refere à criação, produção e execução – Projeto Boi de Arena – de tudo o que se vai apresentar nas três noites de festa.

A participação se deu de forma espontânea, a partir do momento que fiz o convite, mas também de maneira indicativa pela presidência dos Bois, por entenderem que estas pessoas eram mais “preparadas” para prestar informações sobre o índio e sua relação com espetáculo.

De modo que não há comprometimento com a identidade dos sujeitos entrevistados – estes permitiram a revelação de nomes, pois entendem que não há problemas éticos nesse sentido – apresento brevemente a história e a relação de cada informante com suas associações folclóricas e com o próprio espetáculo.

Do lado do vermelho e branco houve apenas dois informantes, pois para a presidência do Boi Garantido e para a própria direção da Comissão de Arte estes seriam os mais “indicados” a participar desta pesquisa [essa também é nossa visão, dada a participação destes no processo de criação do espetáculo no que se refere ao indígena]. Assim, participou o Senhor Frederico Daniel Paulo Rolim de Góes, conhecido como Fred Góes, e o senhor André Nascimento Filho, o qual está à frente do item pajé do boi de coração na testa.

Fred Góes tem uma relação com o Garantido desde a infância, visto que sua mãe, dona Lucila Rolim, mais conhecida como Dona Ciloca (“puxadora de ossos” famosa na cidade) era irmã de Lindolfo por parte de pai. Fred Góes sempre brincou no Garantido, mas foi no final da década de 80 que essa relação se tornou mais profissional quando este passou a desenvolver trabalhos artísticos, inclusive passando a dirigir a gravação do Disco do Boi em 1996. A partir daí ele se dedicou exclusivamente ao Boi da baixa, hoje aos 68 anos de idade compõe a Comissão de Arte do Boi, sendo uma das maiores referências de criação do espetáculo.

Outro informante, André Nascimento, tem uma relação demasiadamente estreita com o Garantido. Hoje aos 36 anos de idade, fala com orgulho da sua trajetória a frente do item pajé, visto defendê-lo oficialmente há 18 anos. Essa relação iniciou na infância e se consolidou na juventude, quando este começou a se apresentar na festa, primeiramente no Bailado Corrido, depois como batuqueiro, em seguida nas tribos indígenas e em 1998, finalmente, por meio do item pajé.

Quanto aos informantes do Boi azul, iniciamos com Valdir Santana, o qual há 30 anos defende o item pajé. Em 2016, Valdir completou 50 anos de idade, mas ainda se considera com muita garra e energia para continuar contribuindo com o Boi, seja no item pajé ou mesmo como artista, visto ser coreógrafo e aderecista. A visão de Valdir se faz importante, pois este é membro do Conselho de Arte do Boi Caprichoso desde sua criação, em 1998.

Outro informante é o senhor Francisco Cardoso, conhecido popularmente como Chico Cardoso, 52 anos de idade, graduado em Arte Educação, atua como diretor de teatro. Desde 2015, está à frente do Conselho de Arte do boi azul, sendo o coordenador geral dos demais departamentos que compõe o referido Conselho. A relação de Cardoso com o Festival começou no início dos anos 2000, quando foi convidado pelo Boi Garantido para supervisionar o processo de coreografia e teatralização a ser apresentado na arena. De 2001 a 2014, Chico Cardoso fez parte da Comissão de Arte do Boi Garantido, exercendo importante papel no processo de criação, concepção e de supervisão da execução do espetáculo na arena.

Júnior Silva de Souza é artista do Boi-Bumbá Caprichoso, desde 2015. Assim como Chico Cardoso, Júnior esteve compondo a Comissão de Arte do Boi Garantido até 2014, na realidade ele foi, juntamente com Fred Góes, um dos fundadores da Comissão, permanecendo cerca de 16 anos na mesma. Sua relação com os Bois de Parintins também se deu quando criança, mas profissionalmente o artista desenvolve trabalhos desde 1985.

Atualmente Júnior de Souza compõe o “núcleo pensante” do Boi-Bumbá Caprichoso como cenógrafo, assim também como é um dos principais responsáveis pelas alegorias que servem de cenário para o Ritual Indígena. Durante a entrevista, o artista me deu a oportunidade de conhecer um pouco do seu trabalho no galpão. Naquele momento estava-se concluindo a alegoria que comporia o cenário para o ritual indígena da última noite do espetáculo. Foi interessante observar o processo de construção da alegoria, o croqui nas mãos do artista (em desenho computadorizado) transformando-se em um grande cenário físico.

Com exceção de Chico Cardoso, os demais informantes, todos são parintinenses e daí essa relação tão próxima com os Bois, desde a infância. O que nos remete aos trechos das toadas que falam desse brincar de boi: “Desde criança eu brinco boi no Caprichoso, eu sou azul e amo esse boi vitorioso [...]” (CEZAR MORAES, TOADA “EU TE AMO CAPRICHOSO”, CD BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO, 2010); “Garantido meu brinquedo de infância, para sempre vou te amar [...]” (EMERSON FARIA MAIA, TOADA “GERAÇÃO GARANTIDO”, CD BOI-BUMBÁ GARANTIDO, 2011).

3.3 A representação do indígena na visão dos “construtores” do espetáculo

Busquei entender como o Boi tem representado o índio no espetáculo, contudo antes de abordar a essa questão, procurei fixar o entendimento dos informantes da pesquisa acerca de quem é o indígena e qual a situação do índio hoje. Isto porque para se verificar de que indígena o Festival de Parintins está tratando, é preciso primeiro conhecer qual a compreensão daqueles que elaboram o espetáculo a respeito de quem “é o ser indígena”, fora do espetáculo, ou seja, qual sua concepção sobre o “índio real”.

Para Fred Góes:

O indígena é um ser muito igual a mim, igual a qualquer outro ser do planeta. [...] Agora, claro, que se você for pegar do ponto de vista histórico, aí eu tenho que reconhecer que é o povo mais sofrido que eu já conheci. A gente tem que colocar a mão na consciência e reconhecer que ninguém mais sofreu nesse nosso país maravilhoso do que a população indígena. Ninguém mais sofreu na nossa

Amazônia. [...] a gente tem que reconhecer que nós temos uma dívida muito grande com as populações indígenas.

No entendimento de André Nascimento o indígena é

uma figura importantíssima [...] eu tenho maior respeito pelo índio [...] os índios já foram quase extintos da nossa terra, da terra que é deles e nossa também, mas eu até me emociono por que eu acho assim fantástica a figura do índio, o que seria de nós se não fossem os índios? [suspiros emocionados] Nós herdamos deles toda essa cultura, essa riqueza, nós herdamos deles o cotidiano, nós herdamos dele a culinária, nós herdamos o modo de viver, o modo de vestir, o modo de falar, até mesmo o modo de pensar. Tudo que nós somos hoje nós herdamos dos grandes heróis da nossa terra.

Sobre o índio, Valdir Santana pondera:

O indígena está no sangue, eu acho que o indígena somos nós, nós somos remanescentes dele. [...] Nós somos Tupinambás, nós temos sangue Tupinambá na realidade e o indígena para mim é o contato com a natureza, é o contato com o ser humano, é vendo as diferenças entre os povos, isso tudo está dentro do índio.

Para Chico Cardoso “trata-se de gente que já sofreu muito, que não pode ser banalizada, que não pode ser ridicularizada na arena, então a gente têm muito respeito”.

Na concepção de Júnior de Souza, indígena:

somos todos nós, pois somos descendentes de índios, nós viemos de uma miscigenação muito forte, onde a contribuição indígena para nós aqui, principalmente do norte, é muito presente, a questão da nossa alimentação [...], até técnicas de pesca, como manusear esses artefatos, coisas que o índio desenvolveu. E o indígena para mim tem uma importância muito grande, porque se não fossem eles nós não estaríamos nem aqui, porque todos nós temos as raízes, temos origem indígena.

Os depoimentos revelam concepções muito parecidas acerca de quem é o indígena no Brasil, na Amazônia. Tais concepções foram construídas com base na visão de mundo dessas pessoas e de suas experiências cotidianas, posto que o município mantém relação com etnias indígenas (Hixkaryanas e Sateré-Mawé). Contudo, é possível inferir que tais concepções também são fruto da literatura sobre as populações indígenas que estes têm acesso, pois para estes produzirem o indígena é necessário ter uma leitura mínima de referências bibliográficas que tratam dessa temática.

Algumas categorias podem ser definidas enquanto concepção de indígena na visão dessas pessoas. Dentre estas destaco àquelas que foram recorrentes em todos os depoimentos:

a ideia de índio como “ascendente do povo brasileiro”, a visão do índio como um ser que sofreu muitas “violações de direitos” e o “indígena resistente”.

De fato, essas concepções relacionam-se com muitas outras visões que a sociedade envolvente tem do ser indígena. A ideia do indígena como “ascendente do povo brasileiro”, nos remete ao entendimento acerca da formação do povo brasileiro e da herança cultural indígena.

Darcy Ribeiro (1995) discorre sobre essa formação ao tratar do processo de fusão das matrizes indígena, negra e lusitana que deram origem ao povo brasileiro. A gestação étnica do povo brasileiro nasceu da “rejeição drástica” dos filhos bastardos, fruto da coabitação entre as três matrizes. Nas palavras do autor:

Compostos originalmente de mamelucos ou brasilíndios, gerados pela mestiçagem de europeus com índios, logo se desdobrou pela presença precoce e cada vez mais maciça de escravos africanos. Inclusive umas contadas mulheres que passaram a gerar mulatos e mulatas que já nasciam protobrasileiros por carência uma vez que não eram assimiláveis aos índios, aos europeus e aos africanos e aos seus mestiços (RIBEIRO, 1995, p. 96).

Esse “ancestral” no entendimento de nossos interlocutores, principalmente na região norte, deixou uma herança cultural que hoje permanece viva no cotidiano da população. Isso é muito perceptível nas concepções apresentadas, pois estes falam da influência indígena na culinária, nas vestimentas, nas técnicas de pesca e caça, nos hábitos cotidianos do caboclo parintintin.

A visão do índio como um ser que sofreu muitas “violações de direitos” é reiterada em todas as falas. Na concepção dos informantes o índio é uma pessoa sofredora, que passou e passa por muitas privações de direito, teve suas terras usurpadas, seus entes mortos, etnias dizimadas. O índio é àquele que sofre preconceito, que é discriminado. Àquele que é esquecido pelo governo, que necessita de políticas públicas para ter acesso a melhores condições de vida. Àquele que “se garante”, conforme ressalta Viveiros de Castro (2006).

Mas esse mesmo índio, também é “resistente”, altivo, guerreiro. Depreende-se dessas falas o orgulho em ser descendente desse indígena que é herói, que sobreviveu ao tempo. O sangue “Tupinambá”, fruto da “miscigenação”, como afirmam nossos informantes, corre nas veias do povo amazônico, apresentando um discurso de que o povo parintintense por descender dos Tupinambás, também é forte, valente, resistente aos problemas presentes na sociedade.

Há uma fala, contudo que não se repete nas demais, que trata do indígena como uma pessoa comum, “igual a qualquer outra”, ou seja, que não existem diferenças entre um indígena e um não indígena, todos são iguais. Percebe-se nesse depoimento uma concepção bem crítica ao separar a ideia de índio como pessoa comum e a ideia de índio do ponto de vista histórico, ou seja, daquele indígena que sofreu com as doenças dos brancos, com a poluição de suas terras e, sobretudo com a imposição da cultura do invasor: “Agora, claro, que se você for pegar do ponto de vista histórico, aí eu tenho que reconhecer que é o povo mais sofrido que eu já conheci”.

Frente a isso inquiri aos informantes de que indígena o festival está falando? Quais imagens de índios têm sido representadas pelos Bois na arena?

Fred Góes foi muito enfático em sua resposta, afirmando que se trata de um indígena “resistente”, um ser que resultou das agressões, das usurpações de terras, do genocídio praticado contra essas populações. Em suas próprias palavras afirma que está sempre buscando representar “um indígena resistente, o qual resiste até hoje e que está aí sendo subjugado” pela sociedade envolvente.

Para representar essa “resistência”, Fred Góes destaca que algumas figuras indígenas, são pano de fundo como, por exemplo, os *Parintintin*, bravos guerreiros que deram nome à cidade, assim como a figura de *Maroaga* e *Ajuricaba*, quase sempre presentes nas toadas, nas figuras dos Tuxauas, lendas e ritual.

Pereira (2013) revela que *Maroaga* foi o nome dado ao líder indígena da Tribo Waimir-Atroari, que na década de 70, momento em que o Brasil viveu a Ditadura Militar, lutou bravamente contra a dizimação que essa etnia sofria em decorrência da construção da Rodovia BR-174 que liga Manaus a Boa Vista (RR). A população indígena que ali vivia sofreu um verdadeiro genocídio e ficou conhecida na história como uma tribo feroz, por protagonizar o famoso massacre da “Expedição Calleri”, em 1968 (SABATINI, 1988).

Ajuricaba, a quem nosso informante se refere, pertencia à Tribo dos *Manaós*, foi um importante líder da resistência indígena às políticas do invasor no ano de 1728 (PEREIRA, 2013). Tratava-se de um líder destemido, mas que foi capturado, “posto a ferros” em uma embarcação e encaminhado para Belém pelo governador da Província do Grão Pará, juntamente com outros indígenas para ser vendido como escravo. Contudo, estes se rebelaram e confrontaram os soldados dentro da embarcação. *Ajuricaba* jogou-se nas águas do Rio Negro, preferindo a morte à humilhação perante seus algozes.

Ainda sobre essa representação, o informante acrescenta que o Festival busca levar aos espectadores a importância da cultura indígena. Em suas palavras destaca: “nós tratamos de mostrar a importância da cultura indígena”.

Diante disso, percebemos que na visão de Fred Góes, o Festival tem feito referência ao indígena de forma heroica, o “bravo guerreiro”, ao mesmo tempo os Bois buscam mostrar a importância da cultura indígena para a sociedade por meio da exaltação dessa nas toadas, nas lendas e nos rituais.

André Nascimento fala da representação do indígena no Festival a partir do item pajé. Esse item exige do mesmo um estudo da cultura indígena, o qual se dá por meio de pesquisas bibliográficas. Nas palavras do informante:

Assumi o item pajé em 1999, e eu sabia que eu ia enfrentar uma fera lá do contrário. [...] Tive apoio de pessoas que na época era o João Melo que era indigenista da Comissão de Arte e é indigenista da FUNAI. O nosso queridíssimo Marcos Boi, que me emprestou fitas cassetes de pajés das tribos dançando no seu cotidiano, porque apesar do nosso Festival ser folclórico, mas a gente não pode deixar de fazer a dança original do pajé, a dança original dos índios. E por ser folclórico a gente tem essa liberdade de fugir um pouco do natural da realidade e usar e abusar de coreografias, por exemplo: a gente usa muito danças de pajés africanos, porque os pajés das tribos brasileiras, eles não fazem saltos, não fazem pulos eles dançam uma dança bem mais simples. Já os pajés africanos tem uma dança mais elaborada, então, eu faço uma mistura. Eu estudo muitas coreografias diferentes que eu possa usar na dança do pajé.

Nessa fala percebemos que no início de sua carreira, André contou com o auxílio de indigenistas da FUNAI na construção da personagem “pajé”. Essa prática de encomendar pesquisas sobre etnias indígenas a indigenistas de órgãos como a FUNAI tem sido adotada pelo Boi Garantido há algum tempo. Geralmente são profissionais ligados ao Boi e participam de forma voluntária desse processo. As pesquisas na maioria das vezes são oriundas dos arquivos existentes nos órgãos. Estas servem para aprofundar as pesquisas realizadas pelos compositores das toadas de ritual ou lendas indígenas.

Retomando o discurso de André Nascimento verificamos que o “pajé” representado é um sujeito “híbrido”, na medida em que há uma mistura de marcadores étnicos, pertencentes digamos assim, a culturas étnicas diferentes (CANCLINI, 2000). Esse “hibridismo cultural” congrega características de culturas indígenas brasileiras e africanas. A justificativa está no folclore, este permite essa mistura, dá a “liberdade” de construir uma imagem em cima de diferentes concepções sobre ritos, danças e coreografias.

O interessante é a preocupação em se trazer um mínimo de “traços originais” dos índios amazônicos, para conferir “autenticidade” à representação. Isto porque quem julga esta

suposta autenticidade é o corpo de jurados formado por antropólogos, músicos, teatrólogos, professores de História, de dança, dentre outros. A cada ano, profissionais vem ao Festival e avaliam o desempenho dos Bois. Sendo assim, há uma disputa de representações por parte das associações, disputa pela representação mais autêntica.

Valdir Santana, que defende o item pajé do Boi azul, afirma que a representação que o Festival tem feito é do “indígena sofrido, o indígena cansado, o indígena banido de sua terra, que foi sufocado numa pequena reserva doente, esquecido, e hoje passa por muitas situações”. Em sua visão “é esse indígena aí que o Boi foca muito, tanto o Caprichoso como o Garantido”. O informante assinala que os Bois tem se preocupado em apresentar uma imagem do indígena espoliado, desprovido de direitos, daquele esquecido pelo tempo.

Contudo, ao reportar-se diretamente ao item que defende, o informante destaca que se esforça bastante para interpretar um pajé que seja o mais próximo do “pajé real”, o qual na visão de Valdir é um “grande conselheiro espiritual, ele através das ervas, dos maracás e dos paricás que inala, que ingere, dá a direção das coisas, prevê as chuvas, conversa com as plantas, ele invoca os espíritos para dizer a direção certa para sua aldeia, afasta os males”.

Ao tratar da representação do indígena no Festival de Parintins, Chico Cardoso destaca que no momento da concepção de criação desse indígena há sempre uma discussão entre os membros do Conselho de Arte. Isto porque há o entendimento de que “é possível mexer” com branco, negro e com índio por uma “interpretação absolutamente artística e folclórica”, contudo é preciso ter cuidado com um mínimo de fundamentação dessa representação.

Nas palavras do informante:

A nossa liberdade poética não têm o compromisso de transpor a realidade para dentro do Bumbódromo, nós estamos fazendo artes. Nós estamos fazendo folclore, se quiser fazer a recriação tal qual é aquela tribo, faça cinema, faça documentário, são linguagens específicas. [...] mas é preciso ter respeito com a nossa cultura. Como é que a gente pode colocar ou expor um ritual indígena se não houver no mínimo uma fundamentação respeitosa? [...]. É esse o compromisso com a fundamentação disso, com a origem de onde a gente extrai a dramaturgia. Aí a gente é muito rigoroso, a gente não inventa, não cria coisas da cabeça da gente.

Essa representação elucidada por Cardoso trata de uma imagem que não tem compromisso “fiel” com a realidade, ou seja, não há uma “recriação tal qual” a vivida e praticada por populações indígenas. O informante entende que por se tratar de um Festival Folclórico há liberdade para se criar uma representação folclórica, que chame a atenção dos

espectadores, que seja uma imagem que faz uso da liberdade poética e “interpretação artística, a exemplo do que foi o Cubismo, o Surrealismo, dentre outros movimentos”.

Contudo, essa representação não é “inventada”, não é “tirada da cabeça”, há um respeito rigoroso com a fundamentação de onde se extrai essa representação. Nesse sentido, entendemos que esse indígena que o boi tem representado é um “indígena virtual”, aquele cujas características étnicas advêm das atribuições imputadas por outros (GOFFMAN, 1998).

Nessa mesma linha de pensamento, Júnior de Souza afirma que no processo de construção desse indígena ou de seus marcadores étnicos, como um ritual, por exemplo, há o cuidado de não “desvirtuar” sua cultura, mas usa-se da “criatividade” para “superdimensionar” esse ritual. Em suas próprias palavras, acrescenta: “A gente não pode colocar o Ritual da Tucandeira na essência porque senão vai ficar um espetáculo meio tacanho. [...] Precisamos criar uma atmosfera onde realmente dê um suporte para que a gente impressione, porque senão vai ficar uma festa de fundo de quintal”.

Diante do depoimento do informante, entendemos que a representação do índio no espetáculo é uma imagem construída em cima de atributos da cultura indígena, contudo essa não é representada tais quais as características, digamos assim, “originais” de determinada etnia, posto que por se tratar de um grande evento há a necessidade de se criar uma “espetacularização” da mesma (NOGUEIRA, 2014).

Nesse caso, apresentar um ritual na íntegra, tal qual a etnia Sateré-Mawé realiza na comunidade, não se faz interessante, visto que não chamaria a atenção dos espectadores e telespectadores, seria algo enfadonho; ao invés de ser um espetáculo para a TV, seria uma festa simplista, daí a expressão “festa de fundo de quintal”.

Essa preocupação que o informante elucida se dá em decorrência de que o Festival de Parintins despertou o interesse da mídia e de simpatizantes a nível regional e nacional em função da grandeza do espetáculo, das alegorias e seus movimentos surpreendentes, da cênica, os quais são postos dentro da arena do Bumbódromo sempre em grandes dimensões. Nesse sentido, a figura do indígena não poderia ser diferente.

Quanto à espetacularização, penso que se faz pertinente dialogar com esses interlocutores as fronteiras entre o “real” e a imaginação artística. Assim, foi perceptível em todas as falas essa relação entre o indígena real x o virtual. Não se trata, segundo estes de descaracterizar as populações indígenas, mas de dá uma interpretação artística com fins de atrair o público, mas ao mesmo tempo de chamar a atenção para a cultura indígena.

A esse respeito Fred Góes pondera:

Ninguém está ali para promover o desenvolvimento social indígena, quem tem que fazer isso é o governo, o qual tem dinheiro para fazer isso, cuidar dos índios, levar saúde, dentre outros. Nós tratamos de mostrar a importância da cultura indígena, totalmente diferente. Se isso é espetacularização eu não vejo mal em fazer isso, não vejo mesmo. Eu acho o seguinte: se esta espetacularização, ela serve para que a gente mostre a importância da cultura indígena, então que seja espetacularizada!

É interessante esta concepção, a qual não é diferente da percepção dos demais informantes, ambos afirmam que uma das bandeiras do Festival é falar da importância da cultura indígena, do legado que as populações indígenas já extintas deixaram para a sociedade, ao mesmo tempo tratar de como as etnias, extintas ou não, cuidam da floresta, como estas compreendem a natureza como seu *ethos*. Assim, estes consideram importante a representação do indígena feita pelo Festival. Nossos informantes destacam que a espetacularização ocorre em função da dimensão do próprio espetáculo.

Para fechar a discussão em torno da representação do indígena na voz dos construtores do festival, busquei desvelar se as populações indígenas/o indígena em si, poderia ter uma participação mais efetiva no espetáculo. Estes afirmaram categoricamente que em se tratando de um evento de folclore “tudo é possível”, que com certeza o indígena tem muito a contribuir ainda com o Festival.

André Nascimento acredita que se o Festival não tivesse “abordado” a figura do indígena de forma tão latente, certamente não teria alcançado o sucesso e o reconhecimento que possui hoje. Para este informante, a presença do índio nos bois de Parintins é de suma importância, se tornou o grande diferencial de outras brincadeiras de Boi, Brasil a fora. Em sua visão, essa figura pode ser explorada de diferentes formas no espetáculo e o próprio indígena “real” pode participar ativamente desse processo.

Júnior de Souza entende que com certeza o indígena pode participar mais ativamente na própria construção do espetáculo, porém ainda não consegue visualizar de que forma. O informante demonstrou certa comoção ao afirmar que Parintins é uma terra de artistas e estes “são frutos dessa miscigenação que vem do índio, do branco e do negro”. O caboclo, fruto dessa miscigenação, é o próprio artista e este jamais vai abrir mão de colocar o indígena na brincadeira.

Acredito que a fala de Fred Góes expõe o entendimento de todos os demais informantes acerca desta questão. Primeiro porque esse entende que hoje a representação do indígena está ligada mais a contextualização do ritual, das lendas, da figura do pajé e da cunhã-poranga. Ou seja, os elementos indígenas tem uma referência étnica para justificar sua

presença naquela cênica, em determinado item, em determinado ritual ou lenda, com a finalidade de contextualizar aquilo que se está levando para a arena.

Não há uma participação do “indígena real efetivamente”, Fred Góes destaca que isso seria um grande avanço, mas é algo que precisa ser tratado com cautela, pois segundo este “não dá para você brincar de trazer índio para dentro do espetáculo sem ele ter um sentido, até porque o indígena tem uma maneira de viver, tem uma maneira de ser”.

O informante acredita que na atual conjuntura é preciso experimentar, pois o Festival “é um eterno laboratório de aperfeiçoamento artístico”. Na sua visão é possível, por exemplo, levar um “coro indígena” para o Bumbódromo, e este reproduzir os cantos que hoje são feitos pelos *backing vocal*. Enfim, há uma infinidade de coisas que ainda não foram pensadas, mas que certamente o tempo dirá, pois este entende que o futuro do Festival “será sempre promissor se ele buscar aquilo que a comunidade quer. É ela que dá a possibilidade de expandir a arte”.

Fred Góes também ressalta que o indígena ainda tem muito a contribuir. Mas que é preciso ter maiores esclarecimentos por parte das etnias indígenas locais. Em suas palavras: “muitas vezes há indígenas que pensam que nós queremos usurpar a cultura deles, mas é o contrário, queremos dignifica-los cada vez mais, através daquilo que a gente pode expor na arena”.

Essa “cautela” expressa pelo informante da-se pelo fato de o Boi Garantido já ter sido processado por alguns indígenas Sateré-Mawé que acusavam a associação de se apropriar indevidamente de um cântico tribal pertencente a esta etnia. Segundo os indígenas a toada foi profanada na arena do Bumbódromo.

Essa ideia se fundamenta na notícia veiculada no Jornal D24AM do dia 03/09/2010 a respeito da ação movida pela Coordenadoria Geral da tribo Sateré-Mawé, por meio da Fundação Nacional de Apoio Indígena (FUNAI), contra o Grupo Vermelho e Branco e a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido sob a acusação de que a toada “Tempo de Tucandeira” contém trechos pertencentes à cultura secular da etnia Sateré-Mawé.

Ainda de acordo com o Jornal, a 7ª Vara da Seção Judiciária do Amazonas condenou o Garantido a pagar indenização à tribo Sateré-Mawé por uso indevido de cântico. A sentença foi determinada no dia 1 de setembro do ano de 2010, pelo Juiz Federal Dimis da Costa Braga. “Segundo a assessoria da 7ª Vara, o julgamento foi baseado em laudo antropológico que comprovam a gravação da música sem a autorização da tribo” (JORNAL D24AM, 2010). Contudo as partes acusadas recorreram da sentença, assim o processo ainda corre na justiça.

Ericky Nakanome, revela que na década de 90, o Boi Caprichoso levou uma tribo de Sateré-Mawés para dentro da arena do Bumbódromo, isto ocorreu sem a autorização de órgãos indigenistas, responsáveis por “aférir” esta legalidade. “Depois se criou a ideia que o boi é uma estilização do índio, não sua representação fidedigna” (SILVA, 2015, p. 34).

Esse entendimento de um “índio estilizado” e não real, tirou de certa forma essa “apreensão”, posto que vez ou outra, algumas lideranças indígenas locais questionavam o fato dos Bois “explorarem” a imagem do indígena. Mas Fred Góes afirma que o Boi tem a pretensão de homenagear e dar expressividade a cultura indígena, destacando sua importância no cenário regional e nacional.

De fato, essa questão é sempre pauta nas reuniões de criação do espetáculo. Em 2014 o Boi-Bumbá Caprichoso, ao tratar, de uma temática exclusivamente indígena (*Táwapayêra* – Aldeia Mística), convidou para compor o Conselho de Arte o indígena Ozias Glória de Oliveira (nome indígena Yaguarê Yamã Apuriñaguá), pertencente à etnia Maraguá, que vive na região do rio Abacaxis. O objetivo era justamente abordar a temática indígena, sem fazer “deturpações” agressivas ou se apropriar “indevidamente” da cultura dessas populações.

De acordo com Gil Gonçalves, membro do Conselho de Arte do Boi, o papel de Apuriñaguá foi essencial para fundamentar o tema, assim como deu credibilidade ao projeto. Na concepção do Conselho de Arte, na época, Yaguarê dava autenticidade ao projeto, visto ser reconhecido entre seus pares como “uma pessoa que luta pela preservação da cultura indígena para além dos estereótipos”.

Este fora consultado, sobretudo, nos momentos de definição dos rituais e ainda de acordo com Gil Gonçalves “ao mesmo tempo em que ele pedia cuidado com as questões sagradas, que procuramos seguir com a maior fidelidade possível, ele entendia que tudo isso era para ser visto dentro do boi-bumbá de Parintins”²³.

O indígena, atualmente não faz mais parte do Conselho de Arte do Boi Caprichoso, na realidade ele integrou-o apenas naquele ano. De acordo com membros do Conselho a não permanência se deu pelo fato de Yaguarê ter uma agenda muito comprometida, haja vista que ele desenvolve vários trabalhos relacionados à preservação da cultura de seu povo. Costuma viajar o Brasil inteiro fazendo palestras, visitando populações indígenas, além disso, é escritor e pesquisador da área.

²³ Informações retiradas da entrevista de Gil Gonçalves ao site herokuapp.com, no dia 24 de junho de 2014. Ver in: <<http://googleweblight.com/>>. Acesso em 30/08/2016.

Diante disso, percebo que se está construindo um conhecimento mais ativo do indígena no Festival de Parintins, mas este ainda está longe de ter uma participação mais efetiva, embora grande parte do espetáculo explore os elementos étnicos culturais indígenas.

As pesquisas e até mesmo a presença de um indígena no núcleo pensante do Boi Caprichoso – por um determinado tempo – servem para fundamentar uma contextualização, mas essa fundamentação é relativa na medida em que não interfere na “criatividade” e na produção do espetáculo.

Para efeito do estudo da representação do índio no Festival, constata-se, preliminarmente, que a imagem indígena representada no espetáculo dos Bois de Parintins é, na verdade, a representação da representação que estes construtores têm acesso. Esta análise ancora-se no conceito de “circularidade da cultura”, pressuposto teórico construído por Mikhail Bakhtin, na década de 40 do século passado.

Ao analisar a obra de François Rabelais, escritor europeu da “cultura cômica popular” do século XVI, Bakhtin (1993) afirma que a cultura popular pode influenciar a cultura da elite, da mesma forma que esta última pode influenciar a primeira. Essa interação entre tais culturas, inclusive no bojo das festas populares, o autor compreende como “circularidade da cultura”.

Trata-se de um processo em que há interação entre elementos da cultura popular e da cultura erudita, onde uma passa a fazer parte da outra. Os Bois de Parintins são constituídos por tal circularidade, posto que à medida que a brincadeira popular sai da rua e vai para o Bumbódromo, transformando-se em espetáculo, há uma interação entre o popular e a elite.

Da mesma forma inferimos que a representação do indígena no Festival é constituída por tal circularidade. Quando afirmamos que a imagem do indígena, divulgada no Festival, é uma “representação da representação” é porque entendemos que as informações utilizadas para construir tal imagem vieram do senso comum, mas hoje é buscada no estado da arte, que ao longo dos tempos construiu nos livros de história uma representação dos índios no Brasil. A questão é: o que pensam os indígenas “reais” dessa representação?

3.4 A representação indígena no Festival de Parintins na visão dos Sateré-Mawés e Hixkaryanas

Foram realizadas entrevistas no mês de julho de 2016 com objetivo de verificar o que os indígenas no município de Parintins, pensam sobre a representação do índio no Festival. Participaram das entrevistas seis indígenas, sendo que um pertencente a etnia Hixkaryana,

quatro são Sateré-Mawés e um da etnia Maraguá. Os critérios para escolha destes sujeitos deu-se em função do grau de envolvimento dos mesmos com as lideranças indígenas locais e participação ou aproximação com o Festival Folclórico.

Os entrevistados, com exceção do indígena Maraguá, possuem residência fixa no município de Parintins, apresentam a faixa etária entre 30 e 65 anos de idade. A aproximação das lideranças indígenas se deu por meio da indicação dos parentes, quando da visita a Casa de Trânsito Indígena para verificar quais indígenas estavam atualmente à frente da Tribo Geral Sateré-Mawé e à frente da organização Hixkaryana no município²⁴. Foram-me indicados vários nomes de pessoas que são compreendidas como líderes na cidade, sem necessariamente ser o líder “formal” dessas etnias. Contudo, procurei com cautela entrevistar àqueles que avaliei realmente ser lideranças reconhecidas entre seus pares e/ou manterem atualmente (ou haverem mantido no passado) relação direta com os Bois de Parintins.

O primeiro informante, líder Sateré-Mawé, ao discorrer sobre a situação atual do índio, sobretudo quem é o indígena, assinala que ser índio é ter a sua cultura, as suas crenças, suas línguas, suas tradições, seu modo de viver, as suas terras, sempre vivas. Para este não há diferença entre “ser indígena ou ser branco, amarelo, japonês ou europeu”. Em sua visão “ser índio é igual para com o outro, somos iguais, mas com a cultura diferente, então não existe diferença entre um e outro”.

Para este, a representação que o Festival de Parintins faz do indígena é “muito folclórica”. Este critica a forma como os Bois de Parintins se apropriam da cultura indígena, pois entende que não há uma preocupação em “dar vida” de fato à cultura indígena, mas estão interessados em agradar o povo visando à questão econômica. Para o informante “eles fazem a apresentação folcloricamente, não é cultura em si”, e assim acrescenta que há uma “folclorização” que trata de um “indígena genérico”; buscam “generalizar as coisas, eu vejo muito essa parte”, finaliza.

Apesar de fazer essa crítica, revela que considera o Festival importante para o indígena na medida em que divulga sua cultura. Em suas palavras: “se não há o conhecimento da cultura, vem a cultura do outro e vai prevalecer em cima de ti”, por isso é necessário “divulgar para poder está de igual para igual com a cultura oposta, você não pode ser inferior, porque cultura nenhuma é inferior a outra, é igual”.

²⁴ A Casa de Trânsito Indígena é um espaço onde indígenas residentes nas aldeias próximas ao município ficam hospedados quando necessitam vir à cidade resolver questões pessoais. Ver in Silva, 2011.

Nesse sentido, o interlocutor avalia como importante a participação do indígena no Festival. Questionado sobre como deveria ser essa participação, este afirma que ouvir as demandas políticas dos indígenas e leva-las para a arena seria um caminho. Em suas palavras: “não folclorizar apenas, mas, além disso, abordar a questão política e social”. Nosso informante destaca que é preciso utilizar desse evento que é assistido por muitas pessoas, inclusive pessoas influentes na sociedade para chamar a atenção para a questão indígena contemporânea.

Ao tratar dessa questão, o interlocutor se utiliza de uma breve fábula indígena para ressaltar a importância de o Boi apoiar as reivindicações indígenas dentro da arena:

Quando o galo estava cantando: jacaré meu irmão! Aí o jacaré estava boiado e o jacaré ficou muito zangado: eu não sou teu irmão! Aí tiveram uma reunião, convocou uma reunião muito grande e chamaram o delegado que era um jabuti. Quando chegaram lá na reunião: por que você não concorda que ele seja teu irmão? Ah! Porque não tem nada a ver comigo, eu sou jacaré, ele é galo. Aí o jabuti disse: Não! Nós somos todos irmãos porque nós saímos de ovo, eu nasci do ovo, você também e você também. Não interessa a aparência, quer dizer somos um único, nosso objetivo é comum.

Ao fazer esta ilustração, o informante destaca que Bois e indígenas podem ter interesses comuns, ou pelo menos tem construído um caminho nesse sentido à medida que buscam tratar da preservação da cultura, da conservação do meio ambiente ecológico e da diversidade, da importância na vida de um ser humano, contudo, não apenas atribuindo ao índio essa responsabilidade, “mas a todos, branco, índio e negro”.

Outro informante, indígena Hixkaryana, liderança em Parintins desta etnia, concebe o indígena como um ser “original” por ser o primeiro habitante do Brasil, em suas palavras: “então para mim o índio é como nós [Hixkaryanas] primeiros habitantes da região do município de Nhamundá, no Amazonas, e no município de Faro, no Pará. Os invasores, os colonizadores chamavam índios, mas na verdade hoje são conhecidos como a população indígena do Brasil”.

No que se refere à representação do indígena no Festival Folclórico, o líder indígena demonstra certa satisfação, pois entende que o espetáculo serve para demonstração das culturas brasileiras, trata dos povos indígenas da Amazônia de modo geral, não apenas do Baixo Amazonas. Em sua visão, o Festival faz a demonstração das culturas da região norte e nordeste, com isso há um aprendizado das características étnicas dessas populações.

Contudo, também entende que essa representação se utiliza muito da “criatividade” e que, portanto boa parte do que é apresentado no Bumbódromo não condiz exatamente com a

cultura indígena. Nesse sentido, destaca que para o evento, explorar o exotismo dessas culturas implica em “atrair gente para a festa”.

Assim pondera: “o que tão fazendo é uma criatividade que representa da festa, sabe que é valorizado, vale a nota, então, eles fazem além do que os indígenas fazem, eles apresentam muito diferente”. Contudo, o informante não entende isso como um problema, pois para a população Hixkaryana isso não tem muita importância, pois estes não estão preocupados com esta questão.

Algo interessante na fala em sua fala é que na aldeia Kassauá, os Hixkaryanas “revivem” sua cultura “antiga” nas festas de Natal, Ano Novo, Páscoa e no Dia do Índio para mostrar aos mais jovens os marcadores étnicos que deram base à cultura Hixkaryana, mas assim como no Festival, estes “fogem um pouco” da raiz cultural do povo, das danças, dos instrumentos e vestimentas “como faziam os antigos”, posto que essa etnia “sofreu” muitas influências do branco, inclusive no que se refere à religião.

Dessa forma, considera importante o Festival falar do indígena, pois desta maneira está chamando a atenção para as populações indígenas, para essas culturas. Contudo, nosso interlocutor revela que, particularmente, não se sente representado na imagem produzida pelo Festival. Sugere, ainda, que a festa gera muitos lucros, dado o contingente de pessoas que vem para o município prestigiá-la. Em sua percepção, os Bois movimentam muito dinheiro, o qual poderia também ser distribuído para a população indígena, em suas próprias palavras: “eles se utilizam da figura indígena, então, eles poderiam pegar o que eles arrecadam e contribuir com a população indígena, principalmente para quem mora na região, isso que a população indígena pensa”.

Questionado se considera importante o indígena participar do Festival e como entende que deveria ser essa participação, este afirma que não consegue visualizar como o indígena poderia participar mais ativamente do Festival, mas que o espetáculo poderia fazer uma representação mais “próxima” do índio real, da “cultura original”, pois ao ouvir uma toada não consegue reconhecer a população indígena local. No seu entendimento, há uma mistura da região nordeste, que se somam a elementos étnicos específicos da região daqui do baixo Amazonas, o Boi reúne todos esses elementos e “traz pela ação da Amazônia”.

Para o terceiro informante, atual Tuxaua Geral da Tribo Sateré-Mawé, não há diferença entre indígena e não indígena, assim enfatiza: “A gente é um povo só, nós somos Sateré, nós todos somos iguais, então é aqui que devemos ser uma parceria, como ser humano, o índio é um ser humano também, igual como vocês branco, nós conhecemos assim”.

O informante destaca que existem brancos que se acham superior ao indígena, atribuindo uma identidade inferior a este, como se não fossem seres humanos ou como se fossem “criaturas estranhas”. Isso fere o índio, pois o preconceito e a discriminação se materializam por meio do desrespeito às populações indígenas.

Nesse sentido, entende a representação do índio no Festival como uma “imagem superficial”, muitas vezes distante de fato do indígena real. Em seu depoimento assevera: “o nosso povo está lá na aldeia, enquanto aqui há uma imagem que se afirma ser *Sateré, Mundurucu, Heskariano, Parintintin* [...], mas não é a realidade. Aqui, exibem apenas nossa imagem, parte da nossa história”.

O informante considera que o Festival poderia ser importante para o indígena se ao invés de levar atores para interpretar um suposto indígena, levasse de fato indígenas reais, que estes falassem sua língua materna, que estes demonstrassem o ritual como realmente ocorre dentro da área indígena. Assim, as pessoas conheceriam de fato quem é o índio. Em suas próprias palavras enfatiza que “eles [construtores do espetáculo] tem que entrar em cada área indígena da tribo para vir conversar, mas tem que ter a contrapartida para a comunidade”.

Depreende-se da fala do informante que os indígenas Sateré-Mawé poderiam participar efetivamente da própria construção dos elementos indígenas representados no espetáculo, inclusive se fazer presentes na arena do Bumbódromo, participando do espetáculo. Ou ainda, permitir que estes visitassem as comunidades indígenas para conhecer a cultura de perto, não apenas dos livros. Contudo, essa “abertura” e “compartilhamento” cultural se daria desde que os Bois revertissem parte do que arrecada em bens para a melhoria de vida das populações indígenas.

O Tuxaua geral critica que até mesmo com relação ao artesanato vendido na Praça da Prefeitura de Parintins, por ocasião do Festival, os organizadores da festa poderiam olhar mais para os indígenas, posto que a estes são destinados “os piores lugares” para exposição de seu material. “Fala-se tanto em indígena, exaltam tanto a cultura, mas não ajudam os índios, nem com a venda do artesanato aqui”.

Outro informante, indígena Sateré-Mawé, atuou a vida toda como servidor da FUNAI, hoje aposentado aos 65 anos de idade, tem uma visão do indígena de forma esclarecedora e crítica:

Eu vejo que o índio ele têm vários sentidos, por que, por exemplo, eu como índio tenho certeza que eu sou valorizado e me valorizo, mas infelizmente os brancos, eles não valorizam quase o índio, uma minoria da minoria que valoriza os índios. Então a gente vê o índio, ele pode ter as mesmas conquistas do branco ou do preto ou outra raça, isso tudo depende das oportunidades que ele tem. Àquele índio que tem a

oportunidade de estudar para trabalhar com qualquer tipo de trabalho. Nós índios hoje, do século 21, é completamente diferente dos antepassados. Quantos índios não têm aqui na UEA, na UFAM também? Então essa oportunidade de ter né, eu vejo assim.

Essa visão nos remete a entender os grupos étnicos no tempo presente, ou seja, o indígena é sujeito que possui uma cultura diferente da sociedade envolvente, mas é cidadão de direito dessa sociedade. Não se trata de um ser congelado no tempo, mas acompanhou a evolução da sociedade, sem deixar de lado seus principais marcadores étnicos. Esses índios destaca o informante, estão em toda parte, na política, nas escolas não indígenas, nas universidades, enfim, são tão cidadãos brasileiros quanto qualquer um.

O informante entende que a representação que o Festival de Parintins produz do indígena diz respeito a uma imagem folclórica, eivada de características que nem sempre são realmente condizentes com a cultura. O interlocutor demonstra certa insatisfação nessa reprodução de imagens porque os Bois “mexem” com todos os índios do Brasil, com a cultura, com os cânticos, as histórias, com o mito, dentre outros. Assim, há uma descaracterização do Sateré, por exemplo, principalmente acerca do significado da língua indígena.

Para ilustrar esta questão, o líder indígena cita as toadas que sempre são construídas em cima de elementos indígenas. E, em muitas toadas são utilizados trechos de palavras indígenas, as quais são “encaixadas” para dar rima a letra ou para demonstrar que se está usando uma palavra “genuinamente” indígena, contudo em alguns casos fogem do real significado ou não tem nada haver com o tema que a toada aborda.

Como exemplo, este cita a toada “Fibras de Arumã”, composta por Ronaldo Barbosa, em 1994, a qual ilustra o “Ritual da Tucandeira”, destacando os principais elementos que fazem parte desse ritual. A referida toada fez muito sucesso na comunidade local na década de 90. O informante destaca que na toada usa-se demasiadamente a expressão “Uiaperiá”, contudo segundo este, “não há nenhuma palavra em Sateré-Mawé” que se aproxime ou se relacione com esta expressão.

O interlocutor atribui esse “equivoco” ao fato de que a “pronúncia do Sateré, às vezes é muito complicada”, então pode ser que ao ouvir determinada palavra tenha entendido desta forma “Uiaperiá”, mas *Uiat* significa “meu/minha”; “periá”, “o restante da palavra não tem nada haver, então são as coisas assim e tem outras que cruzam, mas repercutiu essa daí”.

O depoimento deste informante instigou-me a fazer um levantamento acerca da palavra “Uiaperiá”. De fato não existe no dicionário Sateré-Mawé nenhuma palavra ou

significado que se refira a esta expressão, contudo a pronúncia do pronome possessivo *Uait* e dos pronomes pessoais *eipe* (singular) e *eiperia* (plural), os quais significam “você todos” (FRANCESCHINI, 2003), pode ter dado origem à expressão tão decantada pelos simpatizantes do Boi Caprichoso, em meados da década de 90. Nesse sentido, encontro coerência na análise feita por este líder.

Em entrevista a Silva (2015), Ronaldo Barbosa não deixa claro o uso dessas expressões, mas ressalta que se trata de uma toada que buscou falar do Ritual da Tucandeira, tão importante aos Saterés. As fibras de arumã são utilizadas para tecer a luva, onde são postas as formigas, de maneira poética a toada apresenta detalhes da cultura Sateré-Mawé.

Acredito que essa questão é muito complexa, posto que as toadas são os fios condutores para se construir o espetáculo, mas estas, embora sejam compostas a partir de uma pesquisa, se utilizam de expressões que se encaixam e favoreçam a melodia, portanto, não podemos afirmar até que ponto estas são “feis” assim a pesquisa realizada ou a expressão indígena original.

Sobre a visão do informante acerca da importância do Festival para o indígena, percebemos que este demonstra certa indiferença, pois entende que se o evento não fizesse uso apenas da imagem do índio, mas buscasse trabalhar de fato os aspectos culturais, de maneira fiel, “aí com certeza essa representação seria mais bem aceita entre os parentes”.

O quinto informante é um indígena Sateré-Mawé, que este ano (2016) passou a atuar profissionalmente como coreógrafo do Boi-Bumbá Garantido. Este é o mais jovem de nossos informantes, graduado em História pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA, ele tem uma história com a dança no Boi desde os 13 anos de idade, quando se deslocou de Ponta Alegre (TI) para Parintins, a fim de dar continuidade aos estudos.

Inicialmente o informante esteve participando das tribos indígenas (chamada *Tribão*), depois foi convidado a fazer parte do Grupo de Dança “Garantido Show”, em 2015 esteve como coordenador de dança e hoje é um dos responsáveis pelas danças coreografadas que são apresentadas no Bumbódromo. Ressalta-se que o informante passou a fazer parte do corpo de dança do Boi Garantido em função do talento e não por ser indígena.

Na visão do informante, o indígena hoje é estereotipado, a ele são atribuídas características e identidades genéricas, sem considerar as peculiaridades étnicas de cada grupo indígena. Como Sateré-Mawé defende que cada população indígena possui seus “traços” específicos e que, portanto diferem uma das outras.

Acerca das representações sociais do indígena no contexto do Festival, o informante revela que o espetáculo apresenta imagens de indígenas que se confundem com índios

pertencentes ao Amazonas, ou de etnias de outras regiões do país, com índios norte-americanos, principalmente com relação às indumentárias, pois os indígenas da América do norte, “usam poucas penas, então às vezes as fantasias misturam um pouco disso”. Contudo destaca que a grande maioria diz respeito às tribos amazônicas.

Em suas palavras:

Analisando o Festival do ponto de vista de representações indígenas, o original mesmo, o ritual como se diz mesmo como é para ser, ele não é fielmente representado, a gente sabe disso até por conta de autodefesa indígena, pois por vezes o indígena leva de propósito as informações erradas por conta de ele achar que o não indígena, ele está tentando se apoderar da cultura dele, então ele faz isso de propósito mesmo, ele dá as informações erradas para que o não indígena siga o caminho errado.

Frente ao exposto, constata-se que a fala do interlocutor não difere das demais visões apresentadas anteriormente, acerca de uma representação que se utiliza de alguns elementos étnicos, mas não representa um “índio real”. Para este:

Por se tratar de cultura, dentro de um espetáculo, então uma lenda, por exemplo, é bem estilizado, um ritual, por exemplo, ele é estilizado por conta do Folclore, o qual permite dá uma fugida um pouco do contemporâneo. As danças, por exemplo, são indígenas, mas são umas misturas contemporâneas com o original do ritual mesmo, então por conta do folclore que ele permite isso.

Depreende-se dessa fala a categoria “estilizado” e “Folclore”. Tais categorias aparecem nas falas dos informantes indígenas e não indígenas, praticamente com o mesmo significado, isto é, produto “fantasioso” e “criativo”, “interpretativo das manifestações populares” e também compreendido como “criação artística e popular livre” de uma comunidade, movimento ou evento.

Com base nessa visão é que compreendemos as falas dos informantes, as quais afirmam que o Folclore permite essa representação mais “fantasiosa” ou mais “criativa” do indígena, fugindo da vertente original dos indicadores étnicos de um grupo. Assim, o mesmo folclore, permite “estilizar” esses indicadores. Ou seja, “estilizar”, na visão do informante – que se apropria de uma visão dos construtores do espetáculo, e, portanto dos não índios – é dar uma forma estética diferente do índio real, retirando-lhe detalhes originais, mas que ainda assim possa ser identificado como índio. Hoje, o sucesso do Festival tem se dado em cima desse “indígena estilizado”.

Questionado se por ser indígena já fora consultado sobre algum elemento da cultura Sateré-Mawé, o informante revela:

Já, eu já fiz isso, não em coreografia. Foi num texto que ia ser apresentado no Bumbódromo com o Israel Paulain [apresentador do Boi-Bumbá Garantido] que ia ser a tucandeira [a formiga]. Mas só que aí a tucandeira para os indígenas é representada como uma bela mulher e é ela que atrai os indígenas a colocarem a mão na luva, porque aquilo dói à mãe fala não vai, aconselha, ela sabe que dói, o pai diz que dói, mas aí o curumim vai e fica olhando as formiguinhas tão bem assim... O cheiro dela que é um cheiro bem forte, com aquilo lá é como se fosse ela atraindo, ela é uma mulher. Então, o Israel ia representar uma tucandeira, aí não tinha como bater o Israel com uma bela mulher que é a tucandeira. Eu fui fazer o texto, eu fiz parte dessa encenação que teve no Bumbódromo ano passado [2015], então eu li o texto e como eu sou historiador, eu fui procurando o que tinha de errado lá, tinha algumas coisas erradas, mas eu deixei que ia dá para passar, mas isso não ia dar para deixar passar porque ia ser totalmente diferente do que é. Então eu falei para ele que a tucandeira é representada como mulher para os indígenas. Ela é uma mulher bonita com o cheiro forte, cheirosa, então, o Israel ia como uma mulher que é a tucandeira. Aí eu falei para o rapaz que estava escrevendo o texto e também é o responsável pelos diálogos, aí ele teve um alívio, um espanto porque eu disse aquilo porque ele ia fazer cometer a maior “garfe” no festival, então ele agradeceu muito e mudou o sentido do texto, mudou as coisas todinhas. Aí ele pediu para mim ler de novo, aí eu disse agora sim tá legal.

O informante demonstrou muita satisfação ao relatar esse fato, pois se sentiu importante na construção de um roteiro que seria materializado na arena do Bumbódromo, por meio do anfitrião da festa, o apresentador Israel Paulain. Segundo ele, seria uma contextualização muito “fora” do Ritual da Tucandeira. Assim, acredita que se não tivesse interferido na construção do texto, certamente se cometeria um erro que refletiria na avaliação dos jurados. O Festival, em nome do Folclore, foge de aspectos tradicionais/originários, mas existem situações que necessitam ser melhor estudadas para não “desviar” de forma “incoerente” das culturas indígenas, visto implicar diretamente no desempenho do Boi quanto às notas atribuídas pelos jurados.

Diante desse fato, o informante considera importante o indígena participar do Festival de forma mais efetiva, pois contribuiria para dar esclarecimentos em torno da cultura, assim como ocorreu na situação do Ritual Sateré-Mawé. Contudo, essa participação poderia se dar de diferentes maneiras como, por exemplo, por meio de consultas e visitas às aldeias.

Contudo, o informante considera que este é um caminho em construção e há ainda muita estrada pela frente. Até porque hoje o “indígena estilizado” chama mais a atenção, “vende mais”, então essa representação do indígena é fruto dos “experimentos que deram certo e passaram a promover a festa”, conclui o informante.

Por fim apresentamos a visão do indígena da etnia Maraguá, o qual possui 42 anos de idade e é ativista indígena, professor e escritor. Este se chama Yaguaré Yamã, sua

participação nesta pesquisa se faz importante, posto que este atuou diretamente como membro conselheiro indígena do Conselho de Arte do Boi Caprichoso, no período de 2013 a 2014.

Segundo este informante sua passagem pelo Boi azul se deu em razão de um convite feito pelo senhor Gil Gonçalves para contribuir em um projeto que visava embasar a criatividade artística com conhecimentos acerca da cultura indígena, levando em consideração a linguagem, a cosmologia e a organização política e social dos povos cuja representação é feita no espetáculo dos Bois.

Sua função, então, foi de esclarecer as diferenças étnicas existentes entre os povos indígenas. Isto porque é uma prática comum e equivocada, nos Bois de Parintins, a representação de um índio genérico. Portanto, suas principais ações foram de contribuir com a desmistificação da visão de artistas e compositores do Boi acerca desse equívoco. Em suas palavras, o informante destaca: “[...] mudei nomes étnicos, palestrei sobre povos indígenas, selecionei toadas, as mais próximas [da realidade indígena] e menos fantasiosas. Dei aulas de Nheengatu, Tupi e Maraguá para artistas e músicos. Reorganizei grafismos e pinturas corporais, dei sentido a eles”.

A fala de Yaguaré é reveladora no sentido de que sua presença no processo de criação do espetáculo favoreceu a construção de um entendimento de que, embora se trate de “arte”, é necessário se ter uma preocupação mínima com os artefatos históricos, linguísticos, socioculturais e étnicos que consubstanciam uma determinada etnia indígena. Entendendo-se que há diferenças de crenças e significados entre estas populações.

É preciso compreender que uma expressão utilizada por índios Karajá divergem de expressões comumente utilizadas por Sateré-Mawé ou Hixkaryana. Daí a necessidade de se ter noções básicas sobre o Nheengatu e/ou Tupi. Assim também como entender que o “pajé africano” não mantém relação com o xamã amazônico, são culturas diferentes.

O grafismo indígena presente no corpo dos atores que participam do teatro na arena do Bumbódromo, bem como presentes nas alegorias é outro ponto destacado pelo informante: “reorganizei grafismos e pinturas corporais, dei sentido a eles”.

Lux Vidal (1992, p. 13) afirma que a “pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica”.

Nesse mesmo sentido, Berta Ribeiro (1989, p. 80) informa que as pinturas corporais constituem uma “linguagem visual” que funciona como “marca de identificação étnica”, assim como “informa a respeito do sexo, idade e condição social do indivíduo”.

Analisando a fala de Yaguaré e fazendo relação com o pensamento dessas autoras, percebemos que os Bois fazem uso indiscriminadamente de diferentes pinturas corporais, sem levar em conta estes aspectos sinalizados, sobretudo por Ribeiro (1989).

Para o informante, então, a imagem de indígena que o Festival está tomando como referência se constitui em uma representação “tosca”, a qual “ridiculariza o indígena em todas as formas”, em suas palavras: “A falta de conhecimento dos artistas, dos dirigentes e dos músicos beira a ignorância total. Como não há consulta direta ao indígena e sim, apenas consulta a livros de leigos, o estereótipo alcança níveis absurdos”.

Acrescenta ainda que de uma maneira geral, o Festival está tratando do “bom indígena, o mesmo idealizado por Lévi-Strauss. Talvez uma simbiose de Hans Stadem, Lévi-Strauss e Ditadura Militar: a do índio preguiçoso, recriando todas as culturas e dando ares de mitologia grega e hollywoodiana”. O informante apresenta uma leitura bem crítica, destacando como as ideias cristalizadas sobre o indígena entre pensadores e governos de estado influencia a figuração do indígena dos Bois de Parintins.

Sobre sua rápida passagem pelo Conselho de Arte do Caprichoso, Yaguaré revela:

Foi bom enquanto durou. O projeto que tinha, não estava de acordo com o sucesso do folclore e do estereótipo. Então, mesmo com o sucesso de: trazer o Boi para a realidade, quebrando estereótipos e preconceitos, a oposição de quem estava mais acostumado vivendo em meia a uma fantasia foi mais forte e não pudemos mais continuar com o projeto. Minha saída da agremiação e do Conselho foi um baque para todos os artistas que tinham na presença do indígena conhecedor profundo das temáticas uma grande esperança. Mas acredito que tudo o que lhes passei tem sido bem lembrando.

O projeto ao qual o informante se refere tratava-se, como já assinalado, da tentativa de se criar um embasamento mais aprofundado da cultura indígena a fim de conferir mais autenticidade na representação dos elementos étnicos desta. A contratação de Yaguaré em 2013 foi no sentido também de instruir os artistas e compositores para a construção do Projeto Amazônia *Táwapayêra* para o ano de 2014, visto se tratar de um tema exclusivamente indígena.

A fala do informante é eivada de críticas àqueles conselheiros do Boi Caprichoso que não consideram importante dar atenção às peculiaridades étnicas dos povos indígenas. Estes estão mais preocupados com o espetáculo em si. O relato me faz inferir que sua presença no núcleo pensante do azul nem sempre se deu de forma harmônica. Isto é perceptível na seguinte fala: “Para quem defende a continuação do preconceito e da fantasia, foi uma

afronta. Onde já se viu? Colocar um índio, e do movimento indígena, dentro do Festival para endireitar e acabar com tudo o que há de errado! (Risos)”.

O interlocutor deixa implícita “a grande esperança” que os demais artistas nutriam com a sua permanência no Conselho. Por outro lado, afirma que os conhecimentos repassados mantém influência nos dias atuais na produção de toadas e da cênica do espetáculo, mesmo reconhecendo que o que se é uma caricatura das práticas indígenas.

Questionado se considera importante o Festival dar ênfase ao indígena em quase 70% de seu espetáculo, o informante destaca que não. Em sua visão os Bois deveriam manter sua origem negra e nordestina, pois embora lembre a sociedade da existência dos povos indígenas, concretamente em nada contribui com essas populações: “O que o índio ganha com isso? Nada, só mais preconceito dentro da própria localidade municipal”.

Apesar dessa crítica e levando em consideração que esta apropriação pelo Festival está sacramentada nos dias atuais, inquirimos ao informante se considera importante o indígena participar de forma mais efetiva da construção do espetáculo? Em suas palavras: “Sim, claro, como já lhe disse antes, a presença de um indígena, (no meu caso) endireitou e bem muita coisa deturpada por lá. Quem ganha com isso? Quem valoriza a verdadeira cultura indígena, o turista e a agremiação por ser mais social”.

Depreende-se da fala do informante que as imagens, informações, atributos imputados ao indígena são deturpações e estereótipos e que, portanto a presença de indígenas no processo de construção contribuiria para se pensar não apenas do ponto de vista folclórico, mas com respeito à diversidade étnica dos povos primitivos.

Nesse sentido, conclui afirmando que suas projeções futuras para o Festival dos Bois de Parintins e de sua relação com a cultura indígena não são muito boas, pois não visualiza mudanças na forma como os construtores do espetáculo têm encaminhado à representação das populações indígenas. Para ele há a necessidade de ambas as associações contratarem mais artistas indígenas e conselheiros indígenas: “pessoas responsáveis e preocupadas com a cara indígena”.

Diante do exposto, constatamos semelhanças e divergências nas opiniões elencadas nessa parte do trabalho. Os informantes indígenas têm opiniões parecidas quanto a representação do índio no Festival: essas não são reais, são imagens elegidas para se falar da cultura indígena, que vez ou outra retrata uma cultura estática e genérica.

3.4.1 Novos sentidos do espetáculo

Concordo com Wilson Nogueira (2014) quando este fala de uma espetacularização do índio para fins de entretenimento da indústria cultural, mas acredito que isso não foi proposital, aconteceu em função de determinados fatores que historicamente conformaram o Festival em produto de massa, não apenas o indígena, mas cada aspecto dentro do evento é superdimensionado, é estilizado.

Esses fatores são encontrados em Cavalcanti (2000), quando esta revela que o Festival nasceu de uma brincadeira de boi que elegeu elementos amazônicos para afirmar a identidade regional do parintinense, que tem raízes indígenas. As populações indígenas estão vivas no cotidiano de Parintins e como afirmou Assayag (1995) não poderia ser de outra forma, o Festival iria a um dado momento se apropriar deste, posto que por se tratar de folclore trata da vida do povo. Ou seja, “o folclore, além do seu valor na ciência das tradições, é objeto de curiosidade para o povo, porque contém a sua obra” (VASCONCELOS apud BITENCOURT, 1987, p. 87).

Mas essa representação é “híbrida”, posto que reúne características e artefatos pertencentes a diferentes grupos étnicos, sem levar em consideração suas particularidades. Nesse sentido, o Festival trata de diferentes grupos, sobretudo amazônicos, com uma identidade multicultural, mas ao mesmo tempo genérica. Ou seja, ao trabalhar com indígenas amazônicos, mas ao mesmo tempo inseri-lo características africana, andina ou norte-americana, em nome do folclore, imputa ao indígena a imagem de que todos são iguais, que possuem os mesmos traços étnicos e vivem da mesma forma.

Para uma análise profícua dessas representações que tanto os indígenas, quanto os membros dos bois apresentaram em suas falas, é necessário refletir a partir dos estudos de Goffman (1999). Para este, a identidade está relacionada a categorias que conformam o conjunto de atributos pertencentes a uma pessoa ou grupo de pessoas em dada sociedade:

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias: Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontradas. As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos nos permitem um relacionamento com "outras pessoas" previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua "identidade social" - para usar um termo melhor do que "status social", já que nele se incluem atributos como "honestidade", da mesma forma que atributos estruturais, como "ocupação" (GOFFMAN, 1999, p. 5).

A ideia de Goffman (1999) ressoa sobre a dualidade “identidade virtual” x “identidade real”. Ou seja, a identidade imputada a um sujeito pelas pessoas e as características que ele de fato possui. Assim prossegue:

[...] o caráter que imputamos ao indivíduo poderia ser encarado mais como uma imputação feita por um retrospecto em potencial - uma caracterização ‘efetiva’, uma identidade social virtual. A categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir, serão chamados de sua identidade social real (GOFFMAN, 1999, p. 6).

Diante do exposto, compreendo que a representação indígena feita pelo Festival de Parintins pode ser interpretada à luz desses conceitos. Àquele indígena representado no espetáculo, que é estilizado, é um “índio virtual”, fruto de uma imputação de características estereotipadas. Sendo assim, o espetáculo trata de um índio cuja identidade é socialmente “virtual” (GOFFMAN, 1999).

Identidades virtuais, no sentido apregoado por Goffman (1999), têm sido atribuídas de formas díspares ao índio brasileiro. Algumas categorias, características ou atributos, por vezes, se apresentam de forma pejorativa. Nesse sentido, percebemos na história a imputação ao indígena de uma identidade estigmatizada, concebendo-o como um defeito, como um elo fraco na história do povo brasileiro.

No caso do Festival essa identidade social é estereotipada por meio de atributos “superlativos”, ou seja, a imagem do índio é do bom selvagem, do herói, do protetor da floresta, do índio de tanga, àquele que está lá no meio da mata.

Por se tratar de um espetáculo, há a liberdade para se criar, nesse sentido, concordo com Chico Cardoso quando fala que “a exemplo dos movimentos de arte como o Cubismo, o Surrealismo, dentre outros o Festival é um espaço de produção artística de dramaturgia também e que, portanto tem a liberdade de criar e recriar essas imagens”, porém tais movimentos dizem respeito à pintura, no caso do Festival, trata-se de uma “dança dramática” que aglutina canto, música, drama e dança.

Inspirados em Bourdieu (1996), entendemos que mesmo se tratando de arte é necessário fazer uma análise plenamente sociológica dos elementos artísticos que constituem a representação do indígena no Festival de Parintins. Ainda que a arte tenha “liberdade” de criação, esta não pode deixar de comprometer-se com aquilo que interpreta ou no caso em questão não pode deixar de ter comprometimento com a cultura indígena. Não se pode dizer que se trata de “cultura indígena”, mas de uma representação desta.

O que ocorre na construção dessa representação é um recorte de elementos étnicos dos povos indígenas, que as toma de forma genérica. Mas ainda que o Festival seja uma manifestação da arte popular, que toma como objeto essa figuração do indígena, a forma como esta figuração vem sendo constituída é passível de crítica.

Não há de fato uma preocupação e comprometimento com a cultura indígena, a preocupação de se fazer pesquisa e fundamentar tais representações residem apenas no fato de que o espetáculo será avaliado por um corpo de jurados. Portanto, se há alguma preocupação por parte dos Bois de Parintins de fundamentar a apresentação por meio da pesquisa das etnias que compõe o espetáculo, esta (preocupação) está relacionada ao jurado que vai julgar isso, ou seja, a preocupação está nos critérios que os jurados irão avaliar.

Então, se retoma mais uma vez a ideia de que se trata de uma representação de outras representações “sacramentadas” no estado da arte, nas ruas, na própria cidade, ou seja, uma representação no sentido popular e de “circularidade da cultura” (BAKHTIN, 1993). Há uma apropriação por parte dos artistas de elementos que são populares, o “erudito que se torna popular e o popular que se torna erudito” dentro do espetáculo para conquistar os jurados e o público que espera por um grande espetáculo.

Das falas dos informantes indígenas, percebo certo descontentamento, não apenas da representação produzida, mas principalmente do uso de uma imagem, sem uma contrapartida financeira. Essa questão é delicada, pois o Festival é um evento construído em cima da arte. Nesse caso, quem poderia viabilizar essa contrapartida seriam as associações folclóricas, em um projeto social talvez, mas isso depende muito da boa vontade política e social de quem está à frente dessas instituições, visto que estas não tem obrigação de fazê-la. Esta é uma discussão que não temos como aprofundá-la aqui.

Por outro lado, afirmamos que as imagens de indígenas, nos diferentes itens do espetáculo, precisam ser construídas com um compromisso maior com as culturas indígenas, sobretudo àquelas que mantêm uma relação mais próxima com a cidade de Parintins. Nas falas dos indígenas pesquisados isto foi muito latente: a necessidade de se haver um diálogo, de haver uma discussão mais crítica com estas.

Um diálogo abriria espaço para uma aprendizagem mais rica, e conseqüentemente para um espetáculo mais “encorpado” culturalmente nas toadas, nas alegorias que dão forma ao cenário onde se operam as encenações e na dramaturgia em si. Roy Wagner (2010) em “A invenção da cultura”, fala do “contexto simbólico” como um espaço virtual, no interior do qual palavras, gestos e imagens ganhariam significação uns em função dos outros, a partir de sua “associação mútua”.

Seria interessante essa troca de conhecimento e associação mútua para pensar a representação do indígena no Festival. Isso criaria certa vitalidade ao espetáculo. Como destaca Wagner (2010, p. 41): “E é por isso que vale a pena estudar outros povos, porque toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura”.

Inspirados em “A invenção da Cultura”, entendemos que no contexto do Festival de Parintins “não se deve vilipendiar o que se pretende representar. De outro, não se pode violar as imagens com as quais a representação se fundamenta” (CARLOS, 2012, p. 339).

Assim, compreendo que é preciso considerar as culturas indígenas nesse processo de elaboração, posto que os indígenas não concordam com esse tipo de representação. Entendo também que quando os Bois se abriram para ouvir opiniões de indígenas construíram um espetáculo mais encorpado culturalmente e que as pesquisas hoje são essenciais.

Diante do exposto, o que nos resta é esperar pelos próximos capítulos dessa relação entre representação indígena e espetáculo, visto que há um caminho em construção e que por se tratar de uma manifestação folclórica, produzida por diferentes mãos, muitas ressignificações ainda hão de viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa nos permitiu um conhecimento cultural sobre o Festival de Parintins, possibilitando-nos uma aproximação com aqueles que constroem intelectualmente o espetáculo e, portanto produzem a representação indígena. Ao mesmo tempo nos permitiu ouvir e compreender a visão dos indígenas Sateré-Mawés e Hixkaryanas quanto a esta representação.

Não foi uma tarefa simples, pois não se tratou de se fazer comparações ou confrontar as falas dos informantes pesquisados, ao contrário, buscou-se dar voz aos diferentes sujeitos, o desafio estava em realizar isso, sem fazer julgamentos formados por pré-conceitos. A postura foi de distanciar-se de minhas próprias concepções e estranhar àquilo que para mim era tão próximo e comum.

Feito isso, o trabalho tomou forma, no primeiro capítulo apresentamos um panorama, com base na literatura, da construção histórica de Parintins buscando fixar a relação da cidade com as populações indígenas que deram origem ao povo caboclo do baixo Amazonas. Por meio de dados do IBGE (2010) traçamos o perfil da população parintinense, seu modo de vida e acesso a bens, serviços e políticas públicas.

Este capítulo também reuniu informações acerca do Festival Folclórico de Parintins. Para tanto, destacamos os primeiros registros do Boi-Bumbá na Amazônia, as primeiras formas da brincadeira de boi em Parintins, bem como a criação do Festival e a evolução pela qual este passou até os dias atuais. Nossa aproximação com o objeto nos permitiu fazer uma breve etnografia da festa e preliminarmente entender a representação do indígena no Festival, com base na literatura pesquisada.

No segundo capítulo procuramos apresentar as visões acerca do indígena no Brasil, com base em autores que tratam da produção de imagens indígenas do Brasil Colônia a contemporaneidade. Igualmente tratamos da representação existente em torno dos indígenas Hixkaryanas e Sateré-Mawés com vistas a conhecer as características étnicas dessas populações cujos sujeitos fazem parte da pesquisa.

O capítulo três trouxe as falas dos sujeitos que participaram da pesquisa. Contudo, na primeira parte apresentamos as orientações metodológicas e teóricas que nortearam as análises e discussões dos resultados. Feito isso, buscamos nas falas dos informantes indígenas e não indígenas desvelar a representação do indígena produzida no Festival de Parintins. Primeiramente questionamos os interlocutores não indígenas que índio o Festival está

tomando como referência, para em seguida identificar o que pensam os indígenas reais dessa representação.

A pesquisa revelou que na visão dos construtores do espetáculo o indígena tem sido representado de maneira estilizada, onde são eleitos alguns símbolos para efetivar essa representação. Esses símbolos dizem respeito a pinturas corporais, plumária, rituais e lendas. Assim, não é uma representação fidedigna das culturas indígenas apresentadas no espetáculo.

Essa representação utiliza algumas características originais indígenas para contextualizar e respaldar perante aos jurados o Ritual Indígena, a lenda apresentada ou mesmo as tribos indígenas e coreografadas que conformam o espetáculo. Para isso, há uma preocupação com a pesquisa e com o respeito às populações indígenas, mas ainda assim a imagem produzida é de um índio estereotipado.

A visão dos indígenas quanto a esta representação é exposta em tom de insatisfação, posto que estes não concordam com a forma que hoje o Festival de Parintins tem se apropriado de elementos étnicos para falar de um indígena que tem aspectos figurativos. Estes entendem que o Festival fala de um indígena fantasioso, um indígena folclórico que nada tem haver com o índio real.

Conforme os achados da pesquisa essa representação já foi em tempos passados ponto de questionamentos por parte de lideranças indígenas locais, mas hoje estas já não estão preocupadas com isso, pois entendem que o Festival é um evento folclórico que se utiliza de imagens indígenas que já estão cristalizadas, pois é isto que atrai um público massivo. Não há muito que se fazer para se reverter esta questão.

Contudo, os Bois poderiam ouvir as etnias indígenas, consultar suas lideranças, conhecer mais de perto como vivem esses grupos para poder então fazer uma representação mais respaldada desse índio.

Por outro lado, as falas dos indígenas revelaram que os Bois deveriam contribuir mais efetivamente com as populações indígenas que tanto exaltam na arena do Bumbódromo, essa contribuição seria com a doação de recursos financeiros para melhoria das condições de vida destes nas comunidades. Poderiam também contribuir por meio da construção de um espaço para exposição do artesanato indígena vendido na Praça da Prefeitura de Parintins, à época do Festival.

De fato, percebemos que para estes indígenas não há essa preocupação com a representação, apenas se incomodam pelo fato da festa ser hoje um grande evento que arrecada muito dinheiro e que parte deste poderia ser destinada as populações indígenas. Essas questões são complexas, pois há uma série de pontos que implicam nesse quadro.

Nas palavras de Yaguaré Yamã “o que gostaria e que deixei muitas vezes claro, é que contratassem mais artistas indígenas e conselheiros indígenas. Pessoas responsáveis e preocupadas com a cara indígena”. Importa destacar, então, que há uma longa estrada a se construir. Assim, esta pesquisa deixa um caminho aberto para se pensar como indígenas e construtores do espetáculo podem caminhar no sentido de equalizar essas representações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALVAREZ, Gabriel O. *Satereria: Tradição e política Sateré-Mawé*. 1ª edição. Manaus: Valer, 2009.
- ANDRADE, Mário de. 1982. “As danças dramáticas do Brasil”. In: O. Alvarenga (org.), *Danças dramáticas do Brasil*. 1º tomo. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória. pp. 23-84.
- ANDRADE, Odnéia. *Explosão de estrelas no reino do Boi-Bumbá*. Edição do autor, 2013. Antropologia-USP, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002. p. 37-78.
- ASSAYAG, Simão. *Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- _____, Simão. *Caprichoso, o Boi de Parintins*. Manaus: Editora Novo Tempo, 1997.
- AZEVEDO, Cecília [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 2ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.
- BARROSO, Milena Fernandes. *Rotas Críticas das Mulheres Sateré-Mawé no enfrentamento da violência doméstica: novos marcadores de gênero no contexto indígena*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Serviço Social e Sustentabilidade na Amazônia). Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2011.
- BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e as Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BATALHA, Socorro de Souza. *Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no bumbódromo (1995-2010)*. Somanlu, ano 10, n. 2, jul./dez. 2010.
- BERNAL, Roberto Juramillo. *Índios Urbanos: processo de reconformação das Identidades Étnicas Indígenas em Manaus*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas / Faculdade Dom Bosco, 2009.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, Pierre. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte e Editora Universidade do Amazonas, 2002.

_____, Sérgio Ivan Gil. *O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins*. Somanlu, v. 2, número especial, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil (org). *Cultura Popular, Patrimônio e Cidades*. Manaus: Edua, 2007.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil (org). *Culturas populares em meio urbano*. Manaus: Edua, 2012.

CAMPOS, Pedro Humberto Faria; ROUQUETTE, Michel-Louis. *Abordagem Estrutural e Componente Afetivo das Representações Sociais*. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2003, 16 (3), pp. 435-445.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, Paralelo 15, 1998.

_____, Roberto. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARLOS, Daniel Pícaro. *Resenha “WAGNER, Roy. A invenção da cultura”*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 21, p. 1-360, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Imagens de índios do Brasil: o século XVI”. In: *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura*. Org: Ana Pizzarro. São Paulo: Unicamp, 1993.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Antropologia do Brasil – Mito, História e Etnicidade*. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1986.

_____, Manuela. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. 1a ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CASTRO, Viveiro de. *No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf> Acesso em 17 de agosto de 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa*. Anais do XXIII Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu/MG, 1999.

_____, Maria Laura Viveiro de Castro. *Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: As Danças Dramáticas de Mário de Andrade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais – RBCS. Vol. 19 n°. 54, Fevereiro, 2004.

_____. Maria Laura Viveiros de Castro. *Os sentidos no espetáculo*. In: Revista de Antropologia-USP, São Paulo, v. 45, n. 1, 2002. p. 37-78.

- CERQUA, Arcângelo. *Clarão de fé no médio Amazonas*. Manaus: Imprensa Oficial, 1980.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no Séc. XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DERBYSHIRE, D. *Textos Hixkaryana*. Belém: Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, V. 3. 1965.
- DOISE, W. “Les représentations sociales”. In Lacerda, M., Pereira, C., Camino, L. (2002). *Um estudo sobre as formas de preconceito contra homossexuais na perspectiva das representações sociais*. *Psicol. Reflex. Crit.*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, 2002.
- DURKHEIM, É. *Sociologia e filosofia*. São Paulo, Ed. Forense, 1970.
- _____. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo, Edições Paulinas, 2002.
- FARIAS, Júlio Cesar. *De Parintins para o mundo ouvir*. Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.
- FERNANDES, Ana Rúbia Figueiredo. *Festival Folclórico: O que muda em Parintins?* *Somanlu*, V. 2, Número Especial, 2002.
- FEROYE, V. 2013. As festas e as danças entre o povo Hixkaryana e outros povos da região. (Trabalho apresentado à UEA como requisito para a conclusão de uma disciplina em licenciatura indígena).
- FESTIVAL folclórico de Parintins 2015. *Regulamento do Concurso de Bumbás 2015-2016*. Parintins, s/e., 2015.
- FIGUEROA, Alba Lucy Giraldo. *Guerriers de l'écriture et Commerçants du Monde Enchanté: Histoire, Identité et Traitement du Mal chez les Satere-Mawe (Amazonie Centrale, Brésil)*. 1997. Tese (Doutorado em Antropologia)-Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, [1997].
- FRANCESCHINI, Dulce (org.). *Satere Mawe pusu ag kukag*. Manaus, AM: Editora da Universidade Federal do Amazonas – EDUA, 2003.
- FREIRE, J.R. Bessa. *Cinco idéias equivocadas sobre o índio*. In *Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESCH)*. Nº 01 – Setembro 2000. P.17-33. Manaus-Amazonas.
- FRICKEL, P. 1958. “Classificação linguístico-etnológica das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Vol. 6, nº 2. P. 113 – 189.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4a ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8^a ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

IBGE, em parceria com os Órgãos Estaduais de Estatística, Secretarias Estaduais de Governo e Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

IBGE, Produção Agrícola Municipal 2013. Rio de Janeiro: IBGE, 2014.

IBGE. Censo Demográfico 2010. IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010.

IBGE. Cidades. Censo Demográfico 2010. IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2014.

JODELET, D. “La representación social: Fenómenos, concepto y teoría”. In Lacerda, M., Pereira, C., Camino, L. (2002). *Um estudo sobre as formas de preconceito contra homossexuais na perspectiva das representações sociais*. Psicol. Reflex. Crit., Porto Alegre, v. 15, n. 1, 2002.

LÉVI-STRAUSS, C. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1967.

LORENZ, Sônia da Silva. *Sateré Mawé: os filhos do guaraná*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista. 1992.

LUCAS, Maria Luisa de Souza. “*Antes a gente tinha vindo do jabuti*”: notas etnográficas sobre algumas transformações entre os Hixkaryana no rio Nhamundá/AM. [Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro: PPGAS-MN/UFRJ, 2014.

MACHADO, Laêda Bezerra; SANTOS, Jaqueline Andréa Lira. *Escola organizada em ciclos: as representações sociais de professores considerados bem-sucedidos*. Cordeiro Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.23, n. 89, p. 843-868, out./dez. 2015.

MAIA, Deise. *Rumos da Antropologia no mundo contemporâneo: Tendências Metodológicas e Teóricas*. Revista Mediações, Londrina, v.5, n.2, p.125-151, jul./dez. 2000.

MATTOS, Hebe. “Memória e historiografia no Oitocentos: a escravidão como história do tempo presente”. In: AZEVEDO, Cecília [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

MEGALE, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. 3^a. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MONTEIRO, John M. *Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese Apresentada para o Concurso de Livre Docência. Área de Etnologia.

Subárea História Indígena e do Indigenismo. Disciplinas HZ762 e HS119. Campinas, de 2001.

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

_____, Mário Ypiranga. *Roteiro do Folclore Amazônico: Folguedos Populares*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado da Cultura, 2009. Coleção Etnografia Amazônica. Tomo IV.

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

_____, Wilson. *Boi-bumbá – imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 2014.

NUNES PEREIRA, Manuel. *Os Índios Maués*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2008.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Narrativas e imagens sobre povos indígenas e Amazônia: uma perspectiva processual da fronteira*. Indiana, núm. 27, 2010, pp. 19-46. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin, Alemanha. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=247020686002>>.

OLIVEIRA, João Pacheco de; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *A Presença Indígena na Formação do Brasil*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

ORDAZ, O; VALA, J. “Objetivação e ancoragem das representações sociais do suicídio na imprensa escrita”. In: A.S.P. Moreira & D.C. Oliveira (Orgs.). *Estudos Interdisciplinares de representação social*. (pp.87-114). Goiânia: AB, 2000.

PATRÍCIO, Patrícia Sales. *Na ilha do boi de pano: uma reportagensaio para além do dogma da objetividade jornalística*. São Paulo: 2007. Tese (Doutorado) – Departamento de Jornalismo e Editoração/ Escola de Comunicações e Artes/USP, 2007.

PEREIRA, Nunes. *Os Índios Maués*. Manaus: Editora Valer, 2008.

PEREIRA, Verenilde Santos. *Violência e Singularidade Jornalística: “o massacre” da Expedição Calleri*. [Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de Brasília]. Brasília, 2013.

PINHEIRO FILHO, Fernando. *A Noção de Representação em Durkheim*. Lua Nova N° 61— 2004.

PORRO, Antônio. *O Povo das águas: Ensaio de etno – história Amazônica*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

RAMINELLI, Ronald. *Depopulação na Amazônia Colonial*. Anais do XI Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP, 1998.

RAMOS, Alcida. *O índio hiper-real*. Trabalho apresentado no Seminário sobre Ética e Antropologia, realizado pelo Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, junho de 1988.

REVISTA do boi-bumbá Caprichoso 2004. *Amazonas: Terra do Folclore, Fonte de vida*. Roteiro de Apresentação.

REVISTA do boi-bumbá Caprichoso 2015. *Amazônia*. Roteiro de Apresentação.

REVISTA do boi-bumbá Garantido 2015. *Vida*. Roteiro de Apresentação.

RIBEIRO, Berta. G. *Arte Indígena – Linguagem Visual*. Editora Itatiaia: São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

RODRIGUES, Renan Albuquerque. *Significados do Meio Ambiente no Entorno de Manaus (AM), Brasil: Processos de Exclusão, Inclusão Social e Cidadania Ambiental*. [Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de PósGraduação em Psicologia Social]. Manaus – 2008.

ROUQUETTE, M.-L. & Rateau, P. *Introduction à l'étude des représentations sociales*. Grenoble: PUG, 1998.

SÁ, C. P. de. *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro. Ed: URJ, 1996.

SABATINI, Silvano. *Massacre*. Brasília: Cimi, 1998.

SAMPAIO, Patrícia Melo. “Política Indigenista no Brasil Imperial”. In: GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo. (Orgs.) *O Brasil Imperial (1808-1889)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

SANTOS, Elizabeth da Conceição. *Educação Ambiental e Festas Populares: um estudo de caso na Amazônia utilizando o Festival Folclórico de Parintins*. Manaus: Edua, 2012.

SANTOS, Jonas; RODRIGUES, Renan Albuquerque (Org.). *Boi Campineiro: a história do Festival de Parintins que não foi contada*. – Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2013.

SCHNEEBELI, Fernanda Cabral Ferreira; MENANDRO, Maria Cristina Smith. *Com quem as crianças ficarão?* Representações sociais da guarda dos filhos após separação conjugal. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 175-184, 2014.

SHIMIZU, Helena Eri; MOURA, Luciana Melo de. *As representações sociais do controle social em saúde: os avanços e entraves da participação social institucionalizada*. *Saúde Soc.* São Paulo, v.24, n.4, p.1180-1192, 2015.

SILVA, Dulcilândia Belém da. *A Presença do Léxico Indígena nas Toadas de Boi-Bumbá de Parintins*. [Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas]. Manaus: [s.n], 2015.

SILVA, José Maria. *O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

SILVA, Maria de Lourdes Ferreira da. *Índios Urbanos: um estudo acerca do acesso dos Sateré-Mawé residentes na Casa de Trânsito Indígena aos Direitos Sociais no município de Parintins/AM*. Monografia de Graduação (Graduação em Serviço Social). Parintins: Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SOUZA, Nilciana Dinely de. *O processo de urbanização da cidade de Parintins (AM): Evolução e Transformação*. 2013, 155p. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo.

TOCANTINS, Leandro. *O Rio Comanda a Vida – uma interpretação da Amazônia*. 9ª. edição rev. Manaus, editora Valer/Edições do Governo do Estado, 2000.

TRINDADE, Deilson do Carmo. *As benzedeadas de Parintins: práticas, rezas e simpatias*. Manaus: EDUA, 2013.

URIARTE, Urpi Montoya. *O que é fazer etnografia para os antropólogos*. Ponto Urbe [Online], 11 | 2012, posto online no dia 14 Março 2014, consultado o 21 Dezembro 2015. URL : <http://pontourbe.revues.org/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300.

VALENTIN, Andreas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos Boi-Bumbás de Parintins*. Manaus: Editora Valer, 2005.

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia social*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. *A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural*. Somanlu, v. 2, número especial, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.