

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Jhonathan Nogueira Martiniano**

**O “DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ” DOS TRAJES DE FOLGUEDO DA CUNHÃ-  
PORANGA DO BOI CAPRICHOSO**

Juiz de Fora  
2023

**Jhonathan Nogueira Martiniano**

**O “DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ” DOS TRAJES DE FOLGUEDO DA CUNHÃ-  
PORANGA DO BOI CAPRICHOSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Dra. Elisabeth Murilho da Silva

Juiz de Fora  
2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martiniano, Jhonathan Nogueira.

O "dois pra lá, dois pra cá" dos trajes de folgado da cunhã-poranga do Boi Caprichoso / Jhonathan Nogueira Martiniano. – 2023.

186 p. : il.

Orientadora: Elisabeth Murilho da Silva

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2023.

1. Traje de folgado. 2. Boi-Bumbá. 3. Parintins. 4. Folclore. 5. Indígena. I. Silva, Elisabeth Murilho da, orient. II. Título.

**Jhonathan Nogueira Martiniano**

**O “dois pra lá, dois pra cá” dos trajes de folgado  
da Cunha-Poranga do Boi Caprichoso**

Dissertação  
apresentada ao  
Programa de Pós-  
Graduação em Artes,  
Cultura e  
Linguagens, da Universidade  
Federal de Juiz de  
Fora como requisito  
parcial à obtenção do  
título de Mestre em  
Artes, Cultura e  
Linguagens. Área de  
concentração: Teorias  
e Processos  
Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 14 de abril de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

**Dra. Elisabeth Murilho da Silva - Orientadora**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dra. Débora Pinguello Morgado**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dr. Fernando Augusto Hage Soares**  
Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP/SP

Juiz de Fora, 28/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Murilho da Silva, Professor(a)**,



em 14/04/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Augusto Hage Soares, Usuário Externo**, em 14/04/2023, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Débora Pinguello Morgado, Professor(a)**, em 14/04/2023, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1207489** e o código CRC **8854ED8F**.

---

Dedico esta dissertação a minha Mãe,  
Gema Galgane Nogueira Martiniano.

## **AGRADECIMENTOS**

Reconheço que este trabalho é fruto de um sonho juvenil, mérito do meu esforço e produto de muitas contribuições, sem as quais eu não teria sido capaz de concretizar meu estudo. Por isso, cabe a mim, orgulhoso e humildemente, agradecer aquelas e aqueles que, de alguma forma, “escreveram” comigo esta dissertação.

Agradeço a minha mãe, Gema Galgane Nogueira Martiniano, a primeira pessoa que acreditou no meu potencial e me incentivou a confiar nos caminhos da educação para a transformação de uma realidade de restrições.

Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, bem como às funcionárias, professoras e professores.

Agradeço a minha orientadora, professora Elisabeth Murilho da Silva, pela gentileza, confiança e, principalmente, paciência ao longo de todo o processo de construção da presente dissertação.

Agradeço à professora Débora Pinguello Morgado e ao professor Fernando Augusto Hage Soares, que compuseram minha banca de qualificação e de defesa, e que muito contribuíram com seus apontamentos para a elaboração desse trabalho.

Agradeço aos meus professores do curso de Moda da UFJF, principalmente ao professor Luiz Fernando Ribeiro da Silva por todo o apoio, amizade, ensinamentos e palavras de incentivo; e ao professor Javer Volpini, minha gratidão por toda a ajuda e confiança.

Agradeço ao Excelentíssimo Senhor Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, por ter permitido que eu entrasse em uma universidade pública e, assim, realizasse o sonho de minha mãe em me ver formado.

Agradeço ao Wagner Gress por todo o acolhimento, incentivo e momentos de paz, sem os quais eu não teria concluído essa fase da minha vida.

Agradeço ao Boi-Bumbá Caprichoso por ter me mostrado, tantas vezes, que o amor pode escorrer pelo rosto em forma de lágrimas.

Agradeço aos Seres místicos, míticos e encantados da Amazônia.

Agradeço a todas as pessoas que bradam, lutam e fazem pela Cultura Popular do Brasil.

## RESUMO

O Brasil é um país culturalmente plural em termos étnicos e religiosos, o que fomentou manifestações folclóricas como o Boi-Bumbá, que é a celebração das identidades culturais das sociedades interioranas, ribeirinhas e pastoris brasileiras. Em Parintins, no Amazonas, tanto o Boi Caprichoso quanto o Boi Garantido são “bois de promessa”, que não apenas revivem a tradição festiva em percorrer as ruas da cidade em uma espécie de procissão a luz de velas e candeeiros, entoando antigas toadas e procurando o calor das fogueiras de São João; mas que saíram das vielas e tablados de madeira para a arena, espetacularizando a história e a vivência poética dos povos amazônicos. Ao partir do prisma do Boi enquanto espetáculo, meu objetivo é expor as escritas visuais, que carregam em si discursos, presentes nos trajes de folguedo da personagem Cunhã-Poranga do Boi-Bumbá Caprichoso, que foram apresentados durante o Festival Folclórico de Parintins de 2019. Pretendo revelar como esses trajes femininos movimentam-se no “dois pra lá, dois pra cá”, que é o passo tradicional do Boi-Bumbá. Em outras palavras, busco evidenciar que, mesmo diante de uma postura de iminente e eminente emancipação feminina perante o olhar estereotipado do homem, a Cunhã-Poranga carrega a herança de um passado colonial, opressor e patriarcal. Acredito que este trabalho possa propor um novo olhar sobre as indumentárias de Boi-Bumbá, acrescentando assim uma visão crítica pouco explorada acerca do vestir folclórico amazônico no que tange a sua importância cultural, estética, histórica e social.

Palavras-chave: Traje de folguedo. Boi-Bumbá. Parintins. Folclore. Indígena.

## **ABSTRACT**

Brazil is a culturally plural country in ethnic and religious terms, which has fostered folklore manifestations such as the Boi-Bumbá, which is the celebration of the cultural identities of rural, riverside and pastoral Brazilian societies. In Parintins, in the Amazon, both the Boi Caprichoso and the Boi Garantido are “promise oxen”, which not only revive the festive tradition of walking through the city streets in a kind of procession by candlelight and lamps, chanting old tunes and looking for the heat of the bonfires of São João; but that left the alleys and wooden platforms for the arena, spectacularizing the history and poetic experience of the Amazonian peoples. Starting from the perspective of the Boi as a show, my objective is to expose the visual writings, which carry in themselves speeches, present in the merriment costumes of the character Cunhã-Poranga of Boi-Bumbá Caprichoso, which were presented during the 2019 Parintins Folk Festival. I intend to reveal how these female costumes move in the “two for there, two for here”, which is the traditional step of the Boi-Bumbá. In other words, I seek to show that, even in the face of an attitude of imminent and eminent female emancipation in the face of the stereotyped gaze of men, Cunhã-Poranga carries the legacy of a colonial, oppressive and patriarchal past. I believe that this work can propose a new look at Boi-Bumbá’s clothing, thus adding a critical view that has been little explored about Amazonian folkloric clothing in terms of its cultural, aesthetic, historical and social importance.

Keywords: Folk costume. Boi-Bumbá. Parintins. Folklore. Indigenous.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Vista aérea da região onde se localiza Parintins .....	39
Figura 02 – Andor de Nossa Senhora do Carmo, confeccionado em 2018 ....	44
Figura 03 – Boi-Bumbá Campineiro .....	47
Figura 04 – Boi-Bumbá Caprichoso .....	48
Figura 05 – Boi-Bumbá Garantido .....	49
Figura 06 – Boi Caprichoso na década de 1950 .....	53
Figura 07 – Boi Caprichoso dançando ao redor da fogueira junina .....	65
Figura 08 – Miguel de Pascale ensinando a arte da escultura sacra .....	74
Figura 09 – Vista aérea de parte da cidade de Parintins .....	76
Figura 10 – Estádio Tupy Cantanhede, em Parintins .....	77
Figura 11 – Jair Mendes no Boi Caprichoso em 2015 .....	82
Figura 12 – Bonecos Seu Gigante e Dona Aurora, em 2018 .....	85
Figura 13 – Personagem ficcional Tonto e o Cavaleiro Solitário .....	88
Figura 14 – Indígenas Apaches entre o final de 1800 e início de 1900 .....	89
Figura 15 – Cine Saul, antigo Cine Teatro Brasil, na década de 1970 .....	90
Figura 16 – Vista geral do Bumbódromo em 2012 .....	92
Figura 17 – Vista geral do Bumbódromo em 2018 .....	93
Figura 18 – Marca da Coca-Cola na cores azul e rubro .....	97
Figura 19 – Parintinenses reunidos no Bar do Jô .....	98
Figura 20 – Bar do Boi na TVLândia, década de 1990 .....	100
Figura 21 – Boi Manaus realizado no Sambódromo em 2011 .....	103
Figura 22 – Ilustração da Lenda Amazônica: “Mura-Pirahã: três preces de esperança .....	115
Figura 23 – Ilustração do Momento Tribal “Caruana, a fé que vem das águas” .....	117
Figura 24 – Ilustração da Lenda Amazônica “Caximarro, as três guerreiras” .	119
Figura 25 – Cunhã-Poranga como a Tocha Primordial .....	126
Figura 26 – Transformação da Cunhã-Poranga em serpente .....	128
Figura 27 – Cunhã-Poranga como a pajerana .....	131
Figura 28 – Nudez simulada da Cunhã-Poranga .....	132
Figura 29 – Cunhã-Poranga sem o costeiro .....	133

Figura 30 – Aheto, o cocar indígena da etnia Karajá .....	134
Figura 31 – Volumoso traje da Cunhã-Poranga .....	136
Figura 32 – Tuxaua e Pajé Dona Baku, em 2015 .....	138
Figura 33 – Cacique Pequena, da etnia Jenipapo-Kanindé .....	139
Figura 34 – Cunhã-Poranga como “Espírito das Amazonas” .....	141
Figura 35 – Detalhes do traje de folguedo da Cunhã-Poranga .....	142
Figura 36 – Três noivas da etnia Igbo, da Nigéria, em 1921 .....	143
Figura 37 – Chefes de diferentes etnias, ilustrados por Jean-Baptiste Debret entre 1834-1839 .....	144
Figura 38 – Adornos corporais do Pajé Eduardo Marúbo, do alto Rio Ituí .....	145
Figura 39 – Adornos feitos com dentes de animais no traje da Cunhã- Poranga .....	147
Figura 40 – Gravura dos Tupinambás comendo um prisioneiro, por Theodor de Bry (1528-1598) .....	150
Figura 41 – Pintura “Primeira Missa no Brasil”, do artista Victor Meirelles, de 1860 .....	151
Figura 42 – Pintura “Sinal de Batalha dos Coroados (Bororo)”, do artista Jean-Baptiste Debret .....	152
Figura 43 – Gravura colorida “Caboclo”, do artista Jean-Baptiste Debret .....	154
Figura 44 – Pintura “Fantasia das Amazonas”, de Roland Stevenson .....	157
Figura 45 – Consumo da personagem Cunhã-Poranga pelo universo midiático .....	159
Figura 46 – Cunhã-Poranga exótica e bela, segundo os preceitos tradicionais .....	161
Figura 47 – Ensaio fotográfico com as personagens femininas do Boi Caprichoso .....	163
Figura 48 – Cunhã-Poranga concebida pelo patriarcado .....	167

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACASFC	Associação Comunitária Agrícola São Francisco do Caramuri
ALEAM	Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas
AMAZONASTUR	Empresa Estadual de Turismo do Amazonas
Fabriljuta	Companhia de Tecelagem de Juta Parintins
Festribal	Festival das Tribos Indígenas de Juruti
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
IBAMA	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFIBRAM	Instituto de Fomento à Produção de Fibras Vegetais da Amazônia
Impin	Instituto de Memorial de Parintins
JAC	Juventude Alegre Católica
JCU	Universidade James Cook
MAUC	Museu Antropológico da Universidade de Coimbra
MPI	Ministério dos Povos Indígenas
PIME	Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras
PPGICH/UEA	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SciELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i>
SECOM	Secretaria de Comunicação Social do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: ARRUMANDO O Q.G.</b> .....	11
<b>1 O BOI DE PARINTINS: HISTÓRIAS</b> .....	23
1.1 O AUTO DO BOI-BUMBÁ .....	29
1.2 HISTÓRIAS QUE PERMEIAM O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS .....	38
<b>2 O BOI DE PARINTINS: ENTRE A FESTA E O ESPETÁCULO</b> .....	55
2.1 O BOI-BUMBÁ ENQUANTO FESTA .....	56
2.2 O BOI-BUMBÁ ENQUANTO ESPETÁCULO .....	67
<b>3 O “DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ” DOS TRAJES DE FOLGUEDO FEMININOS DA CUNHÃ-PORANGA DO BOI CAPRICHOSO EM 2019</b> .....	107
3.1 CUNHÃ-PORANGA E O “DOIS PRA LÁ” .....	121
3.2 CUNHÃ-PORANGA E O “DOIS PRA CÁ” .....	149
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	173
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	176
<b>Fontes Audiovisuais</b> .....	185

## **INTRODUÇÃO: ARRUMANDO O Q. G.**

Q. G. significa, no “linguajar bovino”, “quartel general”. Dessa afirmação, convêm explicar os dois termos destacados entre aspas. Primeiramente, você pode estar se perguntando: o que quartel general tem a ver com o Boi-Bumbá? Eles têm tudo a ver com o Boi de Parintins, no caso, especificamente com o período de preparação do festival.

Hoje em dia não é um termo tão usual, mas até a primeira década do século XXI, quartel general era o nome dado ao galpão onde praticamente tudo que o Boi-Bumbá apresentava durante o Festival de Parintins era criado, desde os trajes dos itens coletivos até as alegorias. Assim, ao iniciar com o “quartel general” estou apresentando, antes mesmo das discussões que pretendo aqui, as etapas que tornaram possível o presente estudo, tais como: os objetivos; a justificativa da pesquisa; a metodologia adotada; e, por fim, a explanação acerca do foco do trabalho, que são os trajes de folguedo femininos.

A segunda explicação abarca a definição de linguajar bovino, que é o termo popularmente adotado pelos participantes do evento e corresponde às gírias e nomes característicos de quem vivencia o Boi-Bumbá, mas que, na presente pesquisa, será tratado como “linguajar pastoril”, pois é próprio das pessoas envolvidas na manifestação cultural em questão.

O objetivo geral do presente estudo é expor as escritas visuais, que carregam em si discursos, presentes nos trajes de folguedo femininos da personagem Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso, que foram apresentados no 54º Festival Folclórico de Parintins, realizado no estado do Amazonas, nos dias 28, 29 e 30 de junho de 2019.

Pretendo revelar como os trajes femininos da Cunhã-Poranga movimentam-se de acordo com o “dois pra lá, dois pra cá” da ótica a qual os percebemos, seja no diálogo com um passado colonial, opressor e patriarcal; seja em uma postura de eminente emancipação feminina diante do olhar estereotipado pelo homem. Com este trabalho, busco acrescentar um olhar crítico pouco explorado acerca do folclore amazônico no que tange a sua importância cultural, estética, histórica e social.

Almejo também expor a realidade sociocultural da região amazônica, utilizando-se do folclore para mostrar seus costumes, tradições e crenças. Essa revelação, no entanto, não pretende homogeneizar os povos amazônicos, ela

apenas busca revelar como o Boi-Bumbá de Parintins tornou-se uma forma de expressão conhecida internacionalmente, que além de ter levado visibilidade para a região considerada periférica<sup>1</sup> do norte do Brasil, inspirou a configuração cênica de inúmeros outros festivais existentes na Amazônia brasileira.

Definir a região amazônica através da sua cultura é importante para que possamos compreender as realidades dos chamados “povos da floresta”. Sobre o assunto, o poeta João de Jesus Paes Loureiro (1995) expõe que:

A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza se reflete e ilumina a cultura [...]. Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobreviverem no espaço amazônico as condições essenciais desse locus, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrou meios para uma produção poetizante da vida (LOUREIRO, 1995, p. 63-64).

Ao propor um novo olhar sobre os trajes de Boi-Bumbá, é possível que tantos outros olhares possam ser direcionados a fim de enriquecer a gama de estudos que envolvem o vestir folclórico brasileiro. Aproveito para ressaltar que o vestir ao qual me refiro difere da noção de moda corrente, ou seja, daquela que envolve a tendência pelo efêmero consumo. Por isso, prefiro adotar o termo “traje de folguedo”, pelos motivos que discorro a seguir.

O vocábulo que julguei ser o mais apropriado ao objeto de pesquisa é aquele que Fausto Viana e Carolina Bassi (VIANA; BASSI, 2014, p. 11) chamam de “traje de folguedo”, que abrange os trajes folclóricos e as indumentárias oriundas de outras manifestações de caráter popular. Sobre o assunto, no texto intitulado “Árvore do Traje: para entender o Traje de Folguedo”, os autores salientam que os trajes de folguedo pertencem a:

[...] uma categoria que não se deixa limitar ou restringir a um único formato. São inúmeras possibilidades; todas elas são mutáveis e, com o passar dos anos – ou séculos –, se modificam, alimentando novos formatos de arte, de expressão. O entendimento de que elas precisam se modificar é fundamental para garantir sua sobrevivência, naquele ou noutro formato (VIANA *In*: VIANA; BASSI, 2014, p. 256).

---

<sup>1</sup> No caso, a terminologia “periférica” se refere às localidades que margeiam as capitais e/ou metrópoles nortistas, como Manaus e Belém, por exemplo.

No Boi-Bumbá, o traje de folguedo assume o caráter performático, pois durante a evolução de determinada personagem, algumas indumentárias transformam-se e evocam o chamado “fator surpresa”, o que pode ser observado pelo público presente no espetáculo e, posteriormente, por meio dos vídeos das apresentações disponíveis na internet. Por isso, no Boi de Parintins, os trajes de folguedo fazem mais sentido quando analisados em sua interação com o corpo.

O traje de folguedo relaciona-se com o ato de vestir uma indumentária, de ornar o corpo humano transmitindo um repertório simbólico, a fim de expressar sentimentos, contar experiências e expor discussões. Nesse ponto, é relevante evidenciarmos que esse vestir folclórico diferencia-se da moda enquanto fenômeno sociocultural, que traz em si a efemeridade dos hábitos de consumo.

No entanto, há outros nomes disponíveis para se referir ao objeto de estudo em questão. Figurino, fantasia, indumentária, traje, desses qual seria o mais recomendado para abarcar as narrativas folclóricas do Boi-Bumbá, que envolve encenações, teatralidades, brincadeiras e danças em uma só manifestação? Em busca de respostas, realizei uma imersão nos diferentes conceitos, procurando assimilá-los para estabelecer possíveis relações.

O primeiro deles é a palavra “figurino”, que é aplicado para abranger roupas e acessórios que remetem a determinado período histórico-cultural, atendendo assim às expressões artísticas que envolvem dramatização, dança e música. Figurino é bastante usado para se referir ao Boi-Bumbá, mas talvez não seja o mais indicado. Do ponto de vista histórico, Marta de Castro e Nara Costa (2010) expõem que:

Os primeiros registros históricos do uso de figurino em um “espetáculo” foram no teatro, enquanto se consolidava na civilização Grega. Neste período, os enredos exploravam temas Mitológicos oriundos da religião politeísta. Era comum, portanto, acontecer manifestações em homenagem aos deuses [...] Além de procissões, cânticos e festejos eram encenados cantos líricos e fatos comuns do cotidiano da sociedade, que depois iriam evoluir para enredos fictícios e contemporâneos divididos em dois gêneros: a tragédia e a comédia (CASTRO; COSTA, 2010, p.81).

Nesse viés, o figurino se apresenta como “traje cênico”, ou seja, as indumentárias e os acessórios que são utilizados “[...] pelo artista para compor seu personagem em determinada forma de expressão artística, como o teatro, cinema, televisão, ópera, dança e outros meios de manifestação artística” (CASTRO; COSTA, 2010, p.80).

Nessa composição, é evidente a função narrativa do figurino à medida que, de acordo com Rita de Cássia Bustamante (2008):

O figurino dá respaldo à história narrando-a como elemento comunicador; [...] marcando época dos eventos, o status, a profissão, a idade da personagem, sua personalidade, sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público (BUSTAMANTE, 2008, p. 69).

Samuel Abrantes (2001, p. 15) evidencia outra função do figurino: a de caracterizar os tipos de personagens, dada sua capacidade de “[...] integrar e diferenciar, de excluir ou acentuar comportamentos, conceitos e ideologias”. Em complemento, as autoras Lilian Arruda e Mariana Baltar (2007) destacam a força visual que o figurino carrega consigo, indo além de uma simples ornamentação:

Expressão individual, poder de atração, definição de idade e papel social são algumas das leituras que um figurino suscita em nós [...] Ele nos apresenta uma diversidade de linguagens cada qual com seu vocabulário e sua gramática. É um conjunto de sinais, em que uma peça de vestuário muitas vezes ocupa papel decisivo (ARRUDA; BALTAR, 2007, p.14).

No livro *Linguagem da encenação teatral*, Jean-Jacques Roubine ressaltou que o figurino foi um dos elementos que evoluiu concomitante ao teatro, a ponto de ter se tornado parte fundamental de uma produção teatral. Assim, ao integrar a coletividade do fazer cênico, o figurino precisa atender às necessidades da dramaturgia e, nesse ponto, Roubine (1998, n.p.) diz que o bom figurino deve respeitar as regras da encenação e interagir com o espetáculo como um todo.

Retomando as ideias de Marta de Castro e Nara Costa (2010, p. 80), o figurino desempenha o fundamental papel de “[...] contribuir para a elaboração da personagem pelo ator, bem como contextualizar historicamente o enredo e contribuir para a plasticidade do espetáculo.” Castro e Costa (2010) acrescentam que:

[...] o figurino é responsável por atrair o espectador para o mundo que está sendo encenado, uma vez que cada roupa está carregada de elementos estéticos que dialogam com a cena. Através dos figurinos é possível situar o período histórico do espetáculo, o gênero trabalhado, perceber a identidade dos personagens (CASTRO; COSTA, 2010, p.80).

Rosane Muniz (2004, p. 217), em seu livro-reportagem *Vestindo os nus*, expõe que, na relação do figurino com o corpo, especificamente na dança, é necessário “pensar, principalmente, num figurino que exige uma série de técnicas para não atrapalhar, de maneira nenhuma, o movimento do corpo”. Ou seja, o figurino deve transmitir o seu significado sem prejudicar o dançarino. Essa capacidade comunicativa precisa ser levada em conta durante o processo artístico de criação do figurino, no qual a arte e o design atuam juntos a fim de gerar tal comunicação (VALESE, 2003).

No Brasil, o emprego do vocábulo figurino requer prudência. O autor Fausto Viana (AZEVEDO, 2015, p. 19), que tem uma vasta pesquisa acerca dos trajes de cena, chama a atenção para duas situações: na primeira, o uso do termo figurino “para designar as figuras de moda estampadas nas revistas do século XIX, estas chamadas de figurinos”; e, no segundo caso, para indicar “o conjunto de trajes do dia a dia, para se referir, por exemplo, às roupas que alguém está usando para sair”.

Para evitar conflitos de contextualização, Traje de cena é o termo que Fausto Viana cunhou para se referir aos figurinos teatrais. Porém, segundo o próprio autor (VIANA, 2015b, p. 61), o termo traje de cena é mais amplo do que figurino, pois enquanto este “tem sua origem nas gravuras do século XIX publicadas em revistas”, o traje de cena se refere “[...] a indumentária das artes cênicas e pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, *performance*, shows, espetáculos”.

Nesse viés, Madson de Oliveira (VIANA; MOURA, 2017) diz que:

O traje de cena, também conhecido como figurino, tem tido cada vez mais notoriedade no teatro, cinema e TV. Mesmo sendo linguagens bem diferentes, elas apresentam algumas similaridades em sua *práxis*. Mas, não são somente essas linguagens possíveis para um figurinista. Por isso, é importante lembrarmos dos trajes para a dança, a ópera, o circo, as festas folclóricas e o carnaval, por exemplo (OLIVEIRA *In*: VIANA; MOURA, 2017, p. 120).

No entanto, enxergar o Boi-Bumbá de Parintins somente como um espetáculo teatral é restringir outras das suas possibilidades enquanto expressão cultural, como: a dança, a música, a festa, a brincadeira etc. Nesse sentido, entendo que, no caso do Boi de Parintins, o emprego do termo figurino ou traje de cena não compreende satisfatoriamente ao vestir folclórico que estou apresentando.

Outra palavra que busquei compreender antes de decidir se ela atende ou não ao vestir folclórico do Boi-Bumbá, no caso de Parintins, é a “fantasia”. Na

prática, quando alguma pessoa se refere aos trajes dos personagens do Boi-Bumbá como fantasias, imediatamente olhares de repreensão lhe são dirigidos, uma vez que, para nós, amazonenses, tal afirmação significa que o Boi-Bumbá pode ser facilmente confundido com o carnaval, o que não procede.

Tal conflito reside no fato de, convencionalmente, a palavra fantasia ser usada para designar a roupa carnavalesca. A respeito disso, Roberto DaMatta (1997, p. 60) acrescenta que a fantasia é “[...] um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval.” Para o autor (DAMATTA, 1997, p. 61), a fantasia carnavalesca “[...] revela muito mais do que oculta, já que uma fantasia, representando um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de desempenhar”.

Roberto DaMatta (1997) afirma que as fantasias carnavalescas atribuem uma multiplicidade de sentidos ao carnaval enquanto brincadeira democrática, já que:

[...] criam um campo social de encontro, de mediação e de *polissemia social*, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para “brincar”. E *brincar* significa literalmente “colocar brincos”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas (DAMATTA, 1997, p. 62).

Madson de Oliveira e Suely Gerhardt (2012, p. 125) entendem as fantasias como “elementos plástico-visuais”, que funcionam como a “escrita visual” que comunica o enredo de uma escola de samba ao público. Para os autores:

Os elementos plástico-visuais dos desfiles das Escolas de Samba funcionam como uma espécie de sintaxe que comunica as informações principais desenvolvidas no enredo. Estes figurinos carnavalescos, ou fantasias, “escrevem” visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba. Esta “escrita visual” é o que possibilita a definição das assinaturas dos carnavalescos e o status como artistas modernos ou designers de uma prática ainda por se estabelecer (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 125).

Apesar de os trajes folclóricos do Boi-Bumbá de Parintins também se comportarem como “escritas visuais”, que transmitem ao público as mensagens que

a associação folclórica almeja, chamá-los de fantasias pode restringir o entendimento do Boi-Bumbá somente como uma brincadeira.

No caso do carnaval, quando um folião veste uma fantasia, seu corpo é retirado do espaço ao qual está inserido cotidianamente e deslocado para uma realidade fictícia, onde ele brinca de ser algo que não é no dia a dia. No Boi-Bumbá, também pode haver essa liberdade, mas a diferença reside na afirmação de uma identidade específica: a amazônica, representada pelos fatos históricos, heróis míticos e/ou místicos das sociedades ameríndias e de outros povos que contribuíram para nossa formação genotípica. No Boi de Parintins, estamos revivendo nossa realidade, mesmo que contextualizada em outros períodos históricos. O Boi-Bumbá não é somente uma brincadeira ou uma ficção.

Por isso, mesmo diante das similaridades que os trajes folclóricos possuem com as fantasias carnavalescas, inclusive nas características e na função comunicativa, o vocábulo fantasia não abrange satisfatoriamente as narrativas que se fazem presentes no vestir folclórico do Boi-Bumbá.

Outra palavra que trago à tona é a “indumentária”, que assim como o figurino também é bastante usada para se referir ao vestir folclórico do Boi-Bumbá de Parintins. Tanto a indumentária quanto o figurino correspondem a um vestuário específico, localizado em determinado contexto histórico-social. Renata Pitombo Cidreira (2005, p. 41) afirma que a indumentária “é uma construção cultural, histórica, localizável no tempo e no espaço”, e que, apesar de os povos primitivos desconhecerem o conceito, suas indumentárias funcionam “[...] como fonte histórica e como referência estética”.

O estudo das indumentárias pode nos proporcionar a compreensão acerca das tradições, da cultura e dos modos de vida das sociedades antigas, adquirindo assim um caráter de testemunho histórico e cultural do passado. Fausto Viana (VIANA; BASSI, 2014, p. 19) diz que: “A construção da indumentária permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou está inserida”.

Optei em não adotar a palavra indumentária, de maneira significativa, no estudo em questão por ela parecer estar mais voltada ao fato histórico do vestuário. Não que ela seja inadequada, mas sua definição não abrange a totalidade do vestir folclórico, que usa tanto artifícios do passado como elementos do presente para tecer o diálogo com a sociedade.

Justificada a adoção do termo “traje de folgado”, sigo adiante na parte introdutória do estudo. Dançar o “dois pra lá, dois pra cá” é uma das primeiras coisas que nós, amazonenses, aprendemos a fazer desde criança, principalmente o parintinense. Apesar dessa premissa não ser tão verdadeira assim, porque nem toda pessoa que nasce no estado do Amazonas dança o Boi-Bumbá, assim como nem todo carioca gosta de brincar o carnaval, por exemplo, o fato é que ao aprender esse passo tradicional da “dança do boi”, o amazonense entra em contato com a arte e a cultura amazônica, exacerbada no Festival Folclórico de Parintins.

Outro fato é o das populações amazônicas, que buscam expressar o seu folclore, os seus costumes e a sua realidade através das festividades juninas. Para Valério Valeri (1994, p. 325-359), as festas, quando carregadas de comportamentos simbólicos, tornam-se rituais: articulam, desarticulam e rearticulam o cotidiano, as experiências históricas, e interferem na experiência social. É justamente dessa “ritualização pastoril” que emerge a importância do festival de Parintins para a legitimação das identidades amazônicas.

Mário de Andrade (1982, p. 53) diz que o Boi-Bumbá é “[...] a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”. No entanto, buscarmos a definição do que vem a ser o Boi-Bumbá não é uma simples tarefa: uma dança, um auto, uma festa ou um teatro, enfim. Há várias possibilidades, mas o certo é que o ritual do “dois pra lá, dois pra cá” do Boi-Bumbá é uma atividade humana inerente às manifestações estéticas e comunicativas de uma sociedade, que se utiliza de várias linguagens para reafirmar suas tradições e transmitir mensagens.

Foi durante as aulas de História da moda que emergiu em mim a ideia de estudar os trajes de folgados do Boi-Bumbá Caprichoso. O meu interesse pelo Boi de Parintins surgiu ainda na infância e, de lá para cá, ampliou de tal forma a exacerbarmos a vontade de divulgar o folclore amazônico para o maior número de pessoas possíveis, mostrando-lhes o quanto é importante o Boi-Bumbá para a nossa legitimação cultural.

O Boi-Bumbá nasce no imaginário do amazonense enquanto festa, que é brincada principalmente durante os festejos juninos com a pretensão lúdica e comemorativa. Nessa configuração, o boi é o objeto inanimado que, ao “ganhar vida”, dá ludicidade ao reviver infantil de todo brincante de Boi-Bumbá. Mas a festa torna-se espetáculo quando assume feições de competição para decidir quem é o melhor, ou o mais bonito, ou o mais criativo.

É principalmente enquanto espetáculo que a análise dos trajes de folguedo nos permite entender de que maneira elas misturam diferentes composições históricas e culturais para difundir a mensagem que a associação folclórica pretende tecer, sob a forma de enredo, ao público que se dirige até a cidade de Parintins para acompanhar e participar do festival.

Na Amazônia brasileira, enquanto contingente sociocultural, o Boi-Bumbá trouxe a representação da indumentária da sociedade dos séculos XVIII e XIX nos trajes de seus personagens, muito influenciada pela moda europeia, como os vestidos de saia rodada, as calças e os paletós, por exemplo. Isso é visível principalmente nos personagens que representam o colonizador europeu. Para os personagens representativos das culturas africanas e ameríndias, as roupas foram ressignificadas pelo folclore, lhe foram acrescentadas as miçangas, as lantejoulas, os penachos, as fitas e outros elementos. Além disso, a arte plumária e os grafismos indígenas também foram incorporados no vestir das personagens femininas.

O traje de folguedo está associado a uma tradição cultural, que, muitas vezes, pode ser caracterizada pela temporalidade constante das suas principais características vestíveis. Por exemplo, nas indumentárias pastoris que caracterizam a Quadrilha junina, podemos observar o emprego de diversas cores e elementos de acordo com a característica de determinado grupo folclórico, mas, no geral, ainda é possível identificar a indumentária como pertencente a uma quadrilha junina, como a saia rodada para as mulheres e o chapéu para os homens.

No Boi-Bumbá de Parintins ocorre praticamente a mesma coisa, onde anualmente são confeccionadas pelo menos três indumentárias para cada personagem, todas diferentes umas das outras de acordo com a temática adotada, mas que ainda assim são facilmente relacionadas a determinado item por algumas características principais que lhes são intrínsecas.

Sob o viés do folclore, o “auto popular” do Boi-Bumbá permite a nós, amazonenses, reafirmarmos nossa identidade através da perpetuação das nossas tradições. E isso nos é importante porque, historicamente, descendemos da opressão cultural, na qual nossos costumes e tradições foram escondidos, como se fossem motivo de vergonha. E o Boi-Bumbá, ao se tornar objeto deste estudo, pode auxiliar na compreensão dessa pluralidade brasileira.

A metodologia baseou-se em uma pesquisa exploratória, onde os procedimentos técnicos envolveram o levantamento bibliográfico e documental das

produções que fossem pertinentes ao objeto de estudo: os trajes folclóricos da Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso.

A técnica de coleta de dados que adotei foi a observação de imagens fotográficas e de vídeos. E, para complementar as análises oriundas dessas observações, acrescentei minhas experiências enquanto apreciador do Boi de Parintins, acumuladas desde o ano de 1995.

Realizei um recorte temporal cujo foco principal foi o 54º Festival Folclórico de Parintins, mais especificamente os dias 28, 29 e 30 de junho de 2019, ano em que a Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso apresentou o tema: “Um canto de esperança para a Mãria *Brasilis*”. Apesar de acompanhar o festival desde o ano de 1995, escolhi o de 2019 unicamente pelos discursos políticos “escritos” nos trajes. A partir daí, selecionei os trajes de folguedo da Cunhã-Poranga, totalizando três trajes.

O Festival Folclórico de Parintins é conhecido pela disputa dos Bois Caprichoso e Garantido, mas optei por analisar somente os trajes de folguedo da Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso pelo fato de que foi a temática apresentada que mais gerou discussões e críticas no período pós-festival. O outro fato é pela maior proximidade que tive dos materiais do Boi Caprichoso, como o caderno de apresentações, que é uma espécie de roteiro explicativo do tema adotado pelo Boi-Bumbá.

A observação dos trajes de folguedo femininos foi realizada a partir dos vídeos das apresentações disponíveis na Internet. A pesquisa e a seleção dos vídeos das apresentações do Boi-Bumbá Caprichoso no 54º Festival Folclórico de Parintins, no ano de 2019, foram feitas por intermédio da plataforma de compartilhamento de vídeos *Youtube*.

No *Youtube*, acessei os seguintes canais: Rádio Toada, Culturas do Amazonas, Torcedor Caprichoso, Sindireceita Den, Geração Carnaval, Unidos do Viradouro. No canal Rádio Toada, tive acesso aos vídeos das três noites de apresentação do Boi Caprichoso no ano de 2019; no canal Culturas do Amazonas, encontrei os vídeos das três apresentações individuais da Cunhã-Poranga; e nos canais Torcedor Caprichoso e Sindireceita Den, localizei dois documentários realizados em 2013, que mostram um pouco da história dos Bois-Bumbás de Parintins. Saliento aqui que os vídeos disponibilizados pelos canais citados anteriormente, referentes ao 54º Festival Folclórico de Parintins, foram registrados pela Rede Calderado de Comunicação/TV A Crítica, em parceria com a TV Cultura.

Quanto às imagens, contei com a colaboração do fotógrafo Daniel Silva Brandão<sup>2</sup>, que atuou profissionalmente durante o 54º Festival Folclórico de Parintins e gentilmente cedeu o direito de uso das fotografias. Outras imagens foram retiradas da internet.

Em relação ao foco de estudo: o traje de folguedo, quando nos depararmos com o fato de que uma imagem visa estabelecer uma relação com o mundo, é importante termos a noção de que vestir algo é querer transmitir uma mensagem, comunicar algo. Nesse sentido, acredito que é necessário pontuar brevemente o que vem a ser essa imagem e de que forma ela é importante para a compreensão do objeto de estudo: os trajes folclóricos.

No livro *A imagem*, o teórico francês Jacques Aumont teceu uma análise acerca da multiplicidade que envolve a construção da imagem, iniciando pelo processo fisiológico da percepção visual através do olho, por meio da “mecânica” da luz, até os processos psíquicos e sociológicos relacionados ao olhar. Partindo do pressuposto de que a imagem visual só existe na relação sujeito-imagem e está diretamente condicionada ao espectador e ao plano histórico, Aumont (1993, p. 114), diz que “o espectador é também um sujeito com afetos, pulsões e emoções, que intervêm consideravelmente na sua relação com a imagem.” Assim, podemos tomar a imagem como uma produção cultural intrínseca ao contexto no qual um indivíduo está inserido.

A compreensão do traje folclórico dá-se pelo fato do olhar não ser neutro, pois ele participa, podendo ou não agradar, se emocionar, afetar e ser afetado (ARAGÃO, 2012). Esse olhar retém imagens fragmentadas ou punhados de lembranças que são armazenadas na memória. Assim, o traje de folguedo, relaciona-se com o imaginário de quem o observa e que a ele atribui significados. Aragão (2012) complementa afirmando que:

[...] uma imagem não produz o visível, mas torna algo visível através do trabalho de interpretação e pelo efeito de sentido que se estabelece na relação olhar-corpo-imagem, relação esta que depende do olhar de cada leitor, cada observador, cada subjetividade (ARAGÃO, 2012, p. 87).

---

<sup>2</sup> Daniel Brandão ganhou os prêmios de Melhor Fotógrafo na categoria Novos Talentos do Prêmio Monóculo de Imagem 2020, Medalha de Prata no *International Festival of Photography 2019/20* – Brasília Photo Show e *Top 300 Best Brazilian Photographers – 4th Annual International Photography Award 2018 – 35AWARDS*.

Nessa rede de significados e compreensões, em que a imagem é construída a partir do que se pretende dizer e daquilo que é compreendido pelo observador, o vestir folclórico desponta como o artifício necessário para exteriorizar narrativas individuais em um contexto coletivo.

De posse das explicações necessárias para iniciarmos a imersão no Boi-Bumbá de Parintins, apresento agora a estrutura do estudo em questão, distribuído em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “O Boi de Parintins: história”, abordo a narrativa do “auto do Boi-bumbá” e como ele foi incorporado pela cidade de Parintins. Trata-se de um apanhado histórico para entendermos melhor como o Boi-Bumbá tornou-se tão importante para a região amazônica.

O segundo capítulo, denominado “O Boi de Parintins: entre a festa e o espetáculo”, apresento como o Boi-bumbá, em Parintins, tornou-se um espetáculo folclórico, sendo, algumas vezes, comparado com as dimensões que os desfiles das escolas de samba assumiram no cenário brasileiro. Para isso, pontuo duas formas de compreender o Boi de Parintins: o “Boi-Bumbá enquanto festa” e o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”.

No terceiro e último capítulo, chamado “O ‘dois pra lá, dois pra cá’ dos trajes de folguedo femininos da Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso em 2019”, analiso como alguns elementos do traje de folguedo em questão atuam como escritas visuais para reforçar e/ou legitimar possíveis discursos. Nesse viés, diferencio duas óticas, que podem ser aplicadas ao traje folclórico do Boi de Parintins, ou seja, o “dois pra lá, dois pra cá” que ora dialoga com a herança colonial arcaica, ora manifesta uma nova concepção de se compreender a mulher amazônica.

Por fim, espero transmitir a mensagem de que, sob o viés do folclore, o Boi-Bumbá de Parintins permite a nós, amazonenses, reafirmarmos nossa identidade através da perpetuação de nossas tradições. Tomar o Boi-Bumbá como fonte de estudo pode auxiliar na compreensão dos costumes e dos aspectos da vida social de uma parte do Brasil que, mesmo disponível, ainda não é visível aos brasileiros.

## 1 O BOI DE PARINTINS: HISTÓRIAS

Dançar o “dois pra lá, dois pra cá” é uma das primeiras coisas que o amazonense aprende a fazer desde criança, principalmente o parintinense. Essa premissa não é tão verdadeira assim, porque nem toda pessoa que nasce no estado do Amazonas dança o Boi-Bumbá, assim como nem todo carioca gosta de brincar o carnaval, por exemplo. O fato é que ao aprender esse passo tradicional da “dança do boi”, o amazonense entra em contato com a cultura amazônica, aprendendo e/ou revivendo suas histórias, que são apresentadas no Festival Folclórico de Parintins.

O contato entre o indivíduo e sua cultura gera um vínculo ao forjar uma identidade de pertencimento. É isso que me aproxima do meu objeto de estudo: o Boi-Bumbá, pois é uma relação iniciada na minha infância. Recordo-me quando, na cidade de Manaus, em uma das inúmeras comemorações promovidas pela minha escola de alfabetização, o Jardim da Infância Dr. Adalberto Valle, vi o Boi-Bumbá pela primeira vez. Eu seria um dos vaqueiros, mas como minha mãe ainda não havia chegado com meu traje azul, cheio de lantejoulas, já cogitava a ideia de dançar, literalmente, “debaixo do boi”, mesmo ele sendo muito grande e pesado para minha idade. Minha mãe chegou a tempo e eu não precisei realizar tal proeza.

Lembro-me de ter visto, naquela mesma tarde, o boi feito de pano e madeira, com seus grandes chifres que, inicialmente, até me causaram medo, mas que, ao mesmo tempo, me fascinaram. Não pude entender, no momento, o que havia sentido até que, em outra ocasião, vi o Boi-Bumbá de Parintins pela televisão. Apesar da imagem não ter sido a das melhores, recordo perfeitamente da cena: o pescador tentando caçar o peixe-boi quando, de repente, surge o Boi Caprichoso e derruba o homem no lago<sup>3</sup>.

Tudo isso foi uma encenação apresentada pelo Boi-Bumbá Caprichoso no ano de 1991, quando a agremiação defendeu o tema: “Cultura Cabocla”, de autoria da folclorista parintinense Odinéia Andrade. Para ilustrar o item “Figura Típica Regional”, o Boi Caprichoso retratou a pesca do peixe-boi, um mamífero aquático que precisa ir até a superfície do rio respirar e, nesse momento de vulnerabilidade, é

---

<sup>3</sup> A encenação pode ser vista a partir dos 17:51 minutos do vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d3lvnzziF2c&list=WL&index=7&t=1142s>> Acesso em: 10 ago. 2022

alvo das lanças dos pescadores. O Boi Caprichoso surgiu então para defender o peixe-boi do que seria a pesca ilegal, já pontuando, na década de 1990, uma das particularidades do Festival de Parintins: a denúncia em forma de arte.

Desde então eu tenho acompanhado o Festival Folclórico de Parintins pela televisão, apesar de, como amazonense que sou ainda não ter tido a oportunidade de presenciar o festival ao vivo. Tão perto e, ao mesmo tempo, tão distante. Precisei de alguns anos para compreender o sentimento que aflorou em mim naquela época: o de orgulho em ver minha cultura e a realidade dos povos da floresta sendo retratadas para o mundo. Afinal, o Festival Folclórico de Parintins ultrapassou as barreiras geográficas e alcançou notoriedade internacional dada sua importância.

A relevância do Boi-Bumbá reside no fato de ser, enquanto uma festa tradicional ritualística, a celebração das identidades culturais das sociedades interioranas, ribeirinhas e pastoris do Brasil. É o momento de fé, onde as pessoas agradecem pelas conquistas alcançadas; de socialização, onde os indivíduos confraternizam com seus pares; e de catarse, onde os participantes, metaforicamente, encenam a transformação de um boi “de carne e osso” em um boi “de pano”, nascido do sacrifício com a esperança de um futuro melhor.

O Boi-Bumbá de Parintins é tão importante para a legitimação cultural da Amazônia brasileira, que ele inspirou outras manifestações folclóricas da região, seja pelo seu formato de apresentação, seja pelo seu ritmo musical e até pela sua característica de “duelo” entre agremiações. Apresento, a seguir, alguns dos exemplos mais significativos em termos de festivais folclóricos do Norte do Brasil.

No Pará, temos o Festribal de Juruti, realizado na cidade de Juruti, com o confronto entre as tribos Munduruku e Muirapinima; em Alter do Chão, no município de Santarém, como parte da Festa do Çairé, o duelo entre os Botos Tucuxi e Cor de Rosa no Festival dos Botos; em Porto de Moz, o Festival Encontro das Águas, com os grupos Rio Amazonas e Rio Xingú.

No Amazonas, temos vários Bois-Bumbás, como os Bois Diamante Negro e Corre Campo, que competem no Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte; o Touro Preto e o Touro Branco do Festival Folclórico de Barreirinha; o Boi Mina de Ouro e o Boi Tira Fama do Festival Folclórico de Boa Vista do Ramos; os Bois-Bumbás Brilhante, Garanhão e Corre-Campo do Festival Folclórico do Amazonas, realizado em Manaus.

Ainda no Amazonas, há outras manifestações folclóricas, que substituíram a figura do boi pela de outros animais ou símbolos mais significativos culturalmente, como os grupos Acará-Disco e Cardinal, no Festival Folclórico de Barcelos; e os Peixes-Boi Jaú e Anavilhanas, no Eco Festival do Peixe-Boi, no município de Novo Airão; por último, o Festival de Ciranda de Manacapuru, no qual os grupos Guerreiro Mura, Tradicional e Flor Matizada competem.

A influência cultural dos Bois de Parintins também se faz presente em Roraima, onde as agremiações Gavião Caracará e Cobra Mariana duelam no Festival Folclórico de Caracará; em Rondônia, com os Bois Flor do Campo e Malhadinho batalhando no Festival Folclórico de Guajará-Mirim, o “Duelo da Fronteira”; e no Amapá, com os grupos folclóricos Mistério Amazônico, Troup Tribal e Essência da Amazônia.

Na própria cidade de Parintins, o Boi-Bumbá não se resume apenas ao duelo entre os Bois Caprichoso e Garantido. Há os Bois mirins Estrelinha, Mineirinho e Tupy, cujos participantes são crianças e adolescentes; o Festival Folclórico de Parintins em Bois em Miniatura, com a participação das associações folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido; os Bois Boiola e Rasgadinho, que não duelam entre si e são representativos da comunidade LGBTQIAP+<sup>4</sup>; o Boi Espalha Emoção e Touro Branco, além dos Pássaros Jaçanã e Pavão Misterioso, todos do Festival Folclórico do Mocambo de Arari, do município parintinense.

Todas as manifestações citadas até aqui foram atravessadas, umas mais e outras menos, pelo Boi-Bumbá de Parintins. Mas, antes de prosseguirmos, é necessário explicar o que é e qual o formato de apresentação do Boi de Parintins. Primeiramente, as apresentações dos Bois Caprichoso e Garantido encerram, sempre no último fim de semana de junho, o Festival Folclórico de Parintins, que abrange diversas outras manifestações e danças folclóricas de caráter junino.

No caso dos Bois-Bumbás, cada agremiação define um tema, que é desenvolvido e apresentado ao público através de músicas, danças, coreografias, encenações, alegorias e trajes durante as três noites de espetáculo, onde, em cada noite, cada Boi-Bumbá tem duas horas e meia para “contar” parte do seu tema. Assim, cada noite possui músicas, alegorias, encenações, coreografias e trajes que são apresentados uma única vez, tornando cada noite um espetáculo diferente. Os

---

<sup>4</sup> Acrônimo usado para se referir às lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e à pluralidade de orientações sexuais e variações de gênero.

Bois sorteiam, antecipadamente, a ordem de apresentação de cada noite e, dessa forma, cada um desenvolve estratégias para tentar surpreender o público e minimizar o impacto visual do outro.

Em cada noite de espetáculo, determinado Boi-Bumbá apresenta o itens individuais e coletivos, além das estruturas artísticas, que são avaliados pelos jurados, de acordo com o que cada agremiação se propôs a fazer. Com base no Regulamento do Festival Folclórico de Parintins (2017), que norteou as apresentações de 2019, apresento, a seguir, os itens que integram o Boi-Bumbá de Parintins, que são agrupados em três blocos.

O Bloco “A”, também denominado “comum/musical”, abrange os itens: Apresentador, Levantador de toadas, Marujada ou Batucada, Amo do Boi, Galera, Toada (letra e música) e Organização do conjunto folclórico. O Bloco “B”, ou “cênico/coreográfico”, reúne os itens: Porta-Estandarte, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Cunhã-Poranga, Pajé, Boi-Bumbá (evolução) e Coreografia. Já o Bloco “C”, ou “artístico”, abarca os itens: Ritual Indígena, Tribos Indígenas, Tuxauas, Figura Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica e Vaqueirada.

O Apresentador é o item individual que corresponde ao anfitrião, que apresenta todos os demais itens e narra o que é encenado e/ou mostrado na arena. O Levantador de Toadas é o item individual, que conduz as músicas, chamadas de toadas. A Toada (letra e música) é o item abstrato, no qual uma música é escolhida, dentro do repertório musical de cada Boi-Bumbá, para representar a temática da noite. A Marujada do Boi Caprichoso ou Batucada do Boi Garantido é o item coletivo, que designa o agrupamento de percussão responsável por fornecer o referencial rítmico da apresentação.

O Boi-Bumbá (evolução) é o item individual, que corresponde ao boi de pano, o “símbolo da manifestação popular, motivo e razão de ser do Festival Folclórico de Parintins” (PARINTINS, 2017), que busca imitar os movimentos de um “boi real”. A Vaqueirada é o item coletivo composto pelos vaqueiros, os guardiões do Boi, cada um usando sua burrinha<sup>5</sup> e uma longa lança ornada com fitas metalizadas. O Amo do Boi é o item individual, que representa o dono da fazenda no “Auto do Boi”, que tira versos em saudação, homenagem ou desafio. A Sinhazinha da Fazenda é o item individual, que representa a filha do Amo do Boi.

---

<sup>5</sup> Adereço cuja estrutura simula um cavalo sendo montado pelo vaqueiro.

Dentre os itens com características indígenas e caboclas, temos: Pajé, o item individual representando o curandeiro, o xamã que, no “Auto do Boi”, ressuscita o Boi-Bumbá. A Porta-Estandarte é o item individual, que simboliza o Boi em movimento, ostentando o estandarte com o tema da sua agremiação. A Rainha do Folclore é outro item individual, que “representa a diversidade de valores expressados pela manifestação popular” (PARINTINS, 2017). A Cunhã-Poranga é o único item individual feminino, que obrigatoriamente remete às características indígenas. Cunhã significa moça e Poranga, bonita, ou seja, é a mulher mais bela do Boi-Bumbá.

Tribos Indígenas é o item coletivo destinado a representar os “grupos étnicos que compõe os povos indígenas do Brasil, dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá de Parintins” (PARINTINS, 2017). A Coreografia é o item coletivo expressado por uma ou por algumas Tribos Indígenas, ou por grupos artísticos representando danças folclóricas, de acordo com a proposta temática da agremiação. Tuxaua é o item coletivo, que designa “o chefe da tribo, o personagem caboclo em sua miscigenação, representação alegórica do universo indígena e caboclo da Amazônia” (PARINTINS, 2017). Cada Tuxaua traja um capacete (cocar alegórico), que corresponde às maiores indumentárias do espetáculo.

A Figura Típica Regional é o item artístico, que homenageia as “raízes da terra” (PARINTINS, 2017) através da encenação e representação cenográfica de uma determinada realidade amazônica. Ritual Indígena é a estrutura artística onde é recriado o “rito xamanístico, fundamentado através de pesquisa, dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá” (PARINTINS, 2017). É considerado o auge de cada apresentação, no qual as tradições ritualísticas são teatralizadas e homenageadas. Lenda Amazônica é o item artístico cuja cenografia e encenação retrata a “ficção que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá de Parintins” (PARINTINS, 2017). A Lenda Amazônica pode ser apresentada como um momento a parte ou como integrante do momento Ritual Indígena.

Toda a apresentação do Boi-Bumbá é composta pelas Alegorias, item artístico correspondendo às “estruturas artísticas que funcionam como suporte cenográfico para apresentação” (PARINTINS, 2017). As dimensões e movimentações alegóricas criadas pelos artistas parintinenses são um dos fatores que contribuiu para a divulgação do festival. Galera é o item coletivo com o qual é conhecida a torcida de cada agremiação, o “elemento de apoio ao espetáculo,

estímulo de apresentação, massa humana que forma uma das maiores coreografias uníssonas do mundo” (PARINTINS, 2017). Enquanto uma agremiação se apresenta, é proibida a manifestação da galera oposta, chamada de contrária. Por fim, Organização do Conjunto Folclórico é o item coletivo no qual é julgada a forma como os itens individuais, artísticos e coletivos são dispostos e organizados na arena de apresentação.

Cabe a cada agremiação definir, em cada uma das três noites, de acordo com suas estratégias e propostas temáticas, a ordem de apresentação e a maneira como todos os itens descritos anteriormente serão apresentados aos jurados, sendo obrigatória a presença de todos eles. Isso faz com que, anualmente, somando as duas agremiações folclóricas, seis espetáculos distintos sejam realizados e oferecidos ao público.

De fato, o Boi-Bumbá de Parintins caracteriza-se, dentre outras coisas, pela espetacularização da cultura e da arte das sociedades amazônicas, o que difere, principalmente pela forma como é concebido pelos seus artistas, vivenciado pelos seus brincantes e da maneira como é oferecido ao público em termos de produto turístico, de outras manifestações brasileiras enquadradas no boi de pano.

Por isso, dada à pluralidade de ramificações que o Boi-Bumbá possui, é possível considera-lo como uma das manifestações folclóricas mais significativas do Brasil, enquanto legitimação cultural de determinada região e também no que tange sua capacidade turística em atrair visibilidade para as experiências rotineiras das sociedades interioranas e/ou rurais.

A partir dessa permissa, pretendo, neste capítulo, apresentar o Boi-Bumbá em suas definições e variações para que, assim, compreendamos o que é essa manifestação cultural. Nessa tessitura textual, busco discorrer sobre o chamado “Auto do Boi-Bumbá”, ou seja, a narrativa que permite suas ramificações regionais; e também a respeito de como tal manifestação folclórica chegou até a cidade de Parintins e atravessou as histórias dos povos amazônicos.

## 1.1 O AUTO DO BOI-BUMBÁ

O Boi-Bumbá seria visto como uma mera brincadeira popular não fosse o momento em que os estudiosos voltaram sua atenção para tal fenômeno e enxergaram sua “prática” em lugares distantes entre si, física ou culturalmente, e que, ainda assim, comungam de similaridades que narram as histórias de seus brincantes.

Historicamente, após a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951 na cidade do Rio de Janeiro, os folguedos juninos passaram a ser denominados “tradições folclóricas”, tornando-se expressões simbólicas da identidade regional e da cultura popular, levados do domínio popular para a apreciação dos letrados, ganhando assim a legitimação acadêmica.

Edison Carneiro (1957, p. 160) afirma que: “O I Congresso Brasileiro de Folclore foi, sem dúvida, o maior acontecimento intelectual do ano de 1951”, ocasião em que foi elaborada a Carta do Folclore Brasileiro (CARNEIRO, 1957, p. 180). Sobre tal documento, Carneiro (1957, p. 161) corrobora que a carta “[...] significou um grande estímulo para os estudiosos”, norteando a identificação das múltiplas manifestações e expressões folclóricas brasileiras.

A partir de então, os estudos acadêmicos puderam enumerar, no caso específico do Boi-Bumbá, suas várias expressões existentes no Brasil, como, por exemplo, o fato dele ser mais teatralizado e lúdico no sul; e mais festivo e com característica de cortejos pelas ruas no nordeste; ou mais brincado na perspectiva de espetáculo, como é o caso de Parintins, no Amazonas.

A própria narrativa da história do Boi-Bumbá possui enredos e personagens diferentes de acordo com a região onde ele existe. Dessa forma, o Boi-Bumbá não é uma manifestação única como o carnaval, por exemplo, que é celebrado no país todo e, apesar das particularidades regionais, ainda assim possui a mesma estrutura de desfile e/ou cortejo e é festejado na mesma época do ano.

O Boi-Bumbá também é “brincado”, encenado e celebrado em todo o Brasil e, em cada lugar, apropria-se do contexto cultural local para estabelecer o diálogo com a sociedade. A manifestação possui particularidades inerentes a determinados lugares, que se distribuem em três ciclos festivos. Por exemplo, nas regiões norte e parte do nordeste, o Boi-Bumbá relaciona-se aos festejos juninos, tecendo homenagens aos santos católicos; em outros lugares, como boa parte do nordeste

brasileiro, o Boi-Bumbá é inerente à época natalina ou ao período do carnaval, no caso específico do Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 2000, p. 1022).

A pesquisadora Livia Toneto (2014, p. 38) ressalta a diversidade que tange às nomenclaturas atribuídas ao Boi-Bumbá, de acordo com o lugar onde ele está inserido, ao expor que:

A nomenclatura desse folguedo também é múltipla e dependerá da localidade onde é desenvolvida. Chama-se *Bumba Meu Boi* ou *Bumba Boi* no Maranhão; *Cavalo Marinho* em Pernambuco; *Boi Bumbá* na Amazônia; *Boi Calemba* no Rio Grande do Norte; *Boi de Roça* na Bahia; *Bumba de Reis* no Espírito Santo; *Boi Pintadinho* no Rio de Janeiro; *Vaquinhas* em Minas Gerais; *Boi de Mamão* em Santa Catarina; *Boizinho* no Rio Grande do Sul. No Estado de São Paulo, há o *Boi de Conchas* em Ubatuba, *Carreiras de Boi* em Porto Ferreira e *Boitatá* em Iguape (TONETO, 2014, p. 38).

Aqui, faço um adendo para salientar que, dada a vasta literatura acerca do Boi-Bumbá e suas diversas manifestações no Brasil, sempre que for pertinente, procurarei ressaltar os estudiosos e folcloristas que contribuíram com o tema, visando enriquecer o conteúdo textual. Não se tratou de uma discussão exaustiva a respeito dessa manifestação cultural, considerando os objetivos desse estudo, mas buscar a abertura de possibilidades e diálogos inerentes ao assunto.

Em relação ao significado do termo “bumbá”, apresento inicialmente o folclorista Luís da Câmara Cascudo, que foi um importante estudioso da cultura brasileira e do Boi-Bumbá. Dentre os inúmeros estudos acerca das manifestações culturais brasileiras, o historiador, antropólogo e jornalista em questão publicou o *Dicionário de folclore brasileiro*. Na obra, Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 150) afirma que o vocábulo “bumbá” significa surrar, bater e dançar; e que equivale a um tipo de interjeição que denota a ideia de pancada. Assim, o “Bumba-meu-boi” é o equivalente à exclamação: “Bate! Chifra, meu boi! a voz de excitação repetida nas cantigas do auto” (CASCUDO, 1984, p. 150).

Os estudos do professor, romancista e teatrólogo Hermilo Borba Filho apontam dois caminhos de compreensão, sendo um deles semelhante ao defendido por Câmara Cascudo. Para ambos os autores, o termo “bumbá” pode ser uma referência ao verbo bumar, que significa surrar ou bater com força. Mas, segundo Borba Filho (1966, p. 10), “bumbá” também pode ter derivado da expressão “zabumba meu boi”, que remete ao ritmo da zabumba, tipo de tambor que dita a dança do Boi-Bumbá em algumas variações.

O pesquisador Nei Lopes, que se dedicou aos estudos da história e da cultura afro-brasileira, destaca em sua obra *Dicionário Banto do Brasil*, a possibilidade do termo ser uma alusão à palavra africana *bumba*, que é um “instrumento de percussão, tambor, que pode derivar do quicongo<sup>6</sup> *mbumba*, bater” (LOPES, 1996).

A primeira referência ao Boi-Bumbá ocorreu nos comentários presentes no sermão do frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, publicado no artigo “A estultice do Bumba-meu-boi” do jornal “O Carapuceiro”, no ano de 1840, na cidade de Recife. Na ocasião, o frei se referiu de maneira jocosa e preconceituosa à encenação feita da sua figura por um brincante do boi (LOPES GAMA, 1996).

Maria Cavalcanti (2000, p. 1021) afirma que a segunda referência aceita é datada de 1859, ano em que o médico alemão Avé-Lallémant esteve na cidade de Manaus<sup>7</sup> e observou o que ele chamou de “cortejo pagão” inserido na “festa católica” em homenagem a São Pedro e São Paulo. No livro *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*, o médico descreveu suas impressões a respeito da manifestação que testemunhou: os “maravilhosos efeitos de luz” enquanto os personagens dançavam ao redor do boi “morto”, a beleza da fantasia dos brincantes vestidos de índios.

Para Robert Avé-Lallémant, o Boi-Bumbá é “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima [autêntica] poesia selvagem” (AVÉ-LALLÉMANT, 1961, p. 106). Desse testemunho, já podemos observar o fascínio que tal manifestação exerce sobre o público, no caso, de origem estrangeira.

Porém, os estudos do musicólogo, folclorista, historiador e antropólogo paraense Vicente Salles (1970) apontam que há registros do Boi-Bumbá em jornais de Belém e de Óbidos, que datam de 1850 (CAVALCANTI, 2000, p. 1021). A cidade de Óbidos localiza-se na margem esquerda do Rio Amazonas, também no estado do Pará, a 1.100 quilômetros da capital Belém. A distância entre as duas cidades levou Vicente Salles a concluir que a manifestação folclórica do Boi-Bumbá já havia se difundido na Amazônia em meados do século XIX.

Vicente Salles também trouxe à tona a discussão acerca da visão que muitos folcloristas têm em conceber o nordeste brasileiro como o lugar difusor da

---

<sup>6</sup> Quicongo ou Congo é considerada a língua nacional de Angola, falada pelo povo bacongo nas províncias de Cabinda, do Uíge e do Zaire, no norte do país; e na região do baixo Congo, na República Democrática do Congo e nas regiões limítrofes da República do Congo.

<sup>7</sup> No Brasil, Robert Avé-Lallémant exerceu sua profissão de médico de 1838 a 1855, período em que ele realizou duas viagens: uma a província do Rio Grande do Sul e outra à Amazônia.

manifestação folclórica do Boi-Bumbá para o restante do país. O autor ressalta que esse olhar foi corroborado pelas afirmações do folclorista Luis da Câmara Cascudo, ao dizer que: “O Bumba-meu-boi no Brasil Central e estados do extremo Norte e Sul foi exportação nordestina” (CASCUDO, 1984, p. 150). No entanto, Salles contestou a afirmação ao defender que o fato da primeira referência ao Boi-Bumbá, no Brasil, ter se dado no nordeste, em 1840, não é prova suficiente da sua procedência nordestina (SALLES, 1970).

Tradicionalmente, na Amazônia, o Boi-Bumbá é visto como uma “exportação nordestina” que veio na “bagagem” dos migrantes, principalmente dos cearenses, atraídos para o Ciclo econômico e social da Borracha<sup>8</sup>. Dois motivos estimularam a migração nordestina: as intempéries do sertão, como as grandes secas dos anos de 1877 a 1879, de 1904 e de 1942; e os incentivos do governo, principalmente no ano de 1943, com a criação da “Batalha da Borracha” na Era Vargas (1930-1945), fazendo dos nordestinos os “soldados da borracha”, a fim de aumentar a produção do látex para atender ao mercado estadunidense.

Quando comparo as descrições feitas pelo alemão Avé-Lallémant, no livro *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*, com o ano inicial da primeira chegada expressiva de contingente nordestino à Amazônia, que ocorreu em 1877, constato que o Boi-Bumbá já era uma expressão folclórica presente na região amazônica bem antes da significativa migração nordestina, e este fato pode contrapor o olhar de Câmara Cascudo, que concebe o nordeste como a região que “exportou” o Boi-Bumbá para o restante do Brasil.

Em relação à origem histórica do Boi-Bumbá em território brasileiro, Câmara Cascudo (1984) busca nas manifestações existentes na Península Ibérica, como as tourinhas do Minho, os touros de Canastra e a figura do boi, presente em algumas procissões católicas, a inspiração para o que o folclorista chamou de “criação genial do mestiço”, afirmando que o “boi de canastra português surgiu no meio da escravaria rural, sem a imitação da tourada, bailando, saltando, espalhando o povo folião” (CASCUDO, 1984, p. 150).

Não obstante, a historiadora, museóloga e folclorista Nilza Botelho Megale, em seu livro *Folclore Brasileiro*, salienta que é errôneo traçar a origem de uma fonte

---

<sup>8</sup> O Ciclo da Borracha correspondeu ao período histórico entre os anos de 1879 e 1912, e depois entre 1942 e 1945, nos quais a produção e extração da borracha acrescentaram mudanças econômicas e sociais na Amazônia.

exata para o folclore no Brasil, uma vez que é preciso considerar a mescla das culturas indígenas, africanas e europeias na gestação de uma cultura nacional. (MEGALE, 1999, p. 24-26). Ou seja, as manifestações folclóricas brasileiras são a junção de punhados de tradições, expressões, emoções, modos de vida e história de diferentes povos. Por isso, considera-se o Boi-Bumbá a herança do processo de formação social brasileiro, a construção cultural coletiva daqueles que, historicamente, contribuíram para o que, hoje, se entende por “brasilidade”.

Observamos anteriormente que o Boi-Bumbá apresenta particularidades e denominações distintas para cada região em que ele se manifesta. Porém, essa diversidade converge para o fato de o Boi-Bumbá assumir a forma de um teatro popular, no qual os brincantes encenam a trama que narra a lenda da morte e ressurreição do boi. Algo que noto ser recorrente nos diversos estudos sobre o Boi-Bumbá são as distintas formas às quais ele é associado. Afinal, o Boi-Bumbá é uma brincadeira, uma dança, uma encenação ou um auto? Não foi meu objetivo propor uma conclusão exata a respeito disso, mas julgo ser importante expor as mais variadas abordagens e discorrer sobre qual tipologia melhor se enquadra o caso específico do Boi-Bumbá de Parintins.

O primeiro tipo, se é que posso chamar assim, da manifestação folclórica do Boi-Bumbá é vê-lo sob o olhar da “teatralização”. É dessa maneira que o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama (1996), no ano de 1840, se refere ao boi no artigo publicado no jornal “O Carapuceiro”, ao relatar a maneira irônica na qual um participante encenou a figura do religioso. De fato, é recorrente a encenação da morte e ressurreição do boi em distintas manifestações pelo país, como o Bumba meu boi no Maranhão e no Boi de Mamão em Santa Catarina, cuja teatralização volta-se para um tom mais cômico de narração da lenda.

A teatralização do Boi-Bumbá abordada anteriormente é convencionalmente definida como um “auto popular”, que é uma segunda associação feita ao universo folclórico “bovino”. O auto é uma composição teatral, que integra a literatura dramática aludindo ao teatro medieval e às teatralizações nos espaços públicos, como ruas e praças. Nesse viés, o escritor paraense Bento Bruno de Menezes (1972) define o Boi-Bumbá como um “auto pastoril”, “mesclado do patriarcalismo colonial com a catequese do gentil, o curandeirismo africano, o primitivismo agrícola, a vida chucra nas fazendas de gado, as diversões permitidas nas senzalas” (MENEZES, 1972, p. 23).

Essa visão foi corroborada por Luis da Câmara Cascudo (1984, p. 153) ao afirmar que o Boi-Bumbá é:

[...] um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetuosa e social [...] o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a. E sua alteração não prejudica a essência dinâmica do interesse folclórico, antes o revigora numa expressão indizível de espontaneidade e de verismo (CASCUDO, 1984, p. 153).

Na década de 1930, Mário de Andrade insere o Boi-Bumbá dentro da categoria de “danças dramáticas”, expressão que ele cunhou para abarcar, em uma única denominação, as variadas manifestações populares com características parecidas. Segundo ele, o Boi-Bumbá seria “[...] a mais exemplar [...]” (ANDRADE, 1982, p. 54) e também “[...] a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (ANDRADE, 1982, p. 53).

É importante que eu faça outro adendo para falar de Mário de Andrade, que além de romancista, destacou-se como folclorista, musicólogo, poeta e um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Parte dos registros deixados pelo autor compreende a primeira grande investida em se estudar o folclore no Brasil com o apoio governamental.

O interesse do pesquisador Mário de Andrade em legitimar a cultura nacional o levou a viajar pelo norte e nordeste do Brasil entre os anos de 1927 a 1929, visando “conquistar” e divulgar a cultura brasileira. Há registros de que, em primeiro de junho de 1927, Mário de Andrade esteve na cidade de Parintins, mas o autor não mencionou o Boi-Bumbá em suas anotações. No dia 23 de julho, ele anotou o seguinte em seu diário: “Parintins pela madrugada, vista em sonhos” (ANDRADE, 1976, p. 76).

A década de 1930 foi um período de significativo interesse para os estudos afro-brasileiros. Em 1935, durante uma fase instável no governo de Getúlio Vargas, foi criado o Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo pelo então prefeito Fábio da Silva Prado, onde Mário de Andrade assumiu como diretor. Em 1938, o departamento financiou a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, ocasião em que Andrade visitou seis estados brasileiros na busca de material musical e etnográfico. A jornada acabou quando o pesquisador demitiu-se do departamento por não mais tolerar a instauração do Estado Novo no Brasil.

Em 1943, Mário de Andrade convidou a musicóloga Oneyda Paoliello de Alvarenga para desenvolver a pesquisa etnográfica dos estudos feitos por ele a respeito do folclore brasileiro. A publicação dos três tomos das *Danças dramáticas do Brasil* foi precedida pelo ensaio “Danças dramáticas”, publicado inicialmente em 1934 e, após alguns acréscimos, republicado no “VI Boletim Latino-americano de Música”, em 1944.

A publicação do ensaio “Danças dramáticas” trouxe notoriedade para o Boi-Bumbá, que passou a ser aceito como uma das mais expressivas manifestações populares e atraiu também o interesse pela sua preservação diante da “modernidade”. Assim, outros estudiosos voltaram sua atenção para as questões inerentes às diversas “expressões pastoris” no Brasil, como Adelino Brandão, ao afirmar que o Boi-Bumbá é: “a mais brasileira das danças dramáticas populares de origem exclusivamente lusitana” (BRANDÃO, 1954, p. 3).

Em contrapartida, há divergências a respeito do entendimento do Boi-Bumbá como uma dança dramática. Para Luís da Câmara Cascudo (2002, p. xxv), o termo abrange apenas os:

[...] folguedos caracterizados pela coreografia, Caiapós, Caboclinhos, etc. Fandango (Marujada), Congos ou Congadas, Pastoris, Bumba-Meu-Boi são mantidos como autos, ações de dramatização onde o bailado é elemento constante, mas não determinante (CASCUDO, 2002, p. xxv).

O etnólogo Edison Carneiro (1982) afirma que “a expressão dança dramática é enganosa”, pois é o processo “rapsódico” de sobreposição de peças poéticas, musicais e coreográficas que confere a qualidade de dança dramática a determinada expressão folclórica (CARNEIRO, 1982, p. 130).

No livro *Folguedos Tradicionais*, Edison Carneiro classifica as expressões culturais em festas tradicionais; danças e bailes; desfiles e cortejos; jogos e sortes; autos; e burleta popularesca (referindo-se aos pássaros de Belém). O autor defendeu o uso dos substantivos, como: danças, desfiles ou cortejos, autos e jogos, para se referir às diversas expressões culturais brasileiras.

Outra maneira de conceber o Boi-Bumbá é como um “folguedo”, “[...] assinalando o caráter festivo característico da encenação, além da combinação de música, dança e drama” (CAVALCANTI, 2000, p. 1024), sendo assim enquadrado no âmbito das festas populares de caráter lúdico, cuja origem pode ser folclórica ou

religiosa, de cunho católico ou africano. O Boi-Bumbá foi inserido na categoria “folguedo” a partir da década de 1950, devido às suas características festivas que envolvem a encenação, a música, a dança e a dramaticidade. Segundo o folclorista Alceu Maynard Araujo (1977, p. 89):

*Os folguedos populares e tradicionais serviam para quando o povo, concentrado nas grandes festas religiosas ou não, tivesse nas formas espetaculares de uma cavalcada, por exemplo, uma lição objetiva do Bem vencendo o Mal (...) Era o próprio divertimento contribuindo para a formação religiosa do povo. Uma forma de teatro popular, ribalta da praça pública que o jesuíta aproveitou na catequese (ARAUJO, 1977, p. 89).*

Alceu Maynard Araujo, em seu livro *Cultura popular brasileira*, apresenta uma síntese do folclore nacional conforme a delimitação de espaços geográficos. De acordo com o estudioso, as técnicas de subsistência delimitam as áreas culturais no Brasil, permitindo com que a cultura popular seja dividida em: festas, bailados, danças, recreação, música, ritos, sabença, linguagem, mitos e lendas, artes populares e técnicas tradicionais. Alceu Araujo (1977, p. 89) salienta que alguns folguedos apresentam “[...] uma grande função catártica que os agrupamentos humanos necessitam”, ou seja, eles permitem uma descarga que alivia os impulsos.

Porém, por aglomerar um contingente razoável de pessoas, o Boi-Bumbá também chegou a ser visto como uma ameaça à manutenção da ordem e preceitos religiosos, predominantemente católicos. Retomando os estudos de outro folclorista, Vicente Salles, a respeito do Boi-Bumbá na Amazônia, o autor se refere à manifestação folclórica como “um folguedo insólito e agressivo”, no qual se agrupavam os escravos e isto motivava a repressão policial para conter possíveis badernas e o ajuntamento sem fins não religiosos (SALLES, 1970, p. 28).

Vimos que o Boi-Bumbá é um auto popular para alguns folcloristas, como Câmara Cascudo (2002), com dramatização e bailado; uma dança dramática para outros, como Mário de Andrade (1982); e um folguedo para boa parte dos estudiosos, como o próprio Mário de Andrade, Vicente Salles (1970) e Edison Carneiro (1982). O fato de o Boi-Bumbá ser visto como uma dança, por exemplo, não o exclui de ser um folguedo, até porque há diversas manifestações folclóricas pastoris com características convergentes e outras divergentes, como o Boi de Mamão, mais teatralizado e engraçado; e o Bumba meu boi, que mistura o auto com

a dança, por exemplo. A convergência reside nas referências aos elementos constitutivos da sociedade colonial, observáveis na narrativa do auto do boi.

No caso do Boi-Bumbá de Parintins, há uma afetividade que faz com que os parintinenses se refiram ao Boi-Bumbá como o seu “brinquedo” de criança, pois é desde a infância que o parintinense é ensinado a “brincar” com esse ou aquele “boi de pano”. Não à toa, há, na cidade parintinense, a versão mirim dos dois Bois, destinados à diversão das crianças e adolescentes. Tal afeto também é recorrente na forma como os compositores se referem ao seu Boi-Bumbá nas toadas, como um brinquedo de infância.

E, se envolve brinquedo, é possível conceber o Boi de Parintins como uma brincadeira, que possui alguns personagens lúdicos e outros voltados para a dança. Além de ser uma brincadeira, há momentos em que os brincantes encenam o auto do boi e, em outras ocasiões, teatralizam os costumes, os ritos e lendas das sociedades ribeirinhas e ameríndias.

Por último, “O auto do Boi-Bumbá”, que inclusive nomeou esse subcapítulo, possui o enredo dramático cujo núcleo central, que é uniforme nas variadas manifestações, narra a seguinte história: o boi foi comprado pelo dono da fazenda, o Amo do Boi, para presentear sua filha: a sinhá. Ao Pai Francisco, vaqueiro de origem africana e empregado do fazendeiro, coube a responsabilidade de cuidar do boi. Porém, para atender aos desejos de sua mulher grávida, a Catirina, Pai Francisco matou o boi e lhe cortou a língua. Após o crime ser descoberto pelo fazendeiro, este ordenou que os vaqueiros e indígenas trouxessem Pai Francisco para ser punido. Porém, diante da tristeza que se abateu na fazenda, a comunidade voltou-se à força da sua fé e com o auxílio do pajé (ou a figura do padre, ou do médico), conseguiram ressuscitar o boi e trazer a alegria de volta à fazenda.

A carne era um item alimentício raro e, muitas vezes, inacessível aos trabalhadores e escravizados das fazendas no período colonial, talvez por isso a história do boi tenha sido narrada em torno da vontade em comer a língua bovina, transgredindo assim a estrutura social e racial imposta no período colonial através da catarse de se brincar o Boi-Bumbá<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Há um filme brasileiro chamado “A Marvada Carne”, de 1985, no qual o diretor André Klotzel busca retratar a cultura caipira ao passo que expõe o fato de a carne de boi ser rara entre as pessoas pobres das áreas rurais.

O auto do Boi-Bumbá apresenta a lenda do boi de carne que morreu para trazer à vida o boi de pano. Nesse sentido, o folclorista Alceu Araujo (1977, p. 57) afirma o seguinte:

O bumba-meu-boi brasileiro não tem boi de verdade, é boi-de-jacá, boi-de-armação, feito de taquaras ou ripas finas de madeira, recoberto por um pano ordinário; de real tem apenas a cabeça que é uma caveira de boi ou vaca com os respectivos chifres (ARAUJO, 1977, p. 57).

Esse núcleo simplório que narra a lenda da morte e ressurreição do boi é um dispositivo que tem a capacidade de adaptar-se aos regionalismos culturais, exacerbando as interações étnicas e sociais entre as sociedades ameríndias, afrodescendentes e euro descendentes. Além disso, assim como ressaltou Alceu Araujo (1977) em seus estudos sobre o folguedo bovino, o auto do boi carrega a catarse do povo, que permite a libertação momentânea da opressão, e personifica o bem vencendo o mal.

Há de se ressaltar também a importância da oralidade para a perpetuação do enredo do auto do Boi-Bumbá, em uma realidade na qual, algumas vezes, os próprios brincantes eram (e ainda são) desprovidos do letramento. Assim, a narrativa é decorada e/ou transformada em cantigas pelos participantes e passada de uma geração para outra. A tradição oral pode ter contribuído para as variações de como a história do auto do Boi-Bumbá é contada de uma região para outra.

## 1.2 HISTÓRIAS QUE PERMEIAM O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS

Na última década do século XX, o Boi-Bumbá de Parintins conquistou notoriedade dentre as manifestações culturais brasileiras mais expressivas, o que atraiu a atenção dos pesquisadores acadêmicos, da mídia jornalística e televisiva, e da chamada “indústria cultural”<sup>10</sup>.

Entretanto, preciso esclarecer qual é esse contexto sociocultural ao qual o Boi-Bumbá a que estamos nos referindo se localiza, pois falar de determinada

<sup>10</sup> A expressão “Indústria cultural” foi desenvolvida pelos teóricos Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973); e publicada no livro *Dialética do Esclarecimento* em 1944. Segundo os autores, a “Cultura Popular”, quando vista como um bem cultural padronizado, produz bens culturais padronizados, que são disponibilizados pelos meios de comunicação de massa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

manifestação pastoril sem levar em conta o lugar onde ela está inserida pode ocasionar entendimentos desprendidos da realidade. E, no nosso caso, a conjuntura amazônica faz toda a diferença para explicar as nuances que o Boi-Bumbá adotou, pois isso interferiu diretamente nos trajes de folgado usados no Boi de Parintins.

Início nossa viagem pela cidade de Parintins, que conquistou o título de “Capital Nacional do Boi-Bumbá” (BRASIL, 2017), município localizado na Ilha de Tupinambarana, na região do Médio Rio Amazonas, próxima a divisa do estado do Amazonas com o Pará, conforme podemos observar destacado na Figura 01.

Figura 01 – Vista aérea da região onde se localiza Parintins



Fonte: Google Maps, 2022<sup>11</sup>.

No rio Amazonas, se nós estamos em frente a Parintins e “subirmos” as águas fluviais, na direção oeste ou montante, chegaremos a Manaus, capital do estado do Amazonas; no entanto, se optamos por “descer” o rio, na direção leste ou jusante, desembarcaremos na cidade de Santarém, no Pará.

Parintins é a primeira cidade amazonense avistada pelas embarcações que partem do Pará e sobem o rio Amazonas. Sua localização próxima à divisa dos estados do Amazonas com o Pará fez com que a cidade recebesse também influência da cultura paraense. Ressalto isso porque, ao contrário do que convencionalmente se acredita e muito é reforçado pelos próprios meios de comunicação, cada estado da região norte do Brasil possui suas particularidades.

É errôneo concluir que a cultura amazônica é uniforme. O estado do Amazonas, onde a preservação de grande parte de seu território, ou a tentativa

<sup>11</sup> Disponível em: <[google.com.br/maps/place/Parintins+-+AM/@-2.4307796,-57.5603222,381415m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x926389ef8cb47ddd:0x7080e3ad4ceb94b3!8m2!3d-2.6319989!4d-56.7331138!5m1!1e4](https://www.google.com.br/maps/place/Parintins+-+AM/@-2.4307796,-57.5603222,381415m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x926389ef8cb47ddd:0x7080e3ad4ceb94b3!8m2!3d-2.6319989!4d-56.7331138!5m1!1e4)> Acesso em: 20 jan. 2022.

dessa, ainda contribuiu para a perpetuação das sociedades ameríndias com menos influência de culturas forasteiras (mas que são presentes), possui uma influência cultural mais indígena. Já a cultura paraense, que também é fortemente influenciada pelas sociedades ameríndias, apresenta traços mais marcantes de migrantes do que aqueles observados no Amazonas. O fato pode ser exemplificado através da culinária e da musicalidade de cada lugar, por exemplo.

Dessa forma, o município de Parintins apresenta uma miscelânea de culturas, uma vez que recebeu contingentes humanos vindos do Pará, do nordeste brasileiro e até do Japão, atraídos pela monocultura da juta, por exemplo. E toda essa mistura moldou essa população, cujo imaginário carrega consigo a influência cultural de todos esses povos, refletindo diretamente na maneira como o Boi-Bumbá de Parintins se revela como uma manifestação folclórica que, ao mesmo tempo, assumiu proporções grandiosas em forma de espetáculo, mas ainda assim é uma festa voltada ao povo do município.

Fazendo novamente um breve adendo histórico, o missionário Arcângelo Cerqua<sup>12</sup> (1980) pesquisou os relatos das primeiras expedições europeias na Amazônia, datados a partir do século XVI, e identificou algumas das sociedades ameríndias que já viviam na região de Parintins. Nos estudos, Arcângelo Cerqua ressalta os Aratus, os Apocuiaras, os Goduis e os Curiatós, todos subjugados posteriormente pelos indígenas Tupinambás. Outros povos também se fizeram presentes, como: os indígenas Sapupés, Maués, Parintintin, Mundurucus, Uapixanas e Paruenis, dentre outros. Apesar dos relatos do século XVI, os achados arqueológicos, como objetos líticos<sup>13</sup> e cerâmicas, comprovam que grupos humanos já habitavam o lugar desde o século XII (SAUNIER, 2003, p. 15).

No livro *Parintins: a ilha do folclore*, o escritor João Souza (1987b, p. 17) expõe que o município tornou-se uma área de circulação de vários povos ameríndios que buscavam acolhimento desde que os indígenas Tupinambás se refugiaram na região entre os rios Madeira e Tapajós, no qual escritos históricos apontam sua presença a partir do século XVII.

---

<sup>12</sup> O italiano naturalizado brasileiro Arcângelo Cerqua foi o primeiro bispo da Diocese de Parintins, entre os anos de 1961 a 1989. Chegou a Parintins como missionário do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras – PIME e contribuiu para o fortalecimento da evangelização católica na região, sendo idealizador também de projetos sociais e da construção de escolas, do Hospital Padre Colombo e da Rádio Alvorada.

<sup>13</sup> Lítico refere-se aos artefatos e ferramentas feitas a partir de materiais rochosos.

A partir dos relatos deixados por Cristóbal de Acuña, o autor Antonio Porro (2007) diz que os Tupinambás fugiram de Pernambuco para a Amazônia meridional, após terem tido suas 84 aldeias subjugadas pelos invasores portugueses. Sobre os Tupinambás, Porro (2007, p. 97-98) nos conta que:

Em 1639 era tida como gente mui feroz e carniceira e nunca quis conhecer sujeição; por isso vieram fugidos do Brasil, rompendo por terra e conquistando grande número de gentios até chegar ao grande rio e sítio onde hoje vivem [a ilha Tupinambarana, no médio Amazonas] [...] Em 1639 também é dito que haviam saído de Pernambuco abandonando 84 aldeias e atravessando o interior do Brasil até as cabeceiras do Madeira; muitos ficaram pelo caminho povoando diversas regiões e uma parte desceu o Madeira fixando-se na Ilha Tupinambarana e na várzea adjacente da margem direita do Amazonas. Aquí submeteram ou expulsaram todas as tribos que encontraram [...] Em 1662 é dito que haviam saído do litoral, em 1600, em tres grupos à procura do *paraíso terrestre*; chegando à região, submeteram outras tribos, mas depois integraram-se a elas, mantendo porém status superior (PORRO, 2007, p. 97-98).

O chamado “paraíso terrestre” corresponde ao que Ronaldo Vainfas (1995) indica como a “Terra sem Males”, ideia que foi difundida pelos indígenas Caraíba como sendo um lugar sagrado. E foi em busca dessa Terra sem Males que os Tupinambás migraram do litoral brasileiro para a Amazônia, chegando à Ilha de Tupinambarana, onde está situada a cidade de Parintins.

Arcângelo Cerqua (1980) aponta que a Ilha de Tupinambarana herdou o nome dos indígenas Tupinambás, cujo nome significa: homem viril, forte. O sufixo “Rana”, de Tupinambarana, é um vocábulo oriundo da língua tupi-guarani e expressa: imitado, falso. Dessa forma, a palavra “tupinambarana” significa “falso tupinambá” ou “tupi não verdadeiro”, fazendo referência aos indígenas Tupinambás mestiços, descendentes daqueles que migraram do litoral brasileiro para a Amazônia e foram influenciados culturalmente por outros povos (CERQUA, 1980).

Os Parintintin são outra sociedade ameríndia relevante para a história de Parintins. Assim como os Tupinambás, os indígenas Parintintin eram arredios e ferozes, e ambas as sociedades tinham rituais antropofágicos. O antropólogo Sérgio Braga (2002) chama a atenção para o fato do nome da cidade de Parintins ter sido herdada dos Parintintin, mesmo eles não tendo habitado a ilha de maneira permanente e não estarem entre os habitantes mais antigos. Nesse viés, Braga supôs que o nome da cidade foi uma idealização da figura do indígena Parintintin, tido como símbolo da resistência contra o domínio europeu.

Em relação ao contato do ameríndio com o explorador europeu, destaco os escritos realizados pelo frei Gaspar de Carvajal no ano de 1542 durante a passagem pela região de Parintins. Carvajal foi o escrivão oficial da esquadra espanhola do navegador do Reino de Castela, Francisco de Orellana, que partiu do Peru rumo ao Rio Grande, Mar Dulce ou Rio da Canela, como era conhecido o rio Amazonas na época. Frei de Carvajal deixou relatos a respeito das inúmeras cabeças humanas espetadas em estacas e enfileiradas nos arredores do lugar, provavelmente feitas pelos indígenas Parintintin. A partir desse feito, Orellana nomeou a região como a “Província de las Picotas” (CARVAJAL, 1992, p. 79-81).

Nas mesmas anotações, datadas de 1542, frei Gaspar de Carvajal descreveu o encontro que os invasores espanhóis tiveram com as míticas mulheres guerreiras, chamadas de “Ykamiabas”, que dispararam flechas contra as naus europeias (CARVAJAL, 1992, p. 79-81). O escritor alemão Oswald Dreyer-Eimbcke afirma que Carvajal já tinha ouvido falar das amazonas pelos indígenas, mas esses se referiam a “amassona” ou “o rio que quebra canoas” (DREYER-EIMBCKE, 1992, p. 164).

É consenso entre os historiadores a possibilidade de que o confronto dos espanhóis com as indígenas Ykamiabas ocorreu na cidade de Nhamundá, que integrou o município de Parintins de 1911 a 1955, mas apenas se tornou cidade independente em 1956. O mais importante é que tais narrativas chegaram à Europa, que rapidamente associou o fato à mitologia grega das amazonas, e denominou a região de “País das Amazonas”.

O meu intuito em ter apresentado relatos históricos que atribuem e/ou reforçam, às sociedades ameríndias da região de Parintins, características como: guerreiras, arredias, corajosas e assustadoras, com cabeças espetadas, rituais antropofágicos, é justamente porque tais fatos também influenciaram a constituição do imaginário parintinense, o que refletiu diretamente na forma como o Boi-Bumbá foi moldado na cidade e é representado nos dias de hoje.

Não à toa, talvez a principal característica do Boi-Bumbá de Parintins seja a influência dos contos e costumes oriundos das sociedades indígenas, que confluem com o legado dos migrantes nordestinos que se assentaram na região. Nesse ponto, Saunier (2003, p. 198) corrobora ao dizer que, de um lado, temos o folclore indígena em comunhão com a natureza e a modulação de todo um universo mítico, através de “[...] monstros das florestas e das águas: jurupari, juma, mapinguari, curupira, yara, acãuera-de-fogo, cobra grande, tapirayauara e tantos outros seres misteriosos

e encantados [...]”; e, do outro, a herança que “[...] adveio com os nordestinos em fins do século XIX e começo do século XX”.

Retomando nossa viagem histórica, há divergências em relação ao ano da fundação de Parintins. Para o poeta, historiador e antropólogo amazonense Antonio Pacífico Siqueira Saunier, mais conhecido como Tonzinho Saunier, em sua obra *O magnífico folclore de Parintins* (2000, p. 1-63), a cidade foi fundada pelo missionário jesuíta e luxemburguês João Felipe Bettendorf no dia 29 de setembro de 1669. O jesuíta João Bettendorf foi um artista que ingressou na Companhia de Jesus em 1647 e embarcou como superior das Missões Jesuíticas do Maranhão e Pará.

Oficialmente, Parintins foi fundada no ano de 1796, segundo os dados disponíveis na biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (1961). De acordo com os registros, o capitão José Pedro Cordovil recebeu a ilha de presente da Rainha de Portugal, D. Maria I. Cordovil se transferiu para a região “com seus escravos e agregados”, onde fundou uma fazenda de cacau e se dedicou também à pesca do pirarucu, um dos maiores peixes de água doce fluvial e lacustre do mundo. Foi então que José Cordovil denominou o local de Tupinambarana.

Os estudos de Andréas Valentin e Paulo Cunha (1999) mostram que Parintins recebeu diversos nomes. Em 1803, a fazenda criada por Cordovil passou a se chamar Vila da Rainha; em 1804, Missão de Vila Nova da Rainha; em 1833, Freguesia de Nossa Senhora do Carmo de Tupinambarana; em 1848, foi elevada a categoria de vila com o nome Vila Bela da Imperatriz; e, finalmente em 1880, a vila foi elevada à condição de cidade e passou a se chamar Parintins.

Do período missionário europeu ao qual Parintins foi submetida, resultou a forte ligação da população com a religiosidade, especialmente a católica. Exemplo disto é a Festa do Carmo, realizada anualmente na primeira quinzena de julho em homenagem à padroeira da Diocese de Parintins, Nossa Senhora do Carmo. Esse momento religioso do povo parintinense acontece logo após os dias do Festival Folclórico de Parintins, e ambas as festividades marcam o verão amazônico, com o início da vazante dos rios e do período mais seco.

Nossa Senhora do Monte Carmelo ou Nossa Senhora do Carmo é o título dado à personagem bíblica Maria, mãe de Jesus, em referência a sua atuação como

padroeira da Ordem Carmelita. A dimensão da festa em sua homenagem, na cidade de Parintins, é considerada a terceira maior manifestação religiosa da Amazônia<sup>14</sup>.

A relação da Festa do Carmo com as festividades do Boi-Bumbá é fundamental para se entender a influência que uma exerce na outra. Por exemplo, os bois e seus artistas homenageiam a santa padroeira de Parintins dedicando-lhe toadas durante as apresentações, ornamentam o andor da santa, como podemos observar na Figura 02, e só realizam seus eventos específicos após o término da festa, no dia 16 de julho.

Figura 02 – Andor de Nossa Senhora do Carmo, confeccionado em 2018



Fonte: Paulo Sicsu, 2018<sup>15</sup>.

Nesse ponto, preciso contextualizar o Boi-Bumbá dentro do folguedo junino, no qual é simbólica e fundamental a presença do fogo nas fogueiras de São João. Tanto que o folclorista Alceu Maynard Araujo (1977, p. 20), em seu livro *Cultura popular brasileira*, salienta que “Junto às fogueiras soltam os balões que sobem levando um recado para o santo”.

<sup>14</sup> A maior manifestação religiosa na Amazônia é o Círio de Nazaré, na cidade de Belém, no Pará; e, em segundo lugar, a Festa de Santo Antônio no município de Borba, no Amazonas.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.parintinsamazonas.com.br/?q=279-conteudo-86612-festa-de-nossa-senhora-do-carmo-vai-ate-dia-16-de-julho-em-parintins>> Acesso em: 20 jan. 2022.

Há a possibilidade da tradição em incorporar o fogo nas festividades religiosas juninas ser uma herança europeia. A ideia é reforçada pelo historiador inglês Peter Burke (2010), que acrescenta o seguinte:

A noite de São João cai no Solstício de Verão. Nos inícios da Europa moderna, essa festa era a ocasião de muitos rituais, que incluíam acender fogueiras e pular por cima delas, tomar banho em rios, mergulhar ramos. O fogo e a água são símbolos usuais de purificação, de modo que é plausível afirmar que o significado da festa era a renovação e a regeneração, e também a fertilidade, pois existiam rituais para adivinhar se a próxima colheita seria boa ou se uma determinada moça se casaria no ano seguinte (BURKE, 2010, p. 246).

Peter Burke (2010) afirma que, na Europa: “Assim como a festa do Solstício de Inverno, em 25 de dezembro, veio a ser celebrada como nascimento de Cristo, da mesma forma a festa do Solstício de Verão veio a ser celebrada como o nascimento do anunciador de Cristo” (BURKE, 2010, p. 246).

O autor Edison Carneiro (1982, p. 17), na sua obra *Folgedos tradicionais*, aponta que o sol parece estacionar no Solstício de Verão, fazendo com que tanto o dia quanto a noite sejam os mais compridos do ano, pois é nesse momento que determinado hemisfério da Terra inclina-se na direção do sol, recebendo mais raios solares. O contrário acontece no hemisfério sul, quando comemoramos o Solstício de Inverno em junho, época das noites são mais longas do início do inverno.

No que tange a relação da Igreja com o fenômeno do solstício, o folclorista Edison Carneiro (1982, p. 17) expõe ainda que, antes do Cristianismo, “os pagãos já haviam notado o fenômeno e, em todo o Velho Mundo, acendiam fogueiras a fim de propiciar colheitas abundantes.” Assim, Edison Carneiro traz à tona a possibilidade da Igreja Católica, “confrontada com uma tradição que não podia (ou não queria) vencer”, ter incorporado o culto em suas tradições (CARNEIRO, 1982, p. 17).

Portanto, no Brasil, a festa de São João tornou-se o principal festejo do Solstício de Inverno realizado nas cidades interioranas e/ou áreas rurais, tendo na presença do fogo um dos seus simbolismos mais marcantes, e se caracterizou como “o ritual pagão que se trasladou para o catolicismo romano que lhe deu como padroeiro um santo cuja data hagiográfica se localiza no período solsticial [...]” (ARAUJO, 1977, p. 18). É importante ressaltar que o ciclo das festas juninas

abrange três principais festejos: 13 de junho, dia de Santo Antônio; 24 de junho, dia de São João; e 29 de junho, dia de São Pedro.

Esse contexto junino, de forte simbolismo religioso, viu emergir manifestações folclóricas do Boi-Bumbá na Amazônia, cuja presença do fogo sempre foi importante para atrair o bailado do boi para perto das casas, como símbolo da renovação e regeneração a qual Peter Burke salienta (2010, p. 246). É “o boi totêmico presente no Bumba-meu-boi que se aquece nas fogueiras mudando apenas de nome na vastidão territorial brasileira: boi-bumbá (Amazonas), boi-de-jacá (Santa Catarina), boi-calemba (Paraíba), boi-de-mamão [...]” (ARAUJO, 1977, p. 20).

Até aqui, vimos o quão importante foram as influências das sociedades ameríndias e da religiosidade católica, imposta pelos invasores europeus, para a composição do Boi-Bumbá de Parintins. Porém, apesar de já os haver citado, ainda não respondi algumas perguntas relacionadas à maneira como o boi se manifestou na cidade amazonense. Quais são esses bois que tanto falo? Como eles surgiram? Por que foram criados? E como eles são brincados pelos parintinenses?

Faço um adendo para avisar que os registros e documentos que oficializam o surgimento da festa são escassos. Muitos estudos históricos que foram realizados basearam-se nos relatos das testemunhas oculares do nascimento ou do amadurecimento da brincadeira, assim como apontou Marivaldo Silva (2010), na ocasião da elaboração de sua pesquisa “A espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins”, na qual o autor revela os bastidores do boi espetáculo, as transformações das apresentações e as mudanças nos modos de produção artística do evento, utilizando-se de depoimentos dos participantes.

Outra questão que assinalo é em relação à precisão das datas, pois muitas foram decorrentes da oralidade e, devido à rivalidade existente entre as agremiações folclóricas, a proximidade com alguma agremiação pode ter resultado em afirmações ilegítimas. Além disso, muitos estudos aos quais tive acesso exacerbam a predileção por determinado grupo folclórico, o que também pode ter gerado inexatidão dos fatos, pois é recorrente, no caso de Parintins, o torcedor querer apresentar o seu boi como o melhor.

No entanto, destaco que a ocorrência de tais fatos não necessariamente foram frutos de atos voluntários, já que o contato íntimo com a festa nem sempre é deixado de lado quando se pretende tecer algum estudo a respeito, por mais válidos que tenham sido os esforços para não fazê-lo. Afirmo isso porque também posso ter

sido influenciado, durante o desenvolvimento deste trabalho, por possuir esse vínculo íntimo com o Boi-Bumbá, apesar de não intencionalmente.

Então, no que tange à história do Boi-Bumbá na cidade de Parintins, a tradição oral revelou que os bois surgiram provavelmente na segunda década do século XX. O pesquisador Wilson Nogueira (2014) constata que existiam três bois quando o Festival Folclórico de Parintins foi criado: o Caprichoso, o Campineiro e o Garantido. O autor, em seu *Boi-bumbá – imaginário e espetáculo na Amazônia*, inclui o “eu” ao analisar o boi como um fenômeno sociocultural, inserindo sua história individual e as pessoas com quem ele conviveu em Parintins. Sobre essa posição, Wilson Nogueira esclarece o seguinte: “posso reconhecer que estou realizando um trabalho que é o resultado da soma das trajetórias no contexto de toda uma vida. Sou parte e sou o todo delas” (NOGUEIRA, 2014, p. 39).

O Boi Campineiro foi criado pelo mestre Emídio Souza, na Comunidade do Aninga, que é uma área afastada alguns quilômetros do centro urbano de Parintins. O chamado “Boi Canarinho”, devido às suas cores: verde e amarelo, foi criado para homenagear a sua padroeira Santa Teresinha. Na testa, o boi traz o sol como símbolo e, em alguns poucos registros fotográficos, ora ele aparece branco, ora no tom mais voltado para o preto, conforme observamos na Figura 03.

Figura 03 – Boi-Bumbá Campineiro



Fonte: Livro de Jonas Santos<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> SANTOS, Jonas. **Boi Campineiro**: a história do Festival de Parintins que não foi contada. Manaus: Secretaria de estado de Cultura do Governo do Estado do Amazonas, 2013.

O Campineiro disputou apenas o festival entre os anos de 1978 a 1983, mas não seguiu adiante como brincadeira porque seus brincantes se voltaram para os outros dois bois (NOGUEIRA, 2014, p. 31). Para os estudiosos Jonas Santos e Renan Rodrigues, que elaboraram um estudo histórico sobre o Boi Campineiro, este sofreu um tipo de “apagamento cultural” na sociedade parintinense, talvez pelo fato de o duelo entre os dois outros bois ter se intensificado mais em termos de ânimo social (SANTOS; RODRIGUES, 2013).

O Boi Caprichoso, que é justamente a agremiação cultural que abrange o meu foco de estudo, é representado pelo touro negro cuja testa é ornada por uma estrela, assim como mostra a Figura 04. As cores por ele exaltadas são o azul e o branco, fazendo referência às águas de onde saem os pescadores, regatões e barqueiros, os “marujos” que trocam seus remos pela brincadeira de Boi-Bumbá no mês de junho. O boi também foi conhecido por outras denominações: Diamante Negro, Boi da Estrela, Boi da Francesa e do Palmares, Touro Negro da América e Boi de Parintins.

Figura 04 – Boi-Bumbá Caprichoso



Fonte: Daniel Silva Brandão, 2019.

---

Já o boi Garantido, chamado de “contrário<sup>17</sup>” pelos brincantes do boi Caprichoso, é simbolizado pelo boi coberto por um tecido branco para simular o couro e com um coração na testa, como podemos visualizar na Figura 05. A agremiação adotou as cores vermelha e branca para expressar suas afeições. Há uma narrativa oral que defende a história de que os patrocinadores do boi buscaram associá-lo à população mais humilde, visando assim sensibilizar os julgadores e conquistar mais torcedores, o que lhe tornou conhecido como “o boi que rouba coração”. Outras denominações também foram dadas ao mesmo: Boi do Coração, Boi da Baixa do São José, Brinquedo de São João e Boi da Promessa.

Figura 05 – Boi-Bumbá Garantido



Fonte: Divulgação/Secom, 2019<sup>18</sup>.

Sabe-se que cada boi de pano foi criado por causa de algum motivo e visando algum objetivo; e, como a rivalidade foi importante para o amadurecimento dos mesmos enquanto associações culturais, cada agremiação buscou pretextos para ser considerada a melhor, mesmo antes de a festa ter sido codificada em espetáculo. Assim, uma das razões para determinado boi ser considerado o melhor da cidade é respondendo a seguinte questão: Qual é o boi mais antigo de Parintins?

<sup>17</sup> Contrário é a maneira como um boi se refere ao outro, já que não é aconselhável citar o nome do rival, no caso, a Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, popularmente conhecida como Boi Garantido.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/boi-garantido-conquista-o-54o-festival-folclorico-de-parintins/>> Acesso em: 20 jan. 2022.

Lindolfo Marinho da Silva, mais conhecido como Lindolfo Monteverde, criou o boi Garantido no dia 12 de junho de 1913, como uma promessa dirigida a São João Batista caso o referido compositor amazonense se recuperasse de uma enfermidade. Se o pedido fosse atendido, o boi sairia às ruas no dia 24 de junho para homenagear o santo. Após a cura, Lindolfo Monteverde cumpriu a promessa e criou a agremiação, que ficou conhecida como o “boi da promessa”. Apesar de imagens e relatos orais de antigos moradores de Parintins não provarem a veracidade dos fatos sem que seja alvo de questionamentos, convencionalmente a sociedade parintinense adotou como verdadeira a história.

Em relação ao Boi Caprichoso, apontar uma data de fundação que possa ser comprovada também é complicado. Em 2012, as pesquisadoras Odinéia Andrade, Irian Butel, Juciele Cursino e Larissa Andrade integraram o grupo de pesquisa, com o apoio do Instituto de Memorial de Parintins – IMPIN, cujo objetivo foi resgatar a história do Boi Caprichoso, a fim de complementar o levantamento histórico realizado pelo departamento cultural da própria associação folclórica ao longo de 40 anos. O grupo então reuniu fontes orais e escritas, e encontraram registros da família Cid nos anos de 1902, 1911 e 1914.

Allan Rodrigues (2006) apresenta o registro oral de Raimundinho Dutra, filho de duas testemunhas presentes no ato de criação do boi:

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).

A partir dos fatos encontrados, a Associação cultural Boi-Bumbá Caprichoso adotou como versão oficial a que diz ter partido dos irmãos cearenses João Roque Cid, Félix Cid e Raimundo Cid a ideia de criar o boi de pano no dia 20 de outubro de 1913. Os irmãos saíram do chamado “Cariri cearense”, mais precisamente de Crato, atraídos pela possibilidade de melhorar suas condições de vida como trabalhadores

no período da Borracha. O nome “Caprichoso” foi uma sugestão do advogado parintinense José Furtado Belém, que conheceu outro bumbá que brincava no bairro da Praça 14 de Janeiro, em Manaus. “Touro Galante” seria uma forma carinhosa de se referir ao Boi Caprichoso na primeira metade do século XX.

Alguns moradores antigos de Parintins contrariaram algumas partes da versão oficial e deram margem a criação de outra história, na qual o Boi Galante foi fundado em 1913 por Emílio Vieira, conhecido como “Tracajá”. O fato pode ser comprovado em algumas canções compostas por Lindolfo Monteverde, fundador do boi Garantido, que citou o boi rival. O Caprichoso foi então, a partir desta versão, uma dissidência do Boi Galante, pois os irmãos Cid, após desentendimentos com o Tracajá, saíram do Boi Galante e fundaram o Boi Caprichoso em 1925 ou 1929.

José Maria Silva, no livro *O espetáculo do boi-bumbá*, ratificou essa segunda versão ao assegurar que o Boi Caprichoso surgiu como resultado das divergências entre os brincantes do Boi Galante, principalmente com a saída do “dono do boi”, Emídio Vieira, no ano de 1925, e sua substituição pelos irmãos Cid, que rebatizaram o boi com o nome de Caprichoso e lhe deram uma nova armação, cobrindo-lhe com tecido preto para aludir ao couro (SILVA, 2007, p. 25). A versão também foi defendida por Andreas Valentin e Paulo José Cunha, na obra *Caprichoso: a terra é azul* (VALENTIN; CUNHA, 1999, p. 131-132).

Há ainda uma terceira versão para a fundação do Boi Caprichoso, que trouxe à tona a importância da família Gonzaga, até então não relacionada à história do boi. Segundo a reportagem de Ataíde Tenório, que foi publicada em 9 de junho de 2013 pelo Jornal Gazeta Parintins, os herdeiros do parintinense Luiz Gonzaga protestaram em favor do reconhecimento do mesmo como fundador do Boi Caprichoso. Segundo Maria Inácia Gonzaga, filha de Luiz Gonzaga, foi este quem criou o Boi Caprichoso em 1925, fato este que era corroborado por Maria do Carmo Monteverde, filha de Lindolfo Monteverde, fundador do boi contrário. Maria Monteverde afirmou também que os amigos Luiz Gonzaga e Lindolfo Monteverde pescavam juntos, apesar da rivalidade.

De acordo com a família Gonzaga, os irmãos Cid fundaram o Boi Galante no ano de 1913 e, somente a partir de 1925, Luiz Gonzaga, que nasceu em 1903, começou a brincar com o boi que ele criou: o Caprichoso, pelas ruas de Parintins até 1963 (TENÓRIO, 2013). Para a família Gonzaga, as provas da autenticidade da fundação do Boi Caprichoso foram confirmadas quando a Assembleia Legislativa do

Estado do Amazonas – ALEAM, concedeu a “Medalha do Mérito Legislativo Rui Araújo” à Izolina Gonzaga, esposa de Luiz Gonzaga, e a João Batista Monte Verde, filho de Lindolfo Monte Verde, no ano de 2002, pela importância da fundação dos bois para o contexto cultural do Amazonas.

Preciso também expor uma versão que ganhou força no ano de 2019 e, talvez, seja a mais polêmica de todas, pois questionou a origem do boi na sua relação com a religiosidade católica. Para o Boi Caprichoso, o ano de 2019 foi marcado pela expressiva influência afro-brasileira no tema apresentado no Festival de Parintins daquele ano, e trouxe inclusive a representatividade das religiões afro-amazônicas em culto sagrado à Jurema<sup>19</sup>.

Comentários circularam em Manaus, no período pós-festival, questionando a possibilidade de o Boi Caprichoso ter sido criado no terreiro como uma oferta nos cultos da Umbanda, na cidade de Parintins, o que lhe legitimaria como o touro negro ligado aos Orixás. É claro que o tema é polêmico, pois desestrutura os alicerces do Boi-Bumbá na Amazônia na sua relação com a Igreja Católica, e não disponho de informações suficientes para tecer uma análise mais aprofundada.

O motivo da criação do Boi-Bumbá Caprichoso aceito como oficial é o que concebeu o boi como uma homenagem a São João Batista, reiterando a relação profunda do Boi-Bumbá com a religiosidade católica. De acordo com Valentin e Cunha (1999, p. 131-132) e Allan Rodrigues (2006, p. 69), os idealizadores do Boi Caprichoso, os irmãos Antônio Cid e Roque Cid, na viagem de Crato a Parintins, “fizeram uma promessa a São João Batista para obterem prosperidade na nova cidade”. Assim que eles fossem atendidos, um boi de pano seria criado com o objetivo de homenagear São João nas festividades juninas. E, dessa forma, o Boi Caprichoso foi criado e inspirado no Bumba meu boi do Maranhão.

A Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, em seu próprio portal na internet, afirma que o Boi Caprichoso foi “fundado em 1913, pelas mãos de famílias nordestinas que aqui [em Parintins] fincaram raízes e, até hoje, brincam e participam

---

<sup>19</sup> De acordo com o historiador Alexandre L’omi L’odò (2017), no artigo intitulado “A Jurema Sagrada – Resiliente religião de matriz indígena do Nordeste do Brasil”, a Jurema Sagrada é uma prática religiosa de matriz indígena presente no país desde o período anterior à chegada dos exploradores europeus. A religião abrange cânticos sagrados, que revelam a filosofia e o imaginário indígena, além do consumo da bebida sagrada, de efeitos psicoativos transcendentais, feita a partir da árvore Jurema Preta (*mimosa hostiles* ou *mimosa tenuiflora*). Disponível em: <<https://revistasenso.com.br/jurema/jurema-sagrada-resiliente-religiao-de-matriz-indigena-nordeste-brasil/>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

do legado de seus ancestrais” (BOI CAPRICHOSO<sup>20</sup>). A agremiação destaca que a brincadeira inicialmente era realizada nos quintais das casas de madeira, sob as sombras das mangueiras e das castanholeiras, até que foi para as ruas, incorporando as tradições locais, miscigenando-se e se renovando.

A oralidade presente na narrativa de fundação do Boi-Bumbá em Parintins é predominante porque documentos como, por exemplo, registros fotográficos são raros. Na figura 06, temos talvez a foto mais antiga do boi Caprichoso, aceita como sendo da década de 1950. É válido ressaltar que estou a falar de uma cidade amazônica, rodeada por água e floresta, onde as interações com o chamado “mundo exterior” à Amazônia davam-se exclusivamente por meio fluvial na época.

Figura 06 – Boi Caprichoso na década de 1950



Fonte: Arquivo Pessoal Boi-Bumbá Caprichoso<sup>21</sup>.

Apesar de não haver registros suficientes para comprovar o ano de fundação dos bois de Parintins, e assim atribuir certa vantagem a determinado grupo folclórico nessa busca por ser o mais antigo que o outro, tem-se como história oficializada o fato de que, entre meados de 1913 até a década de 1960, os bois Caprichoso e Garantido brincaram em terreiros, saíram às ruas da cidade e, muitas vezes, a

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://boicaprichoso.com/caprichoso/>> Acesso em: 4 jan. 2022.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2013/03/descendentes-de-fundador-do-bumba-caprichoso-records-tradicao-no-am.html>> Acesso em: 20 jan. 2022.

brincadeira acabou em brigas devido os ânimos inflamados dos brincantes em impor o seu boi como o mais valente e o melhor. Essa é a versão que permeia os relatos orais dos moradores mais antigos de Parintins e aponta para o início da polarização.

Abordei, até aqui, como o imaginário mítico amazônico perpassa a história do Boi-Bumbá e a fundação da cidade de Parintins, resvalando nos bois as crenças indígenas em estreita relação com a religiosidade católica, metaforizando através de uma “brincadeira” a chamada “miscigenação” dos povos de origem ameríndia, europeia e africana.

Apresento, no próximo capítulo, a duas formas possíveis de se conceber o Boi-Bumbá de Parintins: uma sob o viés do parintinense e a outra a partir do olhar do público de fora da cidade. Em outras palavras, veremos como uma manifestação consegue manter sua relação íntima com os seus produtores, no sentido de trazer à lembrança suas histórias e costumes, ao passo que espetaculariza as narrativas regionais e culturais para o mundo.

## 2. O BOI DE PARINTINS: ENTRE A FESTA E O ESPETÁCULO

O Boi-Bumbá moldado na cidade de Parintins, apesar de ser reconhecido como um espetáculo voltado ao consumo turístico<sup>22</sup>, ainda assim permanece como uma comemoração para a própria sociedade, a festa que mantém acesa a chama da tradição folclórica do auto do boi e seu caráter popular.

Os parintinenses “respiram” Boi-Bumbá o ano inteiro, seja no fazer artesanal do que será apresentado, durante os três ou quatro meses que antecedem o festival, seja na participação dos artistas em outros eventos culturais, e seja também na “domesticação” desse boi para atender aos anseios afetivos da cidade de Parintins.

Quando falo em “domesticação”, refiro-me ao “Boi-Bumbá enquanto Festa” que, apesar de internacionalmente (re)conhecido, ainda é comemorado segundo a tradição herdada pelos que ali deixaram, em legado, suas memórias e costumes. É o Boi-Bumbá brincado, dançado e festejado ao redor das fogueiras juninas e das ruas enfeitadas, homenageando pessoas ilustres a cada agremiação.

Nesse viés, no caso de Parintins, Luiza Elayne Corrêa Azevedo (2000) ressalta as características marcantes do Boi-Bumbá “doméstico”, que é brincado na cidade enquanto folguedo junino, sendo elas: a tradição oral, o trabalho voluntário e a espontaneidade, que legitimam a festa popular. Luiza Azevedo ainda acrescenta que, antigamente, “A brincadeira era cômica e grotesca, arrancava aplausos e risadinhas dos espectadores, principalmente pelas gaiatices do pai Francisco e da Mãe Catirina” (AZEVEDO, 2000, p. 23).

Preciso também chamar a atenção para o fato de o Boi-Bumbá demarcar territórios em Parintins, uma vez que cada agremiação folclórica possui bairros/localidades que se identificam mais com um ou outro grupo, de acordo com a proximidade geográfica dos respectivos “currais”, como são conhecidos os lugares onde cada boi realiza seus eventos festivos e ensaios. De fato, assim como aponta Maria Cavalcanti (2000, p. 1024), “O Boi é uma organização local, rural ou urbana,

---

<sup>22</sup> Como exemplo corroborativo da afirmação, temos a reportagem da Empresa Estadual de Turismo do Amazonas – Amazonastur a respeito do destaque dado pela revista *American Way* ao festival em 2019, que pode ser acessado no seguinte endereço: <<http://www.amazonastur.am.gov.br/festival-de-parintins-e-destaque-na-revista-american-way-da-maior-companhia-aerea-do-mundo/>>. Acessado em: 10 jan. 2022.

de um bairro e seus arredores, e a existência de um Boi num local chama a de outros, pois rivalizar é parte importante da brincadeira”.

Segundo Magnani<sup>23</sup> (2003, p. 12), as pessoas que frequentam o que ele chamou de “pedaço” não necessariamente se conhecem, “mas se reconhecem: venham de onde vierem, trazem na roupa, na postura corporal, na linguagem, os sinais exteriores de seu pertencimento.” É esse reconhecimento no outro que se observa entre os afeiçoados por um determinado boi, que não necessariamente compartilham da mesma vizinhança, do mesmo bairro e até da mesma cidade, mas se reconhecem enquanto torcedores, mesmo sem terem relações afetivas. Dessa forma, constitui-se o que se entende por Galera do boi, o agrupamento humano afeiçoado a determinado Boi-Bumbá.

Veremos agora como esses pedaços se “encaixam”, em Parintins, naquilo que denomino o “Boi-Bumbá enquanto festa”, que é uma feição dessa manifestação pastoril mais voltada à perpetuação da tradição do “auto do boi”, que é celebrado nas ruas da cidade e se mantém, ainda, longe do apelo midiático significativo.

## 2.1 O BOI-BUMBÁ ENQUANTO FESTA

Nesse momento em que me encontro falando de uma festa mais voltada para “dentro de casa”, para o estabelecimento de pontes entre o presente e o passado, para reviver aquela brincadeira de boi nostálgica, que, para muitos, se perdeu, Magnani (2003, p. 115) destaca que “Não basta, contudo, morar perto ou frequentar com certa assiduidade esses lugares: para ser do ‘pedaço’ é preciso estar situado numa particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência.” No caso de Parintins, pertencer ao pedaço é determinar de qual lado você está, ou seja, se você é azul ou vermelho.

Ao compor um acontecimento festivo, determinado “grupo periodicamente revive seu sentimento de si mesmo e de sua unidade; ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados em sua natureza como seres sociais” (DURKHEIM, 1968, p. 537). O sujeito, então, passa a integrar o coletivo, sendo visto como o todo e não mais uma unidade. Para Durkheim (1968), a festa é importante para corroborar os

---

<sup>23</sup> O antropólogo José Guilherme Magnani tece uma pesquisa sobre o tempo ocioso dos moradores da periferia de São Paulo e como estes destinavam parte do seu ócio aos entretenimentos do circo. A pesquisa originou o livro *Festa no pedaço*, de 1984.

“laços sociais”, da mesma forma que tem uma função libertadora e recreativa, que provém da aglomeração social que leva à exaltação.

Para o parintinense, a festa de boi revela-se naquilo que Joaquim Teixeira (2010, p. 17) chama de “binômio festa/identidade”, o processo de identificação no qual “[...] o grupo festeja e, por sua vez, a festa cria ou reforça a identidade”. Teixeira (2010, p. 17) afirma ainda que a festa e a identidade “[...] são ambas fator e resultado, causa e efeito, mas em patamares e momentos diferenciados, num processo inacabado de identificação e de reinvenção celebrativa”.

Celebrar festivamente o Boi-Bumbá aos moldes da tradição de como os moradores mais antigos faziam é importante porque a festa em si “[...] vincula, socializa, identifica; sem festas, os indivíduos isolam-se, tornam-se maus. As festas são uma representação periódica das fontes da sociedade” (TEIXEIRA, 2010, p. 29). É a festa como forma lúdica de sociação, assim como revela Leonel (2010, p. 44); e que, para Maria Laura Cavalcanti (2002, p. 5), “[...] é mais do que sua data, suas danças, seus trajes e suas comidas típicas. Sua Materialidade veicula visões de mundo, integra um conjunto tenso e dinâmico de relações sociais”.

As festas pastoris são “[...] movimentos de unificação comunitária para celebrar acontecimentos ou crenças *surgidos* da sua experiência cotidiana com a natureza e com outros homens (quando nascem da iniciativa popular) ou *impostos* (pela Igreja ou pelo poder cultural) [...]”, para celebrar, recordar e reviver aquilo que lhes foi negado no passado e, assim, “[...] antecipar sua chegada futura” (CANCLINI, 1983, p. 54). Para Néstor Canclini (1983, p. 54), “[...] o que motiva a festa está vinculado à vida comum do povo” e às suas carências rotineiras.

Uma das características da festa do boi de pano do povo parintinense é sua representatividade. Enquanto que, para as populações ditas tradicionais, sejam elas pastoris, quilombolas ou indígenas, “[...] as festas são acontecimentos coletivos enraizados na sua vida produtiva [...] onde a unidade doméstica de vida e de trabalho se reproduz através da participação coletiva da família”, nas grandes cidades “[...] a existência de classes sociais, de outras relações familiares, a noção de lazer fazem com que as festas traduzam-se em um ‘espetáculo para ser admirado’”, sem a efetiva participação comunitária (CANCLINI, 1983, p. 112). Apesar de Parintins ser uma cidade economicamente significativa para o Amazonas, parte da população, ainda ligada ao ruralismo, participa ativamente do Boi-Bumbá por enxergar os seus costumes pastoris representados e exaltados.

Esse Boi-Bumbá tomado enquanto festa “particular<sup>24</sup>” pelos parintinenses busca o saudosismo, a manutenção da tradição vivenciada pelos próprios moradores, a necessidade legitimada em manter “acesa a chama” da tradicionalidade pastoril que o tempo urbano vai, aos poucos, incorporando, espetacularizando aquilo que um dia foi espontâneo. Guilherme Leonel (2010, p. 40) expõe que a noção “[...] do tempo nas cidades se organizou, desde o período colonial, no Brasil, em função dos ‘tempos de festa’”, onde “[...] o sagrado ganha familiaridade com a intimidade dos santos. A ordem religiosa confunde-se com a ordem familiar” e o resultado é “a efervescência festiva coletiva, dionisíaca”, que é “[...] vivida teatralmente, coletivamente e publicamente”.

Não é à toa que o Boi-Bumbá, quando assume seu caráter doméstico, percorre determinadas ruas da cidade em uma espécie de procissão a luz de velas, candeeiros, procurando o calor das fogueiras acesas à frente das casas para comungar de uma mesma cantoria e, assim, resvalar a emoção daqueles que “vivem” do e para o boi. É a festa que, de acordo com Durkheim (1968, p. 364), assemelha-se à cerimônia religiosa porque “[...] tem o efeito de reunir os indivíduos, de colocar as massas em movimento e, assim, de despertar um estado de efervescência, às vezes até de delírio [...]”, onde “[...] O homem é transportado para fora de si mesmo, distraído de suas ocupações e preocupações comuns”, tornando possível observar, em ambas as manifestações, “[...] gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estímulos que elevem o nível vital etc. [...]”.

Quando penso neste Boi-Bumbá tomado por uma festa particular, mais íntima dos parintinenses, parece-me interessante as deduções de Rita Amaral (1998, p. 39-40), quando discorre que “[...] toda festa é um ato coletivo [...]”, marcado pela presença e, principalmente, pela participação do grupo, “[...] o que diferencia a festa do puro espetáculo”. Segundo a autora, é por isso que “[...] certos acontecimentos (como os festivais, os shows etc.) não podem ser considerados como festas *stricto sensu*”, uma vez que a participação é fundamental na definição do que vem a ser festa; e, além disso, “[...] historicamente, negociações de vários tipos, entre diferentes classes sociais, estamentos, gêneros etc. têm sido realizadas a fim de obter maior adesão às festas” (AMARAL, 1998, p. 39-40).

---

<sup>24</sup> A cada ano, mesmo esses eventos “particulares”, no sentido de estar mais voltados para o parintinense em comemorar suas tradições e histórias, tem atraído os turistas mais saudosistas, que buscam vivenciar um outro Boi-Bumbá, longe dos holofotes midiáticos.

O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, em seu livro *A Cultura na rua*, observa o comportamento das pessoas a partir da inserção delas nas festas populares realizadas no interior de alguns estados brasileiros. Brandão (1989, p. 8) percebe que a festa é “[...] o lugar simbólico onde cerimonialmente separam-se o que deve ser esquecido e, por isso mesmo, em silêncio não-festejado, e aquilo que deve ser resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência de tempos em tempos, comemorando, celebrando” (BRANDÃO, 1989, p. 8). Nesse sentido, a festa exagera o que é real e, assim, transfigura as relações da vida social.

O Boi-Bumbá de Parintins resgata, comemora e celebra, na sua personificação festiva, os costumes dos povos ribeirinhos e as tradições ameríndias, que resistiram ao processo dominador e domesticador europeu. O que a festa do boi exagera são as relações sociais inerentes às festas coloniais, dos séculos XVI a XVIII. Sobre isso, Rita Amaral (1998) reforça que:

[...] a festa colonial constituía um desafio para os diversos grupos sociais, contra as dificuldades do cotidiano, além de um escape para as tensões acumuladas contra o poder, fosse ele concentrado na figura do senhor de escravos ou do funcionário metropolitano, do governo português ou da igreja católica. Mas ela se constitui, também, num espaço privilegiado para a criação de tradições e consolidação de costumes, permitindo ainda que as culturas estabelecessem contato de modo mais pautado pelos valores lúdicos, religiosos e artísticos, que constituíram linguagens simbólicas com alguns termos compartilhados e que permitiram uma melhor tradução de cada uma delas para as demais, fazendo, inclusive, fluir de umas para as outras, novos símbolos e valores culturais (AMARAL, 1998, p. 85-86).

Rita Amaral (1998, p. 39), aproxima-se do entendimento de Carlos Brandão ao evidenciar que o importante não é o objeto em si, mas o valor a ele atribuído. Para Amaral (1998, p. 39), sempre que algo é festejado, “[...] mesmo quando o objeto seja aparentemente irrelevante”, além de significar o objeto/acontecimento, o símbolo tem como função celebrá-lo, utilizando-se de “[...] todos os meios de expressão para fazer aparecer o valor que se atribui [grifo da autora] a este objeto”. Dessa forma, não é o objeto boi de pano que é festejado pelos parintinenses em procissão pelas ruas, mas o valor que, historicamente, foi atribuído a ele enquanto brinquedo capaz de remontar à infância e aos tempos remotos.

O chamado “Boi de Rua”, que é o evento festivo criado pelos adeptos do Boi Caprichoso para continuar “brincando” o boi de pano de maneira mais tradicional, e

que antecede o período do Festival Folclórico de Parintins, é uma manifestação coletiva, de periodicidade anual, que revive o “brincar” tradicional rompendo com a rotina diária. Nisso, o “Boi de Rua” pode ser inserido no que Carlos Brandão (1974) entende por festas, como sendo:

[...] acontecimentos sociais de envolvimento parcialmente coletivo, que geralmente observam frequência cíclica ou sazonal; que produzem uma ruptura com a rotina sequente da “vida social”; que criam comportamentos sobretudo rituais, logo expressivos, e relações interativas de forma e efeito diverso dos de períodos longos de rotina (BRANDÃO, 1974, p. 28).

O filósofo Jorge Ribeiro Júnior (1982, p. 42-43) diz que a festa, enquanto ritual, “[...] reproduz de forma simplificada a sociedade que a produziu; ela desenvolve uma espécie de pedagogia social”. O autor salienta que a festa popular pode ser uma ação pedagógica em duas direções: configurando-se como “festa-para-o-povo”, na qual o povo é diluído na multidão, assumindo o papel passivo, mas nem sempre aceito, de “atribuidor mecânico de homenagens”, ao passo que sua cultura é dissolvida nos seus elementos mais exóticos; e também pode ser uma “festa-do-povo”, na qual o povo é o dono da festa e se expressa livremente, apesar da “possibilidade de contaminações ideológicas”.

Parece-me que, partindo dessa observação, o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” está para a “festa-para-o-povo” da mesma forma que o “Boi-Bumbá enquanto festa” está para a “festa-do-povo”. Ribeiro Júnior (1982) ainda identificou três momentos em que a festa se manifesta:

Enquanto vivência de contraste, de excesso, a festa adere fortemente ao presente. Enquanto celebração, a festa atualiza fatos passados ou antecipa na expectativa um desejado acontecimento futuro. Enquanto palco de conflito, a festa do povo pode ser a inversão das regras da sociedade e invenção de um momento totalmente novo (RIBEIRO, JÚNIOR, 1982, p. 54).

No processo de tipificação do “Boi de Rua”, e de qualquer outro evento festivo, torna-se relevante retomar os apontamentos de Joaquim Teixeira (2010, p. 27), que indicam os quatro elementos que permitem a tipologia de uma festa, sendo eles: “o objeto, os grupos celebrantes, o tempo e as atividades específicas”.

Da mesma forma, quando se pretende definir uma festa, é preciso toma-la como a celebração de um objeto em um período específico, envolvendo um

determinado coletivo de indivíduos com o mesmo fim. É o que corrobora Teixeira (2010) ao discorrer que:

Em síntese, a definição de festa comporta os seguintes elementos estruturantes: (i) é uma celebração simbólica de um objeto (evento, homem ou divindade, fenómeno cósmico, etc.) (ii) num tempo consagrado (iii) a atividades colectivas múltiplas e diferenciadas, (iv) com uma função expressiva. Noutra linguagem [...] a festa caracteriza-se por dois traços distintivos: (i) é toda a atividade ritual em correlação com a organização social do tempo (é cerimónia); (ii) é uma atividade social agradável (é festividade) (TEIXEIRA, 2010, p. 26).

Outra contribuição que trago consiste no que o sociólogo e antropólogo francês Jean Duvignaud (1983) propõe a respeito de uma divisão da festa de acordo com o nível de participação das pessoas envolvidas. Nesse sentido, o autor identifica a “Festa de Participação”, a “Festa de Representação” e, também, a possibilidade de outra festa, que pode ser inserida entre as duas anteriores.

Para Duvignaud, a “Festa de Participação” abrange as cerimônias públicas nas quais os participantes estão conscientes dos mitos, dos símbolos e dos rituais empregados. Como exemplo, temos o carnaval de rua brasileiro, com os blocos carnavalescos, e o próprio Boi-Bumbá que sai às ruas de Parintins encorpado no evento “Boi de Rua”.

Na “Festa de Representação”, há a presença de atores e de espectadores. Os atores participam ativamente da festa organizada para os espectadores, que assumem a posição passiva. Assim, há mais espectadores que participantes, mas ambos estão conscientes dos ritos, cerimônias e símbolos utilizados. Além disso, não há necessariamente um sentimento de pertencimento por parte dos espectadores nessas “representações comemorativas”.

Há também a festa que se dá entre o momento em que se constitui a “Festa de Participação”, quando é observada no nível local, e o momento em que se molda a “Festa de Representação”, quando assume proporções mais abrangentes a nível nacional. Talvez este seja o caso do Festival Folclórico de Parintins, o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, que continua a ser uma “brincadeira” para os parintinenses, mas assume compromissos mais sérios quando é levada em conta a competição oficial na arena, fazendo com que os próprios moradores assumam a condição de representação, tornando-se atores do espetáculo.

Quando trago à tona o “Boi de Rua”, enquanto festa íntima dos parintinenses, de um boi “domesticado” para brincar ao redor das fogueiras em promessa a uma determinada santidade, comemorando suas tradições, necessariamente enxergo Parintins decomposta em “pedaços”, cada um correspondendo aos bairros e/ou territórios que, historicamente, apresentam estreita ligação com uma determinada agremiação folclórica.

Nesse viés, convencionalmente é possível dizer que os bairros da Francesa e do Palmares, assim como a comunidade do Aninga, são locais azulados, por terem importância para a história do Boi-Bumbá Caprichoso; da mesma forma que a Baixa do São José o é para o boi Garantido. São territórios onde os moradores, na sua maioria, se identificam com determinada associação folclórica. Eles literalmente “vestem a camisa” com a cor da sua agremiação.

Apesar de, historicamente, em locais públicos, as festas de boi terem despertado certa desconfiança por parte das autoridades oficiais, no que tange a possibilidade de desordem, o que de fato ocorreu diversas vezes nas primeiras décadas do século XX, principalmente quando os “territórios” rivais se encontravam na mesma rua, os bois de Parintins sempre demonstraram uma organização local, mas sempre pertencendo a um bairro (ou bairros) específico e seus arredores. Para os torcedores de um boi, brincar no “pedaço” do boi contrário significava (re)marcar esse território como seu e mostrar quem era o (novo) dono do lugar.

Os moradores antigos de Parintins relatam as agitações que envolveram as brincadeiras de Boi-Bumbá pelas ruas da cidade. Ambos os grupos folclóricos se confrontavam com toadas de desafio, ou seja, canções que “cutucavam” o ego da outra agremiação; e, quando se encontravam na mesma rua, nenhum grupo concedia espaço para que o outro passasse. Essa tradição foi, posteriormente, ressignificada no duelo operístico característico do Festival Folclórico de Parintins.

Na cidade parintinense, é possível que, no período ao qual se iniciaram as brincadeiras de Boi-Bumbá, as manifestações tenham sofrido sob o olhar opressor das elites da cidade, pois qualquer ato que colocasse em risco a imobilidade dos gestos em público era vista como ameaça social. Aliado a isso, o fato de ambos os bois provavelmente terem sido criados por pessoas de origem pobre pode ter encorpado tal opressão. No entanto, parece que a sociedade local tornou-se mais tolerante com o tempo à medida que as pessoas mais ricas passaram a pagar para receber o boi diante de suas casas.

De fato, brincar de Boi-Bumbá foi algo que acarretou custos, pelo menos para o “dono” do boi, que precisava não só investir na confecção das indumentárias dos personagens, de modo a tornar o boi mais atrativo visualmente para o público, mas também ajudava os seus brincantes, pois muitos possuíam uma vida economicamente limitada. No próprio portal oficial do Boi Caprichoso, a diretoria da associação salientou que os brincantes eram “[...] marceneiros, pescadores, caçadores, caboclos, residentes do bairro ribeirinho chamado Francesa, de outro chamado Palmares, do Aninga, do Centro, de todos os cantos de Parintins [...]” (BOI CAPRICHOSO<sup>25</sup>).

Como brincadeira passada de geração para geração, uma vez dada a ocasião da morte de seu proprietário, o boi “[...] era recebido por seu novo dono, uma nova família que, tradicionalmente, se tornava a guardiã do boi, responsáveis por organizar as saídas do boi nas ruas de Parintins” (BOI CAPRICHOSO<sup>26</sup>). Alguns donos investiram mais, outros menos, mas a manifestação folclórica continuou a percorrer as ruas da cidade amazonense e se consolidou, cada vez mais, como expressão cultural legitimadora dos povos da Amazônia.

É possível observar até então que, em Parintins, o espaço público foi, muitas vezes, o lugar de legitimação e de pertencimento para o brincante que, no cortejo ao redor do seu boi preferido, exaltou seu orgulho de “mandar no pedaço” e de impor seu grupo como o melhor da cidade. A partir do momento que o indivíduo aceita pertencer à determinada agremiação e sair às ruas defendendo o seu boi, ele explicitamente se submete às normas do coletivo. Se a brincadeira terminasse em briga e isso chamasse a atenção da sociedade em termos de notoriedade, era seu dever pelejar para defender o seu boi, confirmando assim seu pertencimento.

Essa tomada do espaço público pelo Boi-Bumbá foi (e ainda é) algo recorrente nas mais variadas ramificações pastoris pelo Brasil. Em especial, na Amazônia, os relatos do alemão Robert Christian Berthold Avé-Lallemant (1961, n.p.) sobre a dança do boi em Manaus, que inclusive já expus anteriormente, confirmou a forma como a manifestação despertava a atenção do público, uma vez que “[...] em meio de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo [...]”.

---

<sup>25</sup> Acesso em: 4 jan. 2022.

<sup>26</sup> Acesso em: 4 jan. 2022.

Em relação a essa ocupação do espaço público, o professor Ilmar de Mattos publicou o livro *O Tempo Saquarema*, em 1987, fruto do seu doutorado em História Social, entre os anos de 1980 a 1985, no qual o autor expõe a discriminação da elite no período Imperial Brasileiro e a divisão hierárquica da sociedade em três mundos: o da casa e o do trabalho, ambos relacionados ao “mundo da ordem”; e o “mundo da rua”, pertencente ao “mundo da desordem” e dos costumes frouxos. Nesse sentido, o Boi-Bumbá das brincadeiras do final do século XIX e das primeiras décadas do XX, foi uma manifestação cultural do “mundo da rua”, cujos brincantes se estabeleceram coletivamente “botando o boi na rua”, o que nem sempre agradou às elites da cidade e, por isso, associaram a brincadeira à diversão de afrodescendentes, pobres e vadios, que confrontava assim os bons costumes (MATTOS, 2004, p. 134-135).

O início do “Boi-bumbá enquanto festa” remonta ao período em que os bois de Parintins percorreram as ruas da cidade amazonense, dançando em frente às residências onde houvesse uma fogueira acesa, para exaltar o dia de São João entre as primeiras décadas do século XX até por volta do ano 1960.

No caso do Caprichoso, a oralidade diz que o “boi brinquedo” tinha a armação feita com talas de inajá, um tipo de madeira flexível da região, onde eram sobrepostas as folhas de samambaia para cobrir a estrutura e atribuir volume; então, por cima das samambaias, era aplicado o veludo preto para simular o couro. A cabeça era proveniente da carcaça de boi obtida no matadouro da cidade. Esse “boi brinquedo” era então levado para percorrer as ruas, acompanhado de lamparineiros e suas porongas<sup>27</sup> para iluminar o caminho escuro; dos vaqueiros montados em seus cavalinhos de madeira e pano; de personagens como o Amo do boi, Mãe Catirina, Pai Francisco, tribos indígenas etc.; e do grupo de músicos.

Mas ainda hoje a brincadeira continua sob a denominação de “Boi de Rua<sup>28</sup>”, no caso do Boi-Bumbá Caprichoso, mantendo assim a tradição de brincar de boi da forma como era feita bem antes da criação do Festival Folclórico de Parintins, assim como observamos na Figura 07.

---

<sup>27</sup> Poronga é um tipo de luminária, que consiste em um recipiente de alumínio, onde se põe o combustível (querosene, por exemplo), com um aro que se fixa na cabeça. Tradicionalmente usado pelos seringueiros para iluminar os caminhos da seringa.

<sup>28</sup> Para se referir à tradição de brincar de boi pelas ruas de Parintins ainda hoje, o boi contrário utiliza as denominações “Alvorada do Boi Garantido” e “Ladainha para São João Batista”.

Figura 07 – Boi Caprichoso dançando ao redor da fogueira junina



Fonte: Divulgação, 2012<sup>29</sup>.

O “Boi de Rua” é a festa onde os antigos moradores de Parintins e os torcedores mais saudosistas ainda estabelecem o elo com a origem do Boi-Bumbá. O ato de acompanhar a “caminhada” do boi pelas principais ruas da cidade revelou-se como a oportunidade que os parintinenses têm em perpetuar as suas próprias memórias de infância de tempos outrora. Não é a toa que a brincadeira foi passada de geração para geração e, assim, a festa do boi manteve-se ativa em Parintins.

O “Boi de Rua”, enquanto festa participativa, que envolve ativamente os moradores de Parintins e torcedores do Boi Caprichoso, não possui um percurso oficial, muito menos uma data específica ou o número de vezes que o evento pode ocorrer no mesmo ano. Pelo menos não há registros disso. O que houve foram ações isoladas e inerentes a determinadas gestões administrativas, que buscaram resgatar uma possível data oficial, a fim de torná-la tradicional, mas que não foram levadas adiante porque não houve uma oficialização de tais eventos. Ao contrário do boi Caprichoso, o boi Garantido detém uma tradição oficializada de sair, anualmente, às ruas em determinadas datas, como o dia 24 de junho, por exemplo.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/06/caprichoso-realiza-ultima-edicao-do-boi-de-rua-antes-do-festival.html>> Acesso em: 21 jan. 2022.

Dessa forma, o evento “Boi de Rua” pode ser entendido como uma “tradição flexível”, que se ajusta ao contexto, como escolher um trajeto que interfira o menos possível no cotidiano da cidade. Por exemplo, no dia 21 de junho de 2015, o Boi Caprichoso saiu do “Esconde”, que é considerado o reduto mais tradicional da associação, localizado na Rua Sá Peixoto<sup>30</sup>, e percorreu a Avenida Amazonas, Rua Cordovil (também importante na história do Boi Caprichoso), Rua Nações Unidas, e finalizou sua brincadeira no Curral Zeca Xibelão, lugar onde atualmente “mora” o boi.

Em 2017, as duas agremiações folclóricas saíram às ruas no dia 24 de junho, em homenagem ao dia de São João. Na última vez em que tal fato ocorreu, a brincadeira acabou em briga e foi proibida pela polícia, isso na década de 1960. Em 24 de junho de 2019, o “Boi de Rua” adotou outro percurso: cerca de 30 mil pessoas saíram da frente da primeira catedral de Parintins, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, e seguiram até a atual Catedral de Nossa Senhora do Carmo.

Durante o cortejo do “Boi de Rua”, o Boi Caprichoso faz reverências aos torcedores em frente as suas casas, enfeitadas com faixas e bandeiras azuis. O boi então realiza o seu bailado ao redor da fogueira, acompanhado de seus vaqueiros, das suas torcidas oficiais, dos seus grupos de dança, da “Marujada de Guerra”, das tribos e dos itens oficiais, ao som de toadas tradicionais. Em alguns momentos, o Amo do Boi entoava seus versos de saudação e até de desafio, mantendo assim a tradição desde as primeiras décadas do século XX.

É dessa forma que os parintinenses se identificam com a festa popular, se legitimam e se reorganizam socialmente. De acordo com Brandão (1974, p. 21-25), nos momentos de identificação, “[...] a sociedade homenageia ou rememora personagens, símbolos ou acontecimentos com os quais ela se identifica nos momentos de rotina [...]”; como legitimação, “[...] a sociedade recria mediante linguagem festiva a própria ordem e ideologia”, ou seja, a sociedade se legitima ao trazer para si a produção da festa; e como possibilidade de reorganização social, “[...] a festa cria alternativas e mudanças no sistema de ocupação de posições e papéis rituais dotados de significação social”.

---

<sup>30</sup> A Rua Sá Peixoto, que se localiza no bairro da Francesa, é o lugar onde morou Roque Cid e também onde foi concebido o primeiro curral do boi. Ainda hoje, o terreno é ornamentado para receber o “Boi de Rua”. O Boi Caprichoso é conhecido como o “Boi da Francesa e do Palmares”, em referência aos dois bairros de Parintins, que abrigaram o curral do boi por um determinado período.

Seja no “Boi de Rua” ou na “Ladainha”, o indivíduo que participa de tais festas procura reviver as brincadeiras de outrora, mediante sua identificação com o grupo e, assim, se constrói uma forma de se expressar coletivamente. A “expressividade popular”, que se manifesta no canto, na dança ou nos trajés de folguedo, é social e legítima a igualdade: “[...] o canto manifesta a fala grupal, cheia de poesia e alegria, em contraste com a comunicação cotidiana”, enquanto que a dança “[...] rompe com a fadiga dos movimentos automatizados [...] é uma forma de estar-junto, ela rompe com a individuação de um corpo produtivo para dotar de manifestação interjetiva um corpo total” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.56-57).

Para o professor Jorge Ribeiro Júnior (1982), a “expressividade popular” coletiva pode se constituir em militância, passível de ser usada como ferramenta de engajamento nas discussões sociais. Nesse ponto, a militância envolve a conscientização, pois “[...] a plena expressão cultural traz a conscientização política; é necessária para a libertação do povo” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 38).

É brincando de Boi-Bumbá à moda antiga que os parintinenses se libertam do sistema opressor que lhes foi imposto não apenas pelas hierarquias sociais, mas pelas imposições dos agentes externos que lucram com o Festival Folclórico de Parintins. Ribeiro Júnior (1982, p. 76-77) salienta que a festa e a luta não se substituem, pois enquanto a festa amadurece a resistência e fortalece a identidade; a luta permite a construção desta mesma identidade, que se opõe ao opressor. “O fim da luta é a festa.” É dessa forma que o Boi-Bumbá de Parintins adquire o potencial catártico enquanto manifestação folclórica.

## 2.2 O BOI-BUMBÁ ENQUANTO ESPETÁCULO

No entanto, há outra forma de conceber o Boi em Parintins, o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, que saiu das ruas e dos tablados de madeira para a arena, o boi que deixou de ser só dos parintinenses e perdeu sua espontaneidade para se tornar “negócio” sério. O boi que, para alguns moradores mais antigos de Parintins, abriu mão da sua tradição para ficar “pop”, que deixou sua essência enquanto festa de lado para se modernizar, que se carnavalizou e perdeu a sua originalidade, que saiu da Ilha de Parintins para o mundo.

Para Fátima Guedes (2002), é o boi que:

[...] 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, privilégio e a 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, p. 52).

Rita Amaral (1998, p. 197) chama a atenção para o fato de que a “[...] introdução de novos valores no sistema da festa (estéticos, econômicos, de prestígio etc.)” interferiu nos valores comunitários e na relação dos participantes com os novos agentes do evento: turistas, mídia e empresas interessadas no consumo. Essa nova configuração transformou o “critério de pertencimento” que a própria festa proporcionava aos parintinenses. Amaral (1998) explica o seguinte:

As festas eram das famílias, dos parentes que chegavam, que se uniam ao redor das fogueiras ou dos bois, para compartilhar as comidas típicas e os valores em relevo no período da festa. A leitura das festas era feita principalmente referindo-se a um contexto local, familiar, original, da qual ela retirava seu sentido. Atualmente todo este universo vem sendo ressignificado e embora alguns lamentem a “invasão”, outros vêem nela um elemento positivo, que permite a inserção das comunidades locais no contexto nacional da qual se consideravam distanciadas (AMARAL, 1998, p. 197).

Ainda em relação à mudança na festa do boi, trazendo-a para o cerne da visibilidade internacional, Rita Amaral (1998, p. 198) enfatiza que tais brincadeiras foram transformadas em espetáculo, tornando-se um show. Amaral (1998, p. 198) discorre que o resultado dessa transformação pode ter sido a perda do sentido do evento ao “[...] sugerir uma dessemantização da festa, tornando-a apenas um objeto de consumo, quando originalmente ela era uma história que a comunidade contava a si mesma, a história de seus espectadores e atores”. No entanto, Rita Amaral (1998, p. 198) defende que, mesmo assim, os parintinenses não deixaram de manter o controle da festa, “[...] e participar criativamente de tudo que a envolve”. “Por outro lado, a festa dos turistas não é a festa dos habitantes, que veem nela os sentidos profundos por dominarem um código que o turista não alcança, por jamais ter vivido ali” (AMARAL, 1998, p. 198).

O fato é que, após a espetacularização do Boi-Bumbá, a festa do boi de Parintins assumiu uma tríplice importância, assim como destaca Rita Amaral (1998):

Portanto a festa adquire tríplice importância: por sua dimensão cultural (no sentido de colocar em cena valores, projetos, arte e devoção do povo brasileiro), como modelo de ação popular (no sentido de que ela tem sido, em muitas ocasiões o modo de concentração e investimento de riquezas - investimento feito em benefícios sociais, como creches e escolas) e como espetáculo, produto turístico capaz de revigorar a economia de muitas cidades [...] (AMARAL, 1998, p. 9).

Aqui, no “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, o foco não está naquela brincadeira de boi, que percorreu as ruas de Parintins desde as primeiras décadas do século XX. Tanto é que, durante o espetáculo operístico que integra o Festival Folclórico de Parintins, no máximo, a tradicional brincadeira de boi é mencionada por breves momentos no decorrer das apresentações, isso quando encenar o “Auto do Boi” é relevante para a proposta temática que determinada agremiação busca apresentar aos jurados.

O Boi-Bumbá que exponho agora é aquele que, de acordo com Jean Duvignaud (1983), ora integra a “Festa de Participação”, ora faz parte da “Festa de Representação”, ou seja, o boi que não deixou de ser brincadeira para os moradores da cidade, mas assumiu compromissos mais sérios enquanto competição oficial; o boi que se tornou porta-voz das sociedades indígenas, ribeirinhas e quilombolas amazônicas. O boi aqui se vestiu de “festa-para-o-povo”, (RIBEIRO JÚNIOR, 1982) tornando os habitantes promotores de um espetáculo para o mundo.

Essa mudança no Boi-Bumbá, tirando-o exclusivamente dos braços parintinenses e o levando para o colo “forasteiro”, lhe atribuiu críticas por parte dos próprios moradores de Parintins. O boi teria se diluído e a essência cultural tradicional cedido aos padrões dominantes. Sobre isso, José Magnani (2003) revela o seguinte:

[...] para alguns a cultura popular é intrinsecamente conservadora, pois expressa uma visão de mundo que reflete as condições de dominação a que estão sujeitos seus produtores e consumidores, nos planos político, econômico, social e cultural: sob a influência principalmente dos *mass-media*, as manifestações culturais populares não fazem senão reproduzir valores e padrões sociais dominantes (MAGNANI, 2003, p. 33).

Porém, Néstor García Canclini, em sua obra *Culturas Híbridas* (1997, p. 218), defende que é errôneo afirmar “[...] que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais”. O autor expõe seis premissas para corroborar que a relação entre a modernidade e a cultura popular não é nociva. Sobre isso, irei traçar um paralelo entre cada afirmação de Canclini e o Boi de Parintins.

O primeiro ponto que Néstor Canclini (1997, p. 215) afirma é o de que “O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais”; o que, no caso parintinense, é o mesmo que afirmar que o crescimento e difusão do Festival Folclórico de Parintins se devem, por exemplo, “à sua divulgação pelos meios massivos”. A segunda afirmação é a de que “As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular”, principalmente porque a origem pastoril do Boi-Bumbá “[...] não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico [...]” ao passo que o festival se desenvolveu “[...] em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo [...]” (CANCLINI, 1997, p. 218).

A terceira premissa diz que “O popular não se concentra nos objetos”, ou seja, a arte popular não é o boi de pano em si, mas as “[...] dramatizações dinâmicas da experiência coletiva” (CANCLINI, 1997, p. 219). O quarto argumento de Canclini (1997, p. 220) é o de que “O popular não é monopólio dos setores populares”, uma vez que não há folclore exclusivo de determinada classe social, pois. Nesse sentido, nas sociedades modernas, o indivíduo é livre para transitar entre diversos grupos folclóricos, sejam eles “[...] rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microsociais e dos mass media [...]” (CANCLINI, 1997, p. 220).

Como quinto ponto, Néstor Canclini (1997, p. 221) expõe que “O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições”, o que justifica, no caso do Boi de Parintins, especificamente no momento do “Auto do Boi”, o caráter jocoso, humorístico de alguns personagens. Por fim, na sexta premissa, “A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação” (CANCLINI, 1997, p. 236), o que pode ser exemplificado pela “renovação artesanal” que houve a partir do momento em que o Boi de Parintins atravessou (e foi atravessado) pelas “fazer artístico” das escolas de samba; ou quando o festival adaptou-se à modernidade,

por exemplo, com a adoção de modernas estruturas de som e iluminação em suas apresentações (CANCLINI, 1997, p. 238).

A relação fluída do Boi de Parintins com a modernidade configurou o que chamo de “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, o que acarretou em mudanças significativas para Parintins, como: a substituição do amadorismo pela profissionalização dos artistas envolvidos no fazer folclórico; a maior visibilidade para a cidade, atraindo investimentos para a melhoria de vida da população local e incremento da economia do lugar. O município testemunhou sua cultura transformar-se na expressão popular mais significativa da Amazônia e elevar o turismo enquanto fonte de renda local.

Mas, antes disso, do ponto de vista cultural e econômico, Parintins tornou-se uma cidade importante para o estado do Amazonas principalmente quando, no século XX, foi favorecida pela extração e beneficiamento da monocultura da juta, que lhe proporcionou o desenvolvimento econômico entre as décadas de 1940 a 1960. Foi a partir do município parintinense que, de acordo com Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto (2010), o plantio da juta expandiu-se até o Pará.

No Amazonas, a produção da fibra da juta iniciou-se como alternativa econômica a partir da segunda metade dos anos 1930 através dos colonos japoneses, que se instalaram em uma comunidade ribeirinha denominada Vila Amazônia, no município de Parintins (PINTO, 2010). Ainda segundo os estudos de Ernesto Pinto (2010), com base nos dados do Instituto de Fomento à Produção de Fibras Vegetais da Amazônia – IFIBRAM, foi o agricultor japonês Ryota Oyama o responsável pela aclimação da fibra têxtil vegetal na região em 1934.

Larice Butel *et al.* (2012) aponta que, no início da década de 1960, a Companhia de Tecelagem de Juta Parintins – Fabriljuta surgiu para atender a crescente demanda da fibra têxtil por parte dos mercados interno e externo. A Fabriljuta foi a primeira indústria de médio porte, que foi instalada em Parintins com produção ininterrupta, o que proporcionou um eminente desenvolvimento social e urbano na cidade, permitindo novas perspectivas para a população local.

Nesse período, a inserção da juta na Amazônia foi incentivada de acordo com a retórica político-pedagógica do período da Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil, cujo bordão “integrar para não entregar” defendeu a necessidade em povoar a região amazônica para, assim, defendê-la de possíveis invasões estrangeiras (SOUZA; CARODI, 2019, p. 17).

No entanto, a Fabriljuta encerrou suas atividades em 1984<sup>31</sup> devido à redução das exportações da juta, a preferência pela produção indiana e a substituição da sacaria de juta nas embalagens de cereais por sacolas de plástico, a partir do polipropileno, dentre outros motivos. O fato é que isso agravou os problemas sociais e econômicos em Parintins, contexto que só começou a ser alterado para melhor com o início do Festival Folclórico de Parintins.

Parintins se transformou literalmente na “terra do boi”, pois, além de abraçar a maior concentração pecuária da região, com a maior criação de bovinos, bubalinos e ovinos de toda a Amazônia brasileira, passou a vivenciar sua expansão cultural e turística a partir da década de 1990, principalmente devido à realização e ao amadurecimento do Festival Folclórico de Parintins. Nesse sentido, foi possível identificar cinco principais motivos que influenciaram o crescimento do festival e a configuração do boi enquanto espetáculo. Foram eles: a rivalidade bovina institucionalizada no festival folclórico; o intercâmbio entre o Boi-Bumbá e o carnaval; a construção do Bumbódromo; as transmissões televisivas; e o contato com Manaus.

Abordo, a partir de agora, cada uma dessas cinco motrizes do Festival Folclórico de Parintins, que engendrou o crescimento da festa e a metamorfose da brincadeira tradicional em espetáculo, o que talvez seja a característica que distingue o Boi-Bumbá de Parintins dos demais folguedos bovinos brasileiros. E, para isso, preciso retomar a história do Boi de Parintins no momento em que a festa foi institucionalizada.

A criação do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” teve início com a criação do Festival Folclórico de Parintins, em 1965, mas, nos primeiros festivais, o Boi-Bumbá não foi a atração principal. O público frequentava o festival para apreciar as quadrilhas juninas, outra herança nordestina que prosperou na Amazônia, além de outras danças amazônicas. De acordo com a tradição oral, o festival iniciava no dia 12 de junho, véspera do dia de Santo Antônio, conhecido como o “Santo Casamenteiro”, e se prolongava por dez noites. O Boi-Bumbá encerrava esse período festivo.

---

<sup>31</sup> Com o fim da Fabriljuta, os galpões da tecelagem foram adquiridos pela Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido e o lugar transformado na “Cidade Garantido”, nome do curral da agremiação.

O Festival Folclórico de Parintins foi criado no ano de 1965 por um grupo de amigos que pertenceram à “Juventude Alegre Católica – JAC<sup>32</sup>”, sendo eles: Raimundo Muniz Rodrigues, que era o presidente da JAC, Lucinor de Souza Barros e Xisto Pereira. No dia 1º de junho de 1965, os três amigos se reuniram com o Padre Augusto Giannola, visando criar uma estratégia para unir os grupos folclóricos de Parintins, pois o grupo havia percebido o quão manifesto era o preconceito por parte da elite parintinense com as manifestações folclóricas, sempre associadas ao indivíduo caboclo, pescador, carvoeiro, ou seja, paupérrimo. Em 1965, a cidade de Parintins tinha apenas quatro ruas, dois bairros (São Benedito e Francesa) e três comunidades rurais (Aninga, Macurani e Parananema).

Além de resgatar o apreço dos parintinenses pelas manifestações populares e fortalecer as brincadeiras juninas, o objetivo da criação do Festival Folclórico de Parintins foi também arrecadar dinheiro para a conclusão das obras de construção da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, cujo projeto foi iniciado em 16 de julho de 1960 e se prolongou até 1981. Os estudos de Cléia Viana Guimarães (2009) apontam que a primeira igreja construída em Parintins para homenagear Nossa Senhora do Carmo foi no ano de 1806, na Praça do Cristo Redentor; cuja edificação foi demolida em 1905 após a mudança da imagem de Nossa Senhora para a Capela de Nossa Senhora do Carmo, na Praça do Sagrado Coração de Jesus, em 1895. O lugar que testemunhou o nascimento do festival corresponde à quadra que se localizava atrás da Capela de Nossa Senhora do Carmo, que foi a sede da prelazia eclesiástica no período de construção da catedral. A capela existe até hoje, mas no lugar da quadra foram erguidas outras construções da paróquia.

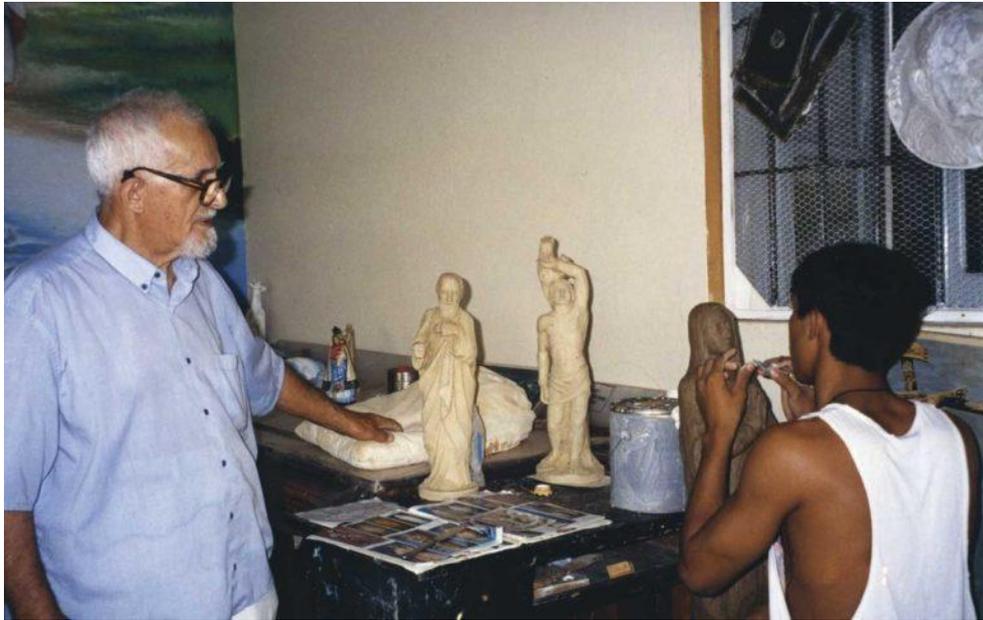
A intensa relação do Boi-Bumbá de Parintins com a religiosidade, especialmente com aquela oriunda da igreja Católica, trazida e deixada como herança do explorador europeu, não se deu apenas na homenagem aos santos católicos juninos e a Nossa Senhora do Carmo. A evangelização católica se estendeu também à arte, através dos ensinamentos do italiano Miguel de Pascale, que foi o responsável pelas pinturas nas paredes da catedral em 1977 e professor de artes sacras.

---

<sup>32</sup> A Juventude Alegre Católica – JAC foi um grupo criado com o objetivo de arrecadar dinheiro para a construção da Catedral Nossa Senhora do Carmo, a padroeira de Parintins.

Na Figura 08, vemos retratada a imagem de Miguel de Pascale “catequisando” seu aprendiz através da arte sacra expressa nas esculturas.

Figura 08 – Miguel de Pascale ensinando a arte da escultura sacra



Fonte: Reprodução<sup>33</sup>.

O missionário Miguel de Pascale, que tinha a habilidade de restaurar imagens sacras por meio de soluções criativas e usando poucos recursos, resolveu transmitir seu conhecimento em pintura e escultura aos jovens parintinenses. O resultado foi que boa parte dos artistas do Boi-Bumbá de Parintins teve sua formação profissional conquistada na oficina de artes plásticas e esculturas do Irmão Miguel de Pascale.

Em virtude disso, a Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso publicou, em seu portal, a afirmação de que o Festival Folclórico de Parintins é “nascido pela fé do caboclo, aonde se faz presente, um boi nascido e sustentado pela crença, pela força e pela criatividade dos caboclos caprichosos” (BOI CAPRICHOSO<sup>34</sup>). A relação do Boi-Bumbá com a Igreja católica ainda se faz presente nas apresentações dos bumbás, como também nas brincadeiras de rua.

Voltando a história do festival, no ano de 1965, os bois não se apresentaram oficialmente. Em 1966, os dois grupos folclóricos foram convidados para reproduzir as brincadeiras que, até então, eram realizadas nas ruas da cidade. O intuito da iniciativa era observar como seria a aceitação da sociedade parintinense. Saliento

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.amazonamazonia.com.br/2021/07/03/arte-parintinense-se-aperfeicoa-com-irmao-miguel-de-pascale/>> Acesso em: 20 jan. 2022.

<sup>34</sup> Acesso em: 4 jan. 2022.

aqui que a brincadeira de Boi-Bumbá não era uma manifestação folclórica bem aceita pela elite da cidade, pois suas feições espontâneas rompiam com a moralidade engessada pelos costumes do período.

Assim, no ano de 1966, teve início a competição entre qual Boi-Bumbá havia realizado a melhor apresentação. Desde o início do evento, o Padre Augusto Giannola sugeriu a existência de uma regra fundamental (e que existe até hoje): a de que, durante a apresentação de um determinado Boi-Bumbá, os torcedores adversários se mantivessem respeitosamente em silêncio, visando “adestrar” as manifestações do público oposto e, assim, evitar as confusões que eram rotineiras nas brincadeiras de rua. Os primeiros itens avaliados foram: a Marujada ou Batucada, Pai Francisco e Mãe Catirina, Amo do Boi e o próprio Boi-Bumbá.

Segundo os relatos orais, os “donos do boi” eram os únicos responsáveis financeiros pela apresentação dos bumbás no período do início do festival. Eles precisavam comprar madeira, muitas vezes fiado, para montar os chamados “poleiros”, nome dado às arquibancadas, na quadra localizada atrás da Capela de Nossa Senhora do Carmo, isso entre os anos de 1965 a 1971. Então, o dinheiro adquirido com a venda de ingressos era investido nas próprias brincadeiras, para o pagamento das despesas decorrentes da organização do festival e para custear as obras de construção da Catedral de Nossa Senhora do Carmo.

No terceiro festival, em 1967, já foi possível perceber a movimentação do público em decorrência da apreciação por determinado boi. Da Catedral de Parintins para “baixo”, no sentido leste da cidade, os torcedores do boi contrário não podiam passar, pois a torcida do Boi Caprichoso chegava a rasgar as roupas com a cor da agremiação adversária. Então, para evitar que as brigas, que aconteciam quando os dois bois se encontravam na mesma rua, fossem levadas também para os tablados, foi necessário separar as torcidas, na qual cada uma passou a ter o “poleiro” só para si, dividindo assim as arquibancadas.

Resgato aqui as afirmações que José Magnani (2003, p. 115) faz em relação a essa “tomada do espaço”, a legitimação de determinado lugar geográfico como pertencente a um grupo “situado numa particular rede de relações”. Foi dessa forma que se desenhou, imaginariamente, a linha que delineou os dois lados de Parintins: para “baixo”, no sentido leste ou jusante, a parte azulada da cidade; e para “cima”, no lado oeste ou montante, as trincheiras rubras. Na figura 09, podemos observar a vista aérea de parte de Parintins e estabelecer a linha imaginária passando pela

Catedral de Nossa Senhora do Carmo, que divide a cidade entre o lado esquerdo e o direito.

Figura 09 – Vista aérea de parte da cidade de Parintins



Fonte: Frank Cunha/G1 Amazonas, 2012<sup>35</sup>.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o Boi-Bumbá sentiu que podia ir além dos tablados e iniciou sua jornada rumo à profissionalização da festa. A primeira mudança nesse sentido foi deixar de ter um “dono”, ou seja, uma única pessoa responsável pelo grupo folclórico. Assim, no lugar do “dono”, o Boi-Bumbá assumiu a configuração de agremiação folclórica e, dessa forma, iniciou-se uma estruturação interna, dentre os próprios brincantes, para que se tornasse possível a busca por patrocínio. Então, o boi cresceu e se expandiu até a cidade de Manaus, a capital do estado, onde o leque de possibilidades de patrocínios era maior do que no interior, e começou a promover ensaios e saídas pelas ruas manauaras a fim de atrair maior visibilidade para o festival.

Enquanto isso, na própria cidade de Parintins, o festival cresceu e as apresentações do Boi-Bumbá se tornaram a atração com maior público. Aliás, o local das apresentações já não comportava o número de pessoas interessadas em participar, seja como brincante, seja como espectador. Da quadra da Juventude Alegre Católica, o festival foi para o estádio de futebol Tupy Cantanhede, conforme é

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/fotos/2012/07/confira-imagens-aereas-de-parintins-cidade-dos-bois-bumbas.html#F493253>> Acesso em: 20 jan. 2022.

mostrado na Figura 10, e depois para o “tabladão” Messias Augusto. Nesse período, a Prefeitura de Parintins já havia assumido a responsabilidade em organizar o festival folclórico e o evento já havia se estendido até o fim do mês de junho, mantendo a tradição de finalizar com as apresentações dos dois Bois-Bumbás, “religiosamente” nos dias 28, 29 e 30.

Figura 10 – Estádio Tupy Cantanhede, em Parintins



Fonte: Yuri Pinheiro<sup>36</sup>.

Com o fortalecimento das agremiações folclóricas em Parintins e o apoio do governo local, as apresentações dos bois ganharam tamanha magnitude, que foi preciso pensar em uma área que pudesse comportar e oferecer melhor conforto ao público da festa e, também, aos próprios brincantes. Só que, em Parintins, cidade “isolada” em termos de acessibilidade física, onde é possível chegar apenas por meios fluviais e aéreos, um dos contatos da população local com o “mundo exterior” foi através do jornal impresso, do rádio e da televisão, especialmente do cinema.

Nesse ponto, acredito ter iniciado o esboço do que hoje é a relação de Parintins com o carnaval do Rio de Janeiro, que já testemunhava o amadurecimento da sua maior expressão cultural: os desfiles das escolas de samba. Falando especificamente do meio televisivo, as primeiras transmissões do carnaval foram realizadas a partir de 1960, através de flashes, e o interesse do telespectador fez

---

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/fotos/2012/07/confira-imagens-aereas-de-parintins-cidade-dos-bois-bumbas.html#F493253>> Acesso em: 20 jan. 2022.

com que, em 1973, a televisão brasileira passasse a transmitir os desfiles na íntegra. As escolas de samba melhoraram em termos de plasticidade e organização após a construção do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, oficialmente denominado Passarela Professor Darcy Ribeiro, inaugurado em 1984.

Talvez tenha sido o exemplo do carnaval carioca, ao ver que as escolas de samba se profissionalizaram e evoluíram artisticamente após a inauguração do Sambódromo, um dos motivos que inspiraram a construção, em Parintins, de uma área definitiva para a realização do festival, em 1988.

Nesse ponto, apresento dois exemplos que podem não ter sido os principais motivos, mais foram significativos para o início do processo de solidificação do intercâmbio do Boi-Bumbá de Parintins com os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro: o eminente interesse do carnavalesco Joãozinho Trinta e o desfile realizado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro no ano de 1998.

O artista plástico e carnavalesco João Clemente Jorge Trinta, mais conhecido como Joãozinho Trinta, nasceu em São Luís, no estado do Maranhão, em 23 de novembro de 1933; e faleceu na mesma cidade no dia 17 de dezembro de 2011. Joãozinho Trinta tornou-se conhecido devido aos seus trabalhos vanguardistas no carnaval do Rio de Janeiro. Na tentativa de sempre apresentar algo novo nos enredos que ele propôs, Joãozinho Trinta buscou algo que pudesse agregar ao carnaval em termos de visual. Foi assim que ele conheceu o Boi-Bumbá de Parintins a partir de suas pesquisas de campo.

Após testemunhar o Festival Folclórico de Parintins e enxergar as potencialidades artísticas do lugar, o carnavalesco Joãozinho Trinta apostou na capacidade criativa dos artistas parintinenses, como Karú Carvalho, Juarez Lima e João Afonso Vieira; dando-lhes visibilidade. No ano de 1996, O Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro<sup>37</sup> apresentou o enredo “Aquarela do Brasil ano 2000”, cuja autoria foi do próprio Joãozinho Trinta.

O enredo da escola de samba Viradouro abordou todas as manifestações culturais e populares do Brasil de uma forma “superficial”. No 2º setor da escola (UNIDOS DO VIRADOURO, 1996), em que foram apresentadas as culturas indígenas e ribeirinhas amazônicas, a escola levou alguns itens oficiais do Boi-

---

<sup>37</sup> A Escola de Samba Unidos do Viradouro foi fundada em 24 de junho de 1946.

Bumbá de Parintins, como Pajé, Porta-Estandarte, Cunhã-Poranga e o próprio boi, onde é possível identificar a estética visual característica das décadas de 1980-1990 no festival parintinense. Na ocasião, os apresentadores da Rede Manchete, uma das emissoras de televisão que transmitiu os desfiles para todo o Brasil, precisaram explicar o que era o Boi-Bumbá, pois na época o país desconhecia a existência da manifestação cultural existente na Amazônia.

O enredo “Aquarela do Brasil ano 2000” foi proposto pelo carnavalesco Joãozinho Trinta, que se transferiu para a escola Unidos do Viradouro, em 1993, após ter permanecido durante dezessete anos no Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor, popularmente conhecida como Beija-Flor de Nilópolis. A escola de samba Viradouro conseguiu o 13º lugar após a apuração das notas.

Com esse cartão de apresentação do Boi-bumbá de Parintins para todo o Brasil, começou a emergir o interesse em se entender como os artistas amazonenses, usando matéria-prima rústica, conseguiram apresentar alegorias tão impactantes visualmente. Saliento aqui que, esteticamente, os trajes de folgado utilizados pelo Boi-Bumbá no desfile da Viradouro em 1996 são diferentes dos que são usados hoje em dia, no que diz respeito ao apelo visual, às cores e a arte plumária.

Após dois anos do desfile da Viradouro, outra escola de samba voltou seus olhos para o Festival Folclórico de Parintins, dessa vez como tema central do desfile, pincelado com as lendas amazônicas mais conhecidas na região norte do Brasil. Foi assim que o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro<sup>38</sup>, apresentou o enredo: “Parintins, a Ilha do Boi-Bumbá: Garantido X Caprichoso, Caprichoso X Garantido” no ano de 1998, trabalho este que foi concebido pelo então carnavalesco Mário Borriello, cujo objetivo foi apresentar uma visão carnavalesca do Boi de Parintins e um pouco das origens do “culto” à figura do boi.

A estratégia que a escola de samba Salgueiro adotou para o seu desfile foi apostar no trabalho dos artistas parintinenses para transmitir, nos carros alegóricos, a partir de uma visão carnavalesca, as encenações dos ritos, das lendas e do cotidiano amazônico, que se tornaram as características do Boi-Bumbá de Parintins. Assim, o cenógrafo, vitrinista, artista plástico e carnavalesco Mário Borriello

---

<sup>38</sup> A Escola de Samba Salgueiro foi fundada em 5 de março de 1953.

desenvolveu, em parceria com os artistas amazonenses, o carnaval do Salgueiro em 1998. A Escola de samba conquistou o 7º lugar na classificação do Grupo Especial.

No vídeo da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro no ano de 1998 (GERAÇÃO CARNAVAL, 2021), podemos observar, através das narrações dos comentaristas, a revolução em termos de materiais rústicos usados, que culminaram na surpreendente estética e no visual da escola, pois até então o público e os meios de comunicação que cobriam o carnaval não haviam visto alegorias com articulações tão realísticas e feitos de maneira tão artesanal.

Para o desfile, o artista Juarez Lima esculpiu, no carro abre-alas, a imagem de Dinahi, a “mãe d’água” com corpo metade mulher, metade peixe, que emergiu das águas para revelar as maravilhas de Parintins. A escultura de Dinahi movimentava o tronco para os lados e a cauda de peixe. A 2ª alegoria, intitulada “Lendas e mistérios da Ilha”, trouxe três cobras gigantes, que se articulavam de maneira realística, movimentando a boca e o corpo, cujo efeito foi acentuado com a iluminação e a fumaça. A última alegoria da escola, denominada “Confraternização”, trouxe a imagem do pássaro Uirapuru na cor branca e de um grande jacaré, que abria e fechava a boca, simulando estar engolindo um indígena, bastante elogiado pela plástica e a movimentação da cauda.

Outro elemento, que foi observado e enaltecido pelos comentaristas, foram as fantasias que a escola de samba Salgueiro levou para o desfile. Assim como os carros alegóricos, a escola buscou, nas características dos trajes de folguedo do Boi-Bumbá de Parintins da época, o diferencial para a criação das suas alas, nome dado ao conjunto dos foliões com as fantasias iguais na narrativa do carnaval. Dessa forma, às fantasias foram ornados materiais rústicos como juta, corda, palha, cipó e folhas secas, da mesma forma que são usados nas indumentárias do Boi de Parintins. Os comentaristas ressaltaram quanto ao uso de cocares no estilo dos índios norte-americanos para representar as sociedades indígenas brasileiras.

Já nos desfiles das escolas de samba de São Paulo, a primeira agremiação carnavalesca, que se aproximou do Boi-Bumbá de Parintins, foi o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba X-9 Paulistana<sup>39</sup>, no ano de 1997. Na ocasião, a X-9 Paulistana apresentou o enredo: “Amazônia, a dama do universo”, o que rendeu o primeiro título do carnaval para a referida escola de samba.

---

<sup>39</sup> A Escola de Samba X-9 Paulistana foi fundada em 12 de fevereiro de 1975.

O carnavalesco Augusto de Oliveira buscou, com o desfile da X-9 Paulistana, chamar atenção para a necessidade em se preservar as belezas naturais e culturais amazônicas. A plástica do desfile foi influenciada pela atuação pioneira dos profissionais de Parintins no carnaval de São Paulo, que acrescentaram movimentações alegóricas ainda não vistas no carnaval paulista (GERAÇÃO CARNAVAL, 2020).

Os desfiles realizados pelas escolas de samba Viradouro, em 1996; X-9 Paulistana, em 1997; e Salgueiro, em 1998, não foram os únicos exemplos de grêmios recreativos carnavalescos que levaram a Amazônia como tema, mas foram estas que mostraram, de maneira significativa, na última década do século XX, o Boi-Bumbá de Parintins. Isso trouxe visibilidade para o festival e, também, serviu de novas possibilidades de atuação para os artistas parintinenses na época, como: Karú Carvalho, Juarez Lima, João Afonso Vieira e Jair Mendes.

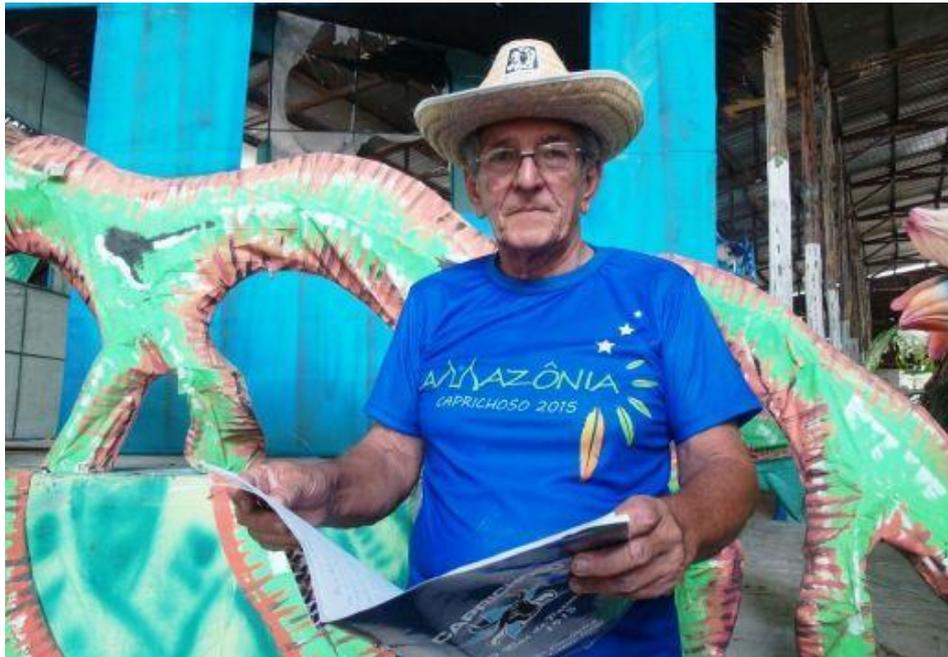
Dentre esses artistas, que passaram a atuar no carnaval do Rio de Janeiro e São Paulo, exalto aqui a importância dos trabalhos do artista Jair Mendes para a evolução do Festival Folclórico de Parintins. O mestre Jair, maneira afetiva a qual ele é mencionado dentre os próprios artistas, atuou profissionalmente nas escolas de samba do Rio de Janeiro entre os anos de 1970 e 1972, de forma pioneira. Na ocasião, o artista entrou em contato com modernas técnicas de pastelagem, pintura e noções de volumetria cênica, o que lhe proporcionou uma postura visionária enquanto produção artística do Boi-Bumbá.

Maria de Lourdes Silva (2017, p. 34), em sua dissertação sobre o festival de Parintins, acrescentou que o artista Jair Mendes conquistou reconhecimento como o “pai dos artistas”, cujo conhecimento foi transmitido aos mais jovens, incentivando toda uma geração de novos artífices. Jair Mendes começou a inserir, no Boi-Bumbá, todo o conhecimento adquirido no carnaval, para representar as lendas amazônicas, como: a Yara, a Cobra grande e o Boto. Sua primeira alegoria no festival foi uma Yara concebida em madeira para a apresentação do boi Garantido em 1978, no Parque das Castanholeiras. A partir daí, o artista desenvolveu técnicas para “robotizar” as esculturas de forma manual, com o uso de cordas e cabos.

Jair Mendes foi o artista plástico que deu movimento ao Boi-Bumbá. Em 1976, durante sua permanência no Boi da Baixa do São José, Mendes decidiu substituir o “boi carcaça”, feito com a ossada de um boi verdadeiro, por um boi confeccionado com pano, esponja e outros materiais, diminuindo o peso do brinquedo de 30 para

12 quilos, originando assim o chamado “boi biônico”, cujos movimentos reproduzem os de um boi real. O Boi Caprichoso só teve acesso a tal técnica em meados da década de 1980. Na Figura 11, observamos Jair Mendes no ano de 2015, período em que o artista desenvolveu trabalhos para o Boi-Bumbá Caprichoso.

Figura 11 – Jair Mendes no Boi Caprichoso em 2015



Fonte: Reprodução, 2015<sup>40</sup>.

Nesse momento em que o Boi-Bumbá de Parintins e o carnaval do Rio de Janeiro se atravessaram enquanto manifestações culturais, a partir da década de 1970, os artistas do Festival Folclórico de Parintins passaram a ter acesso a novas técnicas de escultura, de pintura, de desenho, de materiais mais leves e baratos, marcando assim a contribuição da arte carnavalesca com o amadurecimento não só dos processos técnicos de trabalho, mas também em relação à profissionalização dos artistas, substituindo o “amadorismo” pela responsabilidade em oferecer segurança aos artesãos, como para as pessoas que incorporam os personagens que interagem com as alegorias. Assim, o Boi-Bumbá passou a planejar e executar seus trabalhos de acordo com um cronograma.

Tanto o carnaval quanto o Boi de Parintins são expressões catárticas que transitam e, em determinado momento, conforme demonstrado anteriormente, se

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://www.fatoamazonico.com.br/mestre-jair-mendes-40-anos-de-artes-nos-50-anos-do-festival/>> Acesso em: 21 jan. 2022.

encontraram. Desse atravessamento surgiram “empréstimos culturais” mútuos. A cada trabalho desenvolvido, os artífices aperfeiçoaram seus modos de trabalho, evoluíram plasticamente e se desafiaram enquanto artistas, permitindo que, a cada ano, o crescimento volumétrico das alegorias fosse nítido. Tal evolução refletiu nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e nas de São Paulo, que passaram a ter carros alegóricos mais volumosos e articulados. Mas, ainda é em Parintins que os artistas aplicam todo o seu talento adquirido, criando alegorias que alcançam trinta metros de altura, por exemplo.

Hoje em dia, a inserção dos artistas parintinenses na criação carnavalesca representa uma das revoluções mais importantes na história da festa popular. Assim, tanto os desfiles das escolas de samba quanto o Festival Folclórico de Parintins tornaram-se espaços híbridos, onde diversos estilos e práticas se misturaram para oferecer, ao público, alegorias e indumentárias cada vez mais atrativas visualmente. É inegável o fato de que o carnaval tornou-se uma ferramenta de divulgação do festival de Parintins.

Preciso aqui fazer um adendo: a estética do carnaval difere da do Boi-Bumbá. Enquanto que as escolas de samba prezam pela riqueza, pelo brilho e pelo luxo (claro que isso pode variar de acordo com o enredo proposto por cada grêmio carnavalesco), o Boi-Bumbá de Parintins busca na originalidade e na rusticidade a sua marca, através do reaproveitamento de matérias-primas oriundas diretamente da natureza, como sementes, palhas, cipós, folhas secas, dentre outros. Mas, a partir do momento em que o intercâmbio cultural se solidificou, esses artistas passaram a ousar na criação de trajes de folguedo mais luxuosos. Fato este que foi acompanhado da resistência de alguns apreciadores do Boi-Bumbá. Por exemplo, em 2001, com o tema “Amor e Paixão”, o Boi Caprichoso foi chamado de “boi carnaval” por ter inserido indumentárias e alegorias mais carnavalizadas, luxuosas e reluzentes.

Dando continuidade, o encontro com o carnaval acrescentou a necessidade em se profissionalizar o Boi-Bumbá enquanto espetáculo, o que desencadeou a criação de um regulamento próprio, que serviu para nortear o julgamento das agremiações, organizar suas apresentações e estruturar a própria narrativa pastoril.

Observamos que a criação do Festival Folclórico de Parintins institucionalizou a disputa entre os dois bumbás, o que favoreceu a maturação de ambos enquanto agremiações culturais. A mudança ocorreu principalmente no início da década de

1980, quando o Boi-Bumbá deixou de ser administrado por uma família para se instituir como uma organização folclórica com estatuto próprio e sob a supervisão de uma diretoria eleita democraticamente. Assim, o “Amo do Boi”, nome dado ao verdadeiro “dono” do boi, ou seja, a pessoa responsável por confeccionar, investir e “botar” o boi na rua; cedeu lugar à figura do presidente da agremiação. Ainda hoje, o “Amo do Boi” se faz presente na apresentação como um personagem oficial.

Evidentemente, em uma manifestação folclórica na qual a disputa é acirrada, cada agremiação procurou propor mudanças que lhe beneficiasse. E, para que os regulamentos e julgamentos fossem bem sucedidos, foi necessário que as duas agremiações estabelecessem acordos entre si, mediados por agentes governamentais e jurídicos para amenizar discordâncias. Nesse sentido, o regulamento oficial do Festival Folclórico de Parintins sofreu inúmeras mudanças desde o ano de 1966, com acréscimos e retiradas de itens julgados, alteração no tempo de apresentação, distribuição dos itens, forma de escolha dos jurados, dentre outros. No caso específico do presente estudo, o regulamento adotado no 54º Festival Folclórico de Parintins valeu para o triênio 2017-2019.

A metamorfose da brincadeira de boi em “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” trouxe consigo o acréscimo de elementos dramáticos em substituição a outros que não corresponderam mais ao que o festival almejava. Então, o Boi-Bumbá de Parintins passou a olhar mais para si: para a história dos povos que coabitam a região amazônica, para as lendas, os rituais ameríndios e as tradições ribeirinhas; tornando-os mais relevante que a própria representação do Auto do Boi. Esse fato deu-se no decorrer da década de 1970, por influência da pesquisadora, folclorista e historiadora Odinéia Andrade, que propôs uma inovação estética a partir da adoção da apresentação da cultura amazonense no lugar da teatralidade do auto do boi.

Nesse ponto, é relevante apresentar outra personagem da história real do Boi em Parintins e, particularmente, do Boi-Bumbá Caprichoso: Odinéia Andrade, a pesquisadora que influenciou o olhar para dentro de si em detrimento as influências estéticas e culturais estrangeiras. A folclorista Odinéia Andrade concedeu uma entrevista ao veículo jornalístico *O Jornal da Ilha*, no ano de 2015, que me serviu de base para a exposição a seguir (SILVA, 2015).

Odinéia Andrade, conhecida como a “mãe do boi” desde 1980, é a sócia fundadora e madrinha do Boi-Bumbá Caprichoso. A pesquisadora relatou que iniciou no Boi-Bumbá como torcedora na década de 1960. A partir de 1975, por intermédio

de sua irmã Ednelza Cid, Odinéia Andrade começou a opinar sobre o que seria apresentado na quadra pelo boi e, com o tempo, a realizar pesquisas sobre lendas que poderiam compor a apresentação (SILVA, 2015).

Odinéia Andrade teve contato direto com figuras importantes na história do Boi-Bumbá de Parintins, e principalmente do Boi Caprichoso, como Dona Aurora, o Gigante, os tuxauas<sup>41</sup> Zeca Xibelão e Raimundo Paz Teixeira, todos personagens que ainda hoje são lembrados e celebrados durante o Auto do Boi-Bumbá. Na Figura 12, podemos observar os bonecos Seu Gigante e Dona Aurora, inspirados nos bonecos gigantes do carnaval da cidade de Olinda, em Pernambuco. Ambos os personagens satirizam as características físicas do explorador europeu, bem como a visão desajeitada que os ameríndios tinham dele. Os bonecos apresentam-se em giros, distribuindo “tapas” nas pessoas próximas.

Figura 12 – Bonecos Seu Gigante e Dona Aurora, em 2018



Fonte: Artigo de Diego Silveira e Ericky Nakanome, 2021<sup>42</sup>.

Segundo Kedson Silva (2015), Odinéia Andrade também revelou que o Boi-Bumbá Caprichoso morou na sua casa de 1983 a 1993, o que corrobora o fato do

<sup>41</sup> Tuxauas são personagens do boi de Parintins que, na organização social indígena, representam os líderes políticos de cada etnia. No boi de Parintins, os tuxauas são destacados dos demais personagens indígenas pela grande volumetria dos seus trajes.

<sup>42</sup> SILVEIRA, Diego Omar da; NAKANOME, Ericky da Silva; COELHO, Pedro. O boi-de-rua como retomada do espaço público em Parintins (AM), **Ponto Urbe** [Online], 28, 2021, p. 7. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/10554>> Acesso em: 22 jan. 2022, as 12:00h.

boi historicamente ter sido “apadrinhado” por famílias que investiam em suas apresentações, antes de se configurarem como associações folclóricas e terem sede física própria, estabelecendo-se assim como entidades jurídicas.

A profunda mudança na narrativa do Boi-Bumbá de Parintins, estabelecendo relações íntimas com os povos amazônicos, refletiu na alteração dos nomes e na caracterização dos itens oficiais. Por exemplo, em 1966, os itens que valeram pontos na disputa foram: Boi-Bumbá, Amo do Boi, pai Francisco e mãe Catirina; Até meados da década de 1980, já houve personagens como: Rainha da Fazenda, Princesa da Fazenda, Rainha da Pecuária, Porta-Bandeira e Miss do Boi. Nos anos seguintes, os itens que aludiam à cultura estrangeira e carnavalesca transformaram-se em personagens indígenas e caboclos. Surgiram itens como: Cunhã-Poranga, Rainha do Folclore, Porta-Estandarte e Sinhazinha da Fazenda. Para Odinéia Andrade (2013, p. 53), “a ideia era substituir o termo americanizado” e foi então que a folclorista sugeriu a substituição do item Miss do boi por Cunhã-Poranga, já que não havia mais espaço para personagens “estrangeiros”, por exemplo.

Esteticamente, ao longo da década de 1980, os artistas parintinenses começaram a extrair influências de outras expressões culturais, por intermédio da televisão, mesclando-as com as características próprias do Auto do Boi. Dessa forma, o Boi-Bumbá de Parintins ressignificou parte dos elementos visuais dos Bonecos Gigantes do carnaval de Olinda, em Pernambuco; das mulheres trajando roupas de banho, coroa e faixa, nos concursos de misses; das fantasias e carros alegóricos das escolas de samba cariocas (SILVA, 2010, p. 28).

Durante a década de 1990, a ênfase nos elementos indígenas despontou e se tornou protagonista na narrativa do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”. O professor Simão Assayag (1995, p. 33), na obra *Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças*, afirma que era inevitável a inserção do “índio da floresta” no Boi-Bumbá de Parintins; tanto que, em 1995, foi criado o quesito “Ritual”, momento em que o pajé encena os ritos ameríndios, que é o ápice de cada noite de apresentação.

Nesse processo de conversão, para legitimar o contexto indígena e caboclo no Festival Folclórico de Parintins, outros itens foram incorporados aos quesitos julgados, como: as tribos indígenas, os Tuxauas, a Lenda Amazônica, o Pajé e a Figura Típica Regional. Paralelamente, outros personagens típicos do “Auto do Boi” foram mantidos, como: Amo do Boi, vaqueirada e o próprio boi. As figuras do Pai

Francisco, da Mãe Catirina e do Gazumbá foram mantidas pelo seu caráter tradicional, mas sem atribuição de notas pelos jurados.

As incorporações e mudanças, que se fizeram presentes no Boi-Bumbá de Parintins, fizeram com que ele se distanciasse, por exemplo, do Bumba-meu-boi nordestino e dos demais enraizamentos pastoris do boi. Sobre isso, Simão Assayag (1995) esboça que o Bumba-meu-boi do Nordeste brasileiro:

[...] 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 [...] 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).

A respeito das particularidades resultantes do metamorfismo que apresentei anteriormente, a pesquisadora Maria Laura Cavalcanti (2000, p. 1037) diz que o Boi-Bumbá de Parintins “[...] abriu-se, incorporando em sua narrativa o universo mítico regional, a moderna bandeira ecológica, e elaborando um novo indianismo”. Cavalcanti (2000) ainda acrescenta que:

O aspecto burlesco do folguedo é preservado em Parintins sobretudo no seio do conjunto do boi, especialmente pelos bufões pai Francisco e Mãe Catirina. O nativismo dos Bumbás sobrepôs-se, entretanto, a essa abordagem cômica, como um canto trágico em louvor dos “que foram outrora os donos das terras”. O Bumbá de Parintins é, sob esse aspecto, ímpar. Mistura a alegria da festa à celebração emocionada da consciência da destruição de muitos povos indígenas amazônicos, afirmando, ao mesmo tempo, o valor positivo de uma identidade cabocla (CAVALCANTI, 2000, p.1039).

Historicamente, as primeiras sociedades indígenas representadas no Boi de Parintins apresentavam-se ornadas com cocares confeccionados com papelão, onde eram coladas penas de galinha, pato ou peru, além de folhas de palmeira ou bananeira. Os respectivos trajes podem ter sido inspirados na imagem dos

indígenas norte-americanos do chamado Cinema *Western*<sup>43</sup>, no período em que as produções audiovisuais das salas de Cinema eram o dispositivo visual para os parintinenses observarem o “mundo exterior”.

Uma obra ficcional *hollywoodiana* bastante significativa na construção do imaginário dessa sociedade, possivelmente, foi a série “O Cavaleiro Solitário” (*The Longe Ranger*, em inglês), que foi protagonizada pelo ator Clayton Moore entre os anos de 1949-1952 e 1953-1957. Antes da notoriedade na televisão, o personagem *The Longe Ranger* já era famoso nas rádios desde 1933, ano em que foi criado por George W. Trendle e cuja voz pertencia a Brace Beemer.

No Brasil, o Cavaleiro Solitário ficou conhecido erroneamente a partir de 1957 como “Zorro<sup>44</sup>”, através do seu grito característico “*Hi-Yo Silver*” e do seu amigo indígena “Tonto”. Na Figura 13, observamos a caracterização do indígena Tonto.

Figura 13 – Personagem ficcional Tonto e o Cavaleiro Solitário



Fonte: Reportagem do blog Memórias Cinematográficas, 2018<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Também conhecido como filme “de cowboy” ou “faroeste”. O *Western* foi um dos primeiros gêneros de filmes narrativos localizados no período entre o final da década de 1940 até a década de 1970. Os filmes de faroeste inventaram o Velho-Oeste, que foi a fusão de distintas épocas e regiões dos Estados Unidos em um lugar mítico e atemporal, onde se desenrolou o embate mitológico entre o homem civilizado e o selvagem, entre o cowboy e o indígena. Para mais informações, sugiro a seguinte bibliografia: VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006 (Coleção Imagético).

<sup>44</sup> Segundo o blog Memórias Cinematográficas (2018), o personagem “O Cavaleiro Solitário” é confundido com a figura do “Zorro”, herói das histórias em quadrinhos que foi criado em 1919 por Johnston McCulley. O erro deu-se porque *The Lone Ranger*, no Brasil, foi traduzido como “Zorro”.

Outras sociedades indígenas norte-americanas podem ter contribuído com a representação iconográfica do indígena no Boi de Parintins, como: Sioux, Apache, Cherokee e Navaho, conforme observamos na Figura 14.

Figura 14 – Indígenas Apaches entre o final de 1800 e início de 1900



Fonte: *Transcendental Graphics/Getty Images*<sup>46</sup>.

Apesar de a pesquisadora Odinéia Andrade ter buscado coibir a assimilação dos “índios americanizados” do Cinema *Hollywoodiano* ao longo da década de 1980, não deixa de ser curioso o fato de os parintineses terem buscado inspiração nos indígenas retratados no cinema e não naqueles que habitam a região amazônica. No desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1998, os comentaristas exprobraram o fato das fantasias, inspiradas nos trajes usados em Parintins, aludirem aos indígenas norte-americanos e não aos originários do Brasil (GERAÇÃO CARNAVAL, 2021).

Parece-me importante ressaltar que, nesse período histórico, entre as décadas de 1970 e 1980, o imaginário iconográfico dos filmes e séries *Western* chegou a Parintins por intermédio dos programas televisivos e do cinema. Mas o aparelho de televisão ainda não era acessível a qualquer pessoa e, sendo Parintins

<sup>45</sup> CLAYTON MOORE, o eterno Cavaleiro Solitário. **Memórias Cinematográficas**. 14 set. 2018. Disponível em: <<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2018/09/clayton-moore-o-eterno-cavaleiro.html>> Acesso em: 21 jan. 2022, as 14:45h.

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/chiricahua-apache-geronimo-and-others-attend-a-fotografia-de-not%C3%ADcias/80297511>> Acesso em: 22 jan. 2022, as 12:30h.

uma cidade interiorana, de caráter predominantemente rural na época, era mais comum frequentar os cinemas do que possuir um aparelho de TV em casa.

Em Parintins, um dos empreendimentos mais populares da época foi o Cine Teatro Brasil, que foi construído em 1948 pelos empresários Pedro Dantona, Emílio Silva e Elias Assayag entre as ruas João Melo e Farias Neto. A fachada do prédio foi idealizada pelo padre Victor Heinz durante a gestão municipal de Júlio Belém (PARINTINS, 2017). O Cine Teatro Brasil contou com 350 lugares e chegou a exibir 281 filmes por ano.

Por volta da década de 1970, o Cine Teatro Brasil foi comprado pelo empresário José Saul e passou a se chamar Cine Saul, como podemos visualizar na Figura 15. Os investimentos permitiram que o cinema apresentasse, durante os dias de semana, duas sessões (umas às 16h e outra às 20h), e, aos domingos, até quatro sessões dependendo do filme. Jéssica Gomes (2015, p. 16) diz que o auge do cinema coincidiu com o “[...] período em que a cidade estava em processo de urbanização com a presença de empresas do ramo da juta”, momento de crescimento econômico já explanado nesse subcapítulo.

Figura 15 – Cine Saul, antigo Cine Teatro Brasil, na década de 1970



Fonte: Prefeitura Municipal de Parintins, década de 1970.

O fato é que, se nos primórdios do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, a narrativa indígena presente no festival foi significativamente influenciada pelas obras ficcionais cinematográficas e televisivas estadunidenses, o processo de maturação do Boi de Parintins envolveu substituir esse “olhar para o estrangeiro” por enxergar-se inserido em um contexto pluralmente cultural. Maria Cavalcanti (2000, p. 1039) expõe que, no decorrer da década de 1990, “[...] a ênfase gradual, porém decidida e consciente, nos elementos indígenas da trama, configurou um novo universo simbólico. Emergiu, desse modo, um novo nativismo no Boi-Bumbá de Parintins”. Um dos exemplos mais importantes foi a criação de um novo quesito em 1995, “[...] o ‘ritual’, cuja encenação estrelada pelo ‘Pajé’ é atualmente o apogeu de cada noite da apresentação” (CAVALCANTI, 2000, p. 1034).

Outro fator motriz, que contribuiu para que se forjasse o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” nos moldes como ele é atualmente conhecido, foi a construção do “Bumbódromo”. Com o crescimento não só de público, mas também de brincantes, o Festival Folclórico de Parintins deixou de ser realizado na quadra da Juventude Alegre Católica e procurou outros lugares que comportassem a quantidade de pessoas envolvidas.

Das ruas para o tablado, e desse para a arena, foi assim a jornada que o “Boi-Bumbá enquanto festa” fez até se tornar o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”. Nas ruas, os bois se apresentavam como um cortejo; já nos tablados de madeira, o formato de apresentação mudou para algo próximo ao que é visto no Bumba-meu-boi do Maranhão, no qual os brincantes ficam dando voltas em torno do boi. O formato definitivo, mais próximo do espetáculo operístico, predominou com a criação do Bumbódromo de Parintins.

A partir da construção do “Centro Cultural de Desportivo Amazonino Mendes”, popularmente conhecido como Bumbódromo, que aconteceu no ano de 1988, os Bois-Bumbás de Parintins puderam se organizar melhor e evoluir em termos plásticos, volumétricos e narrativos através da disponibilização de toda uma infraestrutura como suporte; assim como ocorreu com as escolas de samba do Rio de Janeiro, após a inauguração, em 1984, do “Sambódromo da Marquês de Sapucaí”, oficialmente denominado “Passarela Darcy Ribeiro”.

O Bumbódromo é um anfiteatro parecido com um estádio desportivo ou o “Coliseu<sup>47</sup>”, construído em concreto armado e estrutura de ferro, cuja vista aérea permite observar que seu contorno foi inspirado no formato da cabeça de um boi, conforme podemos visualizar na Figura 16. No terreno escolhido para erguer a arena funcionou o antigo aeroporto de Parintins. O projeto foi idealizado pelo então governador do estado, Amazonino Mendes, após ter conhecido o festival em 1987, quando ainda era realizado sob um tablado.

Figura 16 – Vista geral do Bumbódromo em 2012



Fonte: Frank Cunha/G1 Amazonas, 2012<sup>48</sup>.

Assim como o próprio Festival Folclórico de Parintins, o Bumbódromo já passou por reformas e ampliações. Do ano da sua construção, em 1988, até o início da década de 1990, a arena teve a capacidade para receber 12,2 mil pessoas. Em 1998, foram construídos camarotes de madeira no alto das arquibancadas laterais. No ano de 2008, uma mudança expressiva deu-se em função da construção das cabines laterais de jurados, dinamizando assim a apresentação dos itens oficiais, que até então se apresentavam para a cabine de julgamento e o público presente somente na parte da frente da arena. A partir de 2008, com os jurados localizados

<sup>47</sup> O “Coliseu de Roma” ou “Anfiteatro Flaviano” é um monumento arquitetônico e histórico, em formato cilíndrico, que se localiza na cidade de Roma, capital da Itália.

<sup>48</sup> Disponível em: <<http://glo.bo/LJBE7C>> Acesso em: 20 jul. 2021.

também nas laterais, as arquibancadas das torcidas passaram a apreciar os detalhes das apresentações dos itens oficiais dos dois bois.

De agosto de 2012 a junho de 2013, ano do suposto centenário de ambos os bumbás, o Bumbódromo sofreu uma reestruturação e passou a ser denominado “Centro Cultural de Parintins”, tornando-se mais confortável ao público e com capacidade de acomodar 17,5 mil espectadores; além da ampliação da área de apresentação e da instalação de uma estrutura metálica, com um arco de 116 metros de comprimento por 30 metros de altura, para servir de suporte à iluminação e som da arena.

Como centro cultural, além da arena de apresentação e da escola que já existia abaixo da estrutura das arquibancadas, o Bumbódromo passou a funcionar como núcleo de formação técnica, oferecendo oficinas de dança, música, teatro, artes plásticas e audiovisuais para a população, através do “Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro”. No ano de 2018, quando a arena completou 30 anos de edificação, a capacidade total de público foi ampliada para 45 mil pessoas, conforme é mostrado na Figura 17.

Figura 17 – Vista geral do Bumbódromo em 2018



Fonte: Ícaro Guimarães/Amazonastur, 2018<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/bumbas-cobram-nova-data-mesmo-que-provisoria-para-festival-de-parintins/>> Acesso em: 20 jul. 2021.

Estruturalmente, o Bumbódromo<sup>50</sup> pode ser dividido em quatro áreas: a primeira corresponde ao que podemos entender como o palco de apresentação ou a área de competição; o segundo abrange toda a estrutura situada à frente do “palco”: a coxia, acima desta o conjunto de cabines centrais destinadas ao júri, mais acima a parte central da arquibancada cujos assentos abrigam os jornalistas e turistas e, no topo da arquibancada, dois andares de camarotes para as celebridades e autoridades; as outras duas partes são iguais e estão situadas nas laterais do palco, sendo que cada uma destina-se à torcida de uma agremiação folclórica: é composta pelo conjunto de cabines laterais destinadas ao júri, dos assentos especiais e, acima desta, da arquibancada da torcida.

Em termos de acessibilidade, uma das diferenças mais expressivas entre o Bumbódromo de Parintins e o Sambódromo do Rio de Janeiro refere-se à gratuidade do público. Enquanto, no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, todos os lugares são comercializados; no Bumbódromo, as áreas destinadas às torcidas, dispostas nas laterais do “palco”, são gratuitas e condicionadas apenas ao torcedor que se submeter a horas na fila para conseguir entrar. Os motivos da gratuidade relacionam-se à origem humilde de parte dos espectadores, provenientes das cidades próximas a Parintins, e também devido à torcida integrar o conjunto dos itens que são julgados no festival. O filósofo Ribeiro Júnior (1982) tece um comentário relevante acerca da relação entre gratuidade e vivência festiva:

No enraizamento que existe entre o cotidiano e as festas, situa-se a gratuidade que considero a característica principal da vivência festiva, a essência da festividade popular. Na rotina, o povo vive agudamente a não-gratuidade: tudo é transformado em comércio, tudo é submetido à dura lei da produtividade e do lucro. Para o povo não há favores, não há cheques especiais nem tráfico de influências: tudo lhe é imediatamente cobrado. Por isso, há simulacros de gratuidade, que se identificam com as formas de manipulação. Na maioria das vezes o “patrocinador” cobra a gratuidade aparente que oferece, de adesão religiosa, política ou mais diretamente eleitoral (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 51).

Apesar da gratuidade de acesso da torcida às arquibancadas do Bumbódromo, não posso afirmar que o Festival Folclórico de Parintins é um evento barato para o visitante. Como Ribeiro Júnior (1982, p. 51) afirma: “Para o povo não

<sup>50</sup> Para observar toda a estrutura física do Bumbódromo em 360°, acesse o endereço: <<https://www.360cities.net/image/bumbodromo?fbclid=IwAR1VMGZRCyGYw0f2Dg6yr0yXH1XrNqofRfmy4D4rntKsmcGqbPm3KhmAkZw>>.

há favores”, pois a presença massiva do marketing publicitário dos patrocinadores e o dinheiro gasto com viagem, hospedagem, alimentação e *souvenires* pagam por essa gratuidade disfarçada. O Boi-Bumbá de Parintins é cercado por “simulacros de gratuidade”, onde brincar de boi não é mais de graça.

Parintins também é uma cidade em “pedaços”. O Bumbódromo, o cemitério São José, a Catedral de Nossa Senhora do Carmo e o Mercado Municipal Leopoldo Neves formam uma linha imaginária que divide a cidade de Parintins em metade leste e metade oeste. A divisão reflete-se dentro da própria arena, em que as arquibancadas, na metade leste, pertencem à torcida do Boi Caprichoso; enquanto que as do lado oeste destinam-se à torcida do boi contrário. É dessa forma que observo a maneira como os “pedaços” propostos pelo antropólogo José Magnani (2003) são constituídos em Parintins, nos quais uma torcida não pode adentrar o “pedaço” do boi rival trajando roupas nas cores que não correspondem à “rede de relações” instituída neste lugar, territorialmente demarcado com as bandeiras e os muros das casas pintados na cor azul ou rubra.

A partir da construção do Bumbódromo, os Bois-Bumbás puderam organizar melhor suas apresentações e isto diretamente refletiu na qualidade plástica do festival. Na busca por ser melhor que a outra agremiação e pelo ineditismo do que era apresentado, cada Boi-Bumbá passou a ousar mais em suas alegorias, no que se refere à volumetria, altura, articulação e plástica. Da mesma forma, os trajes folclóricos e as coreografias ficaram mais sofisticados. É claro que toda essa evolução e dinamismo artístico despertou a atenção dos meios de comunicação, o que influenciou no crescimento do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”.

Outra força motriz que influenciou de maneira decisiva o alcance do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” foi a mídia televisionada. No que tange à televisão, as transmissões do Festival Folclórico de Parintins atraíram visibilidade e investimento para o próprio evento, para as duas agremiações e para a cidade de Parintins.

As primeiras transmissões foram feitas pela TV A Crítica, na época afiliada do Sistema Brasileiro de Televisão – SBT, no ano de 1987 somente para Parintins. Entre os anos de 1994 a 1999, o direito de transmissão pertenceu à TV Amazonas, afiliada da Rede Globo, que o fez ao vivo, porém usando um canal via satélite alternativo chamado *Amazon Sat*, no qual boa parte da população não tinha acesso. De 2000 a 2007, a TV A Crítica conquistou o direito de transmitir, na íntegra, o

evento ao vivo somente para a região Norte e, para o Brasil, apenas *flashes* dentro da programação do SBT.

As primeiras transmissões para todo o Brasil, via canal aberto, ocorreram entre os anos de 2008 a 2012, quando a Rede Bandeirantes comprou os direitos do festival. Porém, a falta de conhecimento dos apresentadores em relação ao espetáculo e o excesso de intervalos comerciais durante as apresentações foram alvos de críticas das duas torcidas; que se tornaram intensas em 2012, quando a emissora alterou o formato de transmissão para atender a sua grade de programação, fazendo com que somente a região Norte assistisse as apresentações ao vivo, enquanto que o restante do país assistiu com duas horas de atraso.

O ano de 2013 foi o mais problemático, pois, devido à falta de consenso entre ambos os Bois-Bumbás, cada agremiação folclórica optou por assinar o contrato de transmissão com uma emissora distinta. Assim, enquanto que a TV Amazonas transmitiu o Boi-Bumbá Caprichoso, a TV A Crítica, agora filiada à Rede Record, transmitiu o boi contrário. O formato não agradou os torcedores de ambos os bois.

No ano de 2014, a TV A Crítica transmitiu integralmente o festival para todo o Brasil através da Rede Record. Entre 2015 e 2016, as transmissões não foram para todo o país. De 2017 até 2019, a TV Cultura, em parceria com a TV A Crítica, transmitiu o espetáculo na íntegra em rede nacional. Porém, devido à mudança no horário de início das apresentações, com o adiantamento das 21 horas para as 20 horas, no horário de Brasília, que ocorreu em 2019, a TV Cultura transmitiu as apresentações com uma hora e meia de atraso, o que decepcionou os telespectadores de fora da região Norte. A alternância entre redes de televisão, ao longo dos anos, refletiu não apenas no investimento que cada emissora ofereceu nos contratos, mas no espaço em canal aberto que cada uma disponibilizou para mostrar o festival nacional e internacionalmente.

Em busca de visibilidade publicitária, algumas empresas acompanharam o crescente interesse das redes de comunicação pelo Festival Folclórico de Parintins. Isso ocorreu a partir da década de 1990, quando o evento consolidou-se enquanto espetáculo potencialmente lucrativo. O pesquisador Allan Rodrigues (2006, n.p.) ressalta que, no ano de 1995, o festival passou a ser patrocinado pela empresa multinacional “Coca-Cola”; e, posteriormente, outros empreendimentos (de telefonia móvel, cigarros, bebidas e bancários) se interessaram.

Saliento que, obrigatoriamente, os dois Bois-Bumbás recebem a mesma quantia, seja ela proveniente do setor privado ou público, e as empresas, tradicionalmente, precisam disponibilizar suas logos em versões que atendam às cores das duas agremiações. Por exemplo, no Festival de Parintins, podemos encontrar a latinha de Coca-Cola na cor azul, como observamos na Figura 18.

Figura 18 – Marca da Coca-Cola nas cores azul e rubro



Fonte: Divulgação, 2019<sup>51</sup>.

Outro motivo que permitiu ao “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” alcançar as dimensões de evento folclórico notável foi tomar a cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas, como a segunda cidade do Boi de Parintins. O trabalho de divulgação do Festival Folclórico de Parintins em Manaus propiciou a maturação do Boi-Bumbá de Parintins, tornando-o conhecido em todo o Brasil e até no exterior.

A relação entre Parintins e Manaus iniciou entre os anos de 1970 e 1972, quando os manauaras começaram a visitar o festival, atraídos pela expressiva rivalidade entre os Bois-Bumbás parintinenses, fato esse que não acontecia, de maneira significativa, entre os bois em Manaus.

Manaus possui o Festival Folclórico do Amazonas, que é mais antigo que o evento de Parintins. Na capital, o festival começou no dia 21 de junho de 1957 no estádio General Osório e, até hoje, abrange diversas expressões folclóricas dos bairros da cidade, como: as danças nordestinas quadrilhas e cangaços; a dança amazonense ciranda; a apresentação das tribos; e a disputa entre os Bois-Bumbás Garanhão, Corre Campo e Brilhante. No entanto, a rivalidade entre os bumbás não

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://www.oxigenweb.com.br/artigos/festival-de-parintins-2019-como-as-marcas-se-adequam/>> Acesso em: 10 jan. 2022.

se tornou famosa como em Parintins e, por isso, visitar a Ilha de Tupinambarana tornou-se mais atrativa, dada a curiosidade em viver a experiência.

A capital Manaus, por possuir um contingente populacional maior, o que acaba gerando maior circulação de dinheiro, mostrou-se o “terreno fértil” para que os gestores das agremiações folclóricas dos Bois de Parintins pudessem encontrar formas de arrecadar fundos para investir nas apresentações, além da potencial oportunidade em atrair maior visibilidade para esse evento.

O pesquisador Simão Pessoa (2018, n.p.) relata que, no início de 1987, parte dos parintinenses que moravam em Manaus passaram e se encontrar no “Bar do Jô” (ou Carlinhos), situado no Conjunto ICA-Maceió, próximo ao Colégio Leonor Mourão no bairro de Nossa Senhora das Graças. Dentre os frequentadores, estavam os seguintes torcedores do Boi Caprichoso: Dodozinho Carvalho, Afrânio, Ary Cavalcante, Fernando, Ariosto, Asa, Arlindo Júnior, João do Carmo (conhecido como “Careca”), Chiquinho, Laurinho e Kaká Ferreira. De acordo com Silva (2017, p. 36), o bar pertencia a um senhor chamado Carlos, que cedia a área externa do local para que os jovens pudessem compartilhar de tais momentos nostálgicos de sua terra natal, assim como é mostrado na Figura 19.

Figura 19 – Parintinenses reunidos no Bar do Jô



Fonte: Divulgação<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://simaopessoa.blogspot.com/2018/04/30-anos-de-bar-do-boi-e-22-anos-de-mag.html?m=0>> Acesso em: 22 jan. 2022.

No quintal do Bar do Jô, nas tardes de sábado, os torcedores citados anteriormente tocavam as toadas do Boi Caprichoso, organizavam bingos e sorteios a fim de arrecadar recursos para a compra de instrumentos de percussão da Marujada de Guerra<sup>53</sup>. Até então, os instrumentos usados era emprestados do Grêmio Recreativo Escola de Samba Vitória Régia, localizado no bairro Praça 14, em Manaus, cujo presidente era outro afeiçoado pelo Boi-Bumbá Caprichoso, o empresário João Braga Neto (PESSOA, 2018, n.p.).

Concomitante às rodas de toadas, outra reunião era promovida, nas noites de terça-feira, por João do Carmo, o “Careca”, em sua própria residência, localizada à Rua Ramos Ferreira (conhecida popularmente como “Buraco do Pinto”). “Careca” trabalhou no Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA e atuou também como pesquisador das tradições indígenas amazônicas. João do Carmo, ao se deparar com o potencial da cidade de Manaus em ser a vitrine do Festival Folclórico de Parintins, sugeriu a criação de uma entidade jurídica denominada “Movimento Marujada” (PESSOA, 2018, n.p.).

O Movimento Marujada tornou-se o responsável por promover meios visando contribuir financeiramente para a Marujada de Guerra, servindo de suporte para as ações do Boi-Bumbá Caprichoso em Manaus. A Associação Cultural Movimento Marujada foi fundada por: Sérgio Viana, Rogério Roça, Afrânio Gonçalves, Pedro José, Roberto Santiago, Patrocínio, Wallace Maia, Chiquinho Severino, Henrique Medeiros, Renato Azevedo, João do Carmo, Norma Elaine, Lene Medeiros, Ângela Garcia, Edinalda, Edna, Tio Mazinho, Varlene Cid, Beto Medeiros, Dalva Andrade, Asa, Mariano, Kaká Ferreira, Laurinho, Ariosto, Carlos Nery, Mercinha, Fernando Marinho, Zezinho Cardoso, Cabo Cecílio, Lélío Lauria e Dodozinho Carvalho (PESSOA, 2018, n.p.).

Com base nos relatos de Simão Pessoa (2018, n.p.), os encontros aos sábados dos torcedores do Boi Caprichoso ficaram famosos, devido a propaganda “boca a boca”, chegando a concentrar em torno de 200 pessoas no evento musical, e logo foi necessário encontrar outro lugar para abrigar o contingente. Foi então que Tio Mazinho, em 1988, sugeriu ao amigo Ademir Matias, responsável pelo restaurante dos funcionários da Delegacia Regional do Ministério da Agricultura, localizado na Rua Maceió, a abertura do estabelecimento aos sábados para atender

---

<sup>53</sup> Marujada de Guerra é o nome dado ao grupo de músicos responsáveis pelo ritmo do Boi-Bumbá Caprichoso, onde predominam os instrumentos de percussão.

aos torcedores do Boi-Bumbá. Assim, deu-se início ao “Bar do Boi”, em 1989, sob a gestão de Kaká Ferreira, Rogério, Ademir, Jonas e Tio Mazinho, chegando a concentrar 500 pessoas para apreciar as toadas do Boi Caprichoso na época.

Porém, devido a uma transgressão ocorrida no evento, em meados de 1990, o que resultou em uma repercussão negativa por parte da mídia local, os dirigentes do Ministério da Agricultura solicitaram que o Bar do Boi não fosse mais realizado nas suas dependências. Foi então que, em 1991, o evento musical do Boi Caprichoso passou a ser realizado na “TVLândia”, na Avenida Djalma Batista, local que antes foi denominado Caiçara Clube de Campo e, após ser comprado pelo empresário José Azevedo, deu lugar ao clube campestre para atender aos funcionários de sua empresa, a TV Lar (PESSOA, 2018, n.p.).

Segundo Simão Pessoa (2018, n.p.), o então prefeito de Manaus, Artur Neto, torcedor do Boi Caprichoso, decidiu reformar as instalações elétricas e hidráulicas da TVLândia, para dar melhores condições à realização do Bar do Boi, como podemos observar na Figura 20. No lugar, o Bar do Boi tornou-se, ao longo da década de 1990, um dos entretenimentos mais famosos em Manaus, chegando a atrair cerca de quatro mil pessoas nas tardes de sábado.

Figura 20 – Bar do Boi na TVLândia, década de 1990



Fonte: Divulgação<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://noamazonaseassim.com/se-voce-conhece-esse-lugar-voce-esta-ficando-velho/>> Acesso em: 22 jan. 2022.

A época em que o Bar do Boi funcionou na TVLândia foi muito próspera em termos de arrecadação financeira e visibilidade para o Festival Folclórico de Parintins. O crescente interesse do público exigiu que a TVLândia<sup>55</sup> recebesse investimentos para a construção do palco, de camarotes, de bares e melhor infraestrutura para atender não apenas as pessoas pagantes, mas os voluntários que atuavam no Movimento Marujada. Não à toa, a década de 1990 é considerada o momento áureo do Boi-Bumbá de Parintins em Manaus.

Até o momento, posso dizer que era o próprio “povo” do boi que detinha o controle do “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, no que se refere ao empenho em manter a eminente qualidade do festival e atratividade das festas nos chamados “currais”<sup>56</sup>. Dessa forma, as agremiações estavam mais imersas e conscientes da necessidade em arrecadar dinheiro para, assim, garantir um espetáculo esteticamente mais atrativo. Nisso, Ribeiro Júnior (1982) revela que:

Ao assumir o custo de suas festas, o povo experimenta que as “condições de festa” têm íntima relação com as condições exploradas de vida. Assim, há forte componente conscientizador no contraste que surge entre o esforço para levantar os fundos da festa e seu resultado (RIBEIRO, JÚNIOR, 1982, p. 51).

Porém, a partir de 1995, o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” começou a sair das mãos do “povo” para adentrar nos domínios da chamada Indústria Cultural, tornando-o moeda de trocas comerciais. O Estado assumiu o controle do evento, que passou a contar com investimentos de empresas privadas e a ser transmitido pela televisão. A respeito disso, Jorcemara Cardoso (2016) diz que:

Em 1995 três acontecimentos marcam para sempre o folclore dos bois de Parintins: o Estado assume o controle da festa; grandes empresas como a Coca-Cola, tornam-se patrocinadores investindo cifras milionárias e há a primeira transmissão via satélite para o mundo todo através da emissora Amazonsat [...] A cultura parintinense vira moeda de troca (CARDOSO, 2016, p. 68).

Em 1995, além de a empresa Coca-Cola decidir investir no Boi de Parintins, tornando-se patrocinadora oficial do evento, ambas as agremiações folclóricas

<sup>55</sup> A título de curiosidade, sugiro o vídeo cuja gravação data do ano de 1996 e mostra a intensa movimentação e animação no Bar do Boi, através do seguinte link: <<https://youtu.be/NiDrLoTMyqA>>.

<sup>56</sup> No linguajar pastoril do Boi-Bumbá de Parintins, “curral” é o nome dado aos lugares onde são realizadas as festas relacionadas aos bois, no período pré-festival folclórico, visando arrecadar fundos que serão revertidos para as próprias agremiações. No caso do Boi Caprichoso, temos o Bar do Boi; enquanto que, no contrário, temos o “Curral do Boi Garantido”.

puderam gravar suas toadas em Discos Compactos, os CD's. Wilson Nogueira (2014, n.p.) salienta que isso "[...] 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".

De fato, a partir de 1996, as toadas de Boi-Bumbá começaram a compor o repertório musical da mídia nacional e internacional, tornando-se candidatas em potencial a alcançar o sucesso tão aguardado. Na verdade, o impulso ocorreu de "fora para dentro", pois foi necessário, primeiro, que o Boi-Bumbá despertasse o interesse comercial europeu para que, em território brasileiro, houvesse o ímpeto midiático nacional, assim como demonstra Jorcemara Cardoso (2016):

A festa de Parintins toma um sentido inverso de divulgação, ficando primeiro conhecida fora do Brasil, principalmente após a banda amazonense Carrapicho estourar na Europa com a música Tic Tic Tac, em 1996, a qual ficou, na França, por três semanas consecutivas na parada SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique), além de ser certificado com Disco de Diamante com quase 1 milhão de singles vendidos e estando entre os mais bem-sucedidos singles da história daquele país. Após essa explosão lá fora, em 1996, também, a cantora Fafá de Belém, após assistir o espetáculo, fez da música **Vermelho** (de Chico da Silva) um dos seus grandes sucessos nacionais e internacionais, apresentando-se em canais abertos com o cantor, na época, do Garantido, David Assayag. Até hoje fala sobre a festa em suas entrevistas (CARDOSO, 2016, p. 23).

Em meados da década de 1990, como decorrência do crescente interesse, por parte dos meios de comunicação em massa, em conhecer melhor os bois de Parintins e suas toadas, houve um aumento significativo no número de bandas amazonenses de Boi-Bumbá na cidade de Manaus. O interesse não residiu apenas nas toadas, mas nas coreografias, que os dançarinos de cada agremiação passaram a desenvolver para cada toada do repertório de seu respectivo boi.

Simão Pessoa (2018, n.p.) expõe que, em outubro de 1998, o então vice-prefeito de Manaus, Omar Aziz, teve a iniciativa de realizar a primeira edição do Boi Manaus, que é uma espécie de festa carnavalesca fora de época nos moldes da que é realizada, em fevereiro, na Bahia, onde as pessoas seguem os trios elétricos dos seus artistas preferidos. No entanto, no Boi Manaus, o único gênero musical presente é a toada de Boi-Bumbá, que serve para valorizar os músicos locais, o folclore amazonense e comemorar o aniversário de criação da cidade de Manaus. O público presente tornou-se tão expressivo, conforme observamos na Figura 21, que o evento passou a integrar o calendário oficial de Turismo da capital amazonense.

Figura 21 – Boi Manaus realizado no Sambódromo em 2011



Fonte: Divulgação/G1 Amazonas<sup>57</sup>.

Com o sucesso do Boi Manaus, Simão Pessoa (2018, n.p.) relata que, no início de 1999, o vice-prefeito Omar Aziz sugeriu que ambas as agremiações folclóricas passassem a realizar os seus “currais” no Sambódromo de Manaus, uma vez que os locais onde eram realizados os eventos já não atendiam a intensa procura. Então, ambas as associações, Movimento Marujada e Movimento Amigos do Garantido, concordaram em alternar as noites de sábado para realizarem os seus respectivos “currais” em um ambiente com infraestrutura adequada para comportar o público de, até, 50 mil pessoas.

Foi assim que o Bar do Boi deixou a infraestrutura da TVLândia, que já não correspondia a possibilidade de crescimento da festa, e se estabeleceu no Sambódromo de Manaus, que já dispunha de todo equipamento voltado a atender o grande público das escolas de samba manauaras. A TVLândia foi, em 2002, transformada em TVLândia *Mall* e, posteriormente, demolida para dar lugar ao Manaus *Plaza* Shopping, inaugurado em 2009.

Uma mudança expressiva no Festival Folclórico de Parintins é relatada por Rodrigues (2006, p. 98), quando a Prefeitura de Parintins, o Governo do Estado do Amazonas, os patrocinadores do evento e a Universidade Federal do Amazonas –

---

<sup>57</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2012/10/boi-manaus-2012-espera-receber-mais-de-400-mil-pessoas.html>> Acesso em: 22 jan. 2022.

UFAM realizaram o “I Seminário de Avaliação Crítica do Festival Folclórico de Parintins”, em novembro de 2002. O objetivo do encontro foi avaliar os principais problemas do festival e, assim, definir estratégias para solucioná-los ou, pelo menos, minimizá-los. Os participantes discutiram itens como: mudança no regulamento, necessidade de transparência na gestão dos recursos das agremiações culturais e a necessidade de ampliação do Bumbódromo.

No ano de 2005, em decorrência do que foi discutido no seminário e da constatação de que o número de turistas estava diminuindo, o então prefeito de Parintins, Frank Luiz da Cunha Garcia, propôs um projeto que abalou os alicerces da tradição do Festival Folclórico de Parintins: a mudança nas datas de apresentação dos bumbás. Tradicionalmente, desde 1966, os Bois-Bumbás encerravam o festival e, com o sucesso da disputa, foram instituídos os dias 28, 29 e 30 de junho como as datas de apresentação dos bois, independentes de quais dias da semana coincidiriam. O projeto de lei alterou o período para o último fim de semana de junho, o que inicialmente acarretou críticas, mas, com o eminente lucro do comércio, serviços de transporte, alimentação e hotelaria, os moradores adotaram a mudança.

Em 2019, segundo os dados do Departamento de Estatística da Empresa Estadual de Turismo do Amazonas – AMAZONASTUR, o 54º Festival Folclórico de Parintins atraiu 66.321 turistas para a cidade de Parintins. De acordo com a empresa, o aumento no volume de turistas cresceu em 10,53% ao se comparar com o ano anterior, 2018, que atraiu por volta de 60 mil pessoas. E, do total de turistas que estiveram em Parintins no ano de 2019, 70,24% correspondeu a visitantes do próprio estado do Amazonas; 14,45% do Pará; 4,43% de São Paulo; 1,86% do Rio de Janeiro; e 1,43% foram provenientes de Santa Catarina. O gasto médio do turista foi de R\$ 147,39, o que representou o aumento de 12,73% em relação ao ano de 2018 (AMAZONASTUR, 2019).

Esses são apenas exemplos de como o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, seja em Parintins, seja em Manaus, passou a atender as necessidades do setor turístico, uma vez que vislumbrou no Turismo a oportunidade de se tornar mais expressivo enquanto manifestação operística folclórica. No entanto, o acordo que é estabelecido entre a atração e o Turismo exige negociações e, muitas vezes, adequações ao “sistema”, pois, assim como evidencia Néstor Canclini (1997, p. 346), os “grupos concentradores de poder são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, os que disciplinam o trabalho e a vida cotidiana”.

Posso dizer que o Turismo, nesse sentido, nada mais é que atender às exigências de associações jurídicas com alto poder econômico, dispostas a investir em determinado foco atrativo, que seja capaz de lhes proporcionar o retorno do dinheiro investido de forma lucrativa. E, no caso do Boi de Parintins, tomo a afirmação de Canclini (1983, p. 67) ao expor que o Turismo almeja “a cultura popular transformada em espetáculo” ao passo que “[...] às vezes se permite que algumas festas tradicionais subsistam, mas o seu caráter de celebração comunal é diluído no interior da organização mercantil do lazer turístico [...]” (CANCLINI, 1983, p. 27).

Para o Turismo, parece ser mais fácil, às vezes, “vender” o “produto” turístico correlacionando-o com aquilo que já é conhecido por parte dos consumidores. É o que acontece, até hoje, com o Boi-Bumbá de Parintins ao ser compreendido erroneamente como uma festa carnavalesca por aqueles indivíduos que não vivenciam o evento. Fato que é exemplificado por Geraldo Gurgel (2019), em publicação realizada no portal do Ministério do Turismo, ao dizer que:

Como em um desfile de carnaval, o festival segue um enredo. Além das toadas, dos adereços e das fantasias, as alegorias se destacam durante as apresentações. Elas são empurradas por cerca de 300 pessoas. O espetáculo é marcado por gigantescas representações de personagens do boi-bumbá que, além de ganharem movimentos articulados, chegam a ter entre 35 e 40 metros de comprimento e 12 de altura (GURGEL, 2019, n.p.).

O exotismo que o Boi-Bumbá de Parintins carrega em suas narrativas visuais, sonoras e discursivas atende ao que o Turismo espera de uma manifestação folclórica forjada no seio da Floresta Amazônica: o rústico, o primitivo, o contato com uma realidade distinta daquelas experimentadas nos grandes centros urbanos. “A fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural é uma das motivações mais invocadas pelo turismo” (CANCLINI, 1983, p. 66).

Nesse viés, Néstor Canclini (1983, p. 68) tece que essa característica pitoresca, primitiva, seduz o turista “[...] devido ao contraste com a sua vida habitual [...]”, uma vez que “[...] o discurso folclórico-publicitário consegue convencê-lo de que a pobreza não precisa ser erradicada”. Para o Turismo, é interessante manter o Boi-Bumbá dentro dessa redoma do “selvagem” a ser apreciado, daquilo que ainda resta de primitivo.

Néstor Canclini (1983) vai além ao discorrer que:

O típico, ou seja, o que o turismo cerca de cartazes inócuos para adaptá-lo aos nossos preconceitos, é não apenas uma escamoteação da realidade do lugar que estamos visitando mas também da nossa própria realidade, do que poderia ocorrer conosco se em vez de passearmos por um cenário que nos reflete adentrássemos os países das diferenças (CANCLINI, 1983, p. 89).

Não defendo aqui que o processo de exploração comercial do Festival Folclórico de Parintins pelo Turismo foi algo ruim, até porque não apenas a cidade, mas todo o estado do Amazonas beneficia-se economicamente do setor turístico. Para se ter uma ideia, boa parte da economia de Parintins baseia-se na atividade turística, na qual muitas famílias dependem do festival para conquistar uma fonte de renda extra, capaz de lhes propiciar meses de segurança financeira.

Mas é fato também que o Boi de Parintins, enquanto produto turístico expressivo da região amazônica, não é mais aquele de outrora, brincado nas ruas de forma espontânea ao redor das fogueiras, ou até mesmo nos tablados e arena de espetáculo, em uma época na qual não havia a preocupação do retorno que a festa poderia proporcionar aos brincantes em termos econômicos. Esse Boi-Bumbá ficou na memória dos moradores e torcedores mais saudosistas. O Boi-Bumbá transformou-se porque seus feitores, os parintinenses, também se transformaram.

Vimos, nesse capítulo, como o “Boi-Bumbá enquanto festa” transformou-se no “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, fazendo de Parintins a “Capital Nacional do Boi-Bumbá” (BRASIL, 2017). Em como essa “brincadeira” moldou-se em elevadas proporções, despertando a rivalidade como um dos pilares característicos do evento; dialogando artisticamente com as escolas de samba; tornando-se tão relevante a ponto de ser agraciado com uma arena de apresentações, o Bumbódromo, e se configurando como atração turística e midiática.

Veremos, a seguir, através dos trajes de folgedos femininos da Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso, como o Boi-Bumbá de Parintins dialoga não apenas com a “herança” de um passado colonial, opressor e patriarcal, mas também como a postura da eminente emancipação feminina reage diante do olhar ainda masculino sobre o “espetáculo”.

### **3 O “DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ” DOS TRAJES DE FOLGUEDO FEMININOS DA CUNHÃ-PORANGA DO BOI CAPRICHOSO EM 2019**

No ano de 2019, o Boi Caprichoso buscou, através do desenvolvimento de seu enredo: “Um canto de esperança para a Mãtria Brasilis”, apresentar o manifesto dos povos amazônicos que, mesmo com o “[...] passado marcado e um presente resistente [...]”, tomaram para si “[...] uma nova consciência de reexistir!” e fizeram da arte suas armas (NAKANOME, 2019, p. 33).

E, desse brado, surgiu todo o imaginário indígena-caboclo que foi desvelado no Bumbódromo através dos versos poéticos das toadas, das expressões alegóricas em movimento, dos momentos coreográficos que compuseram o espetáculo, das manifestações da torcida do Boi Caprichoso e, principalmente, das visualidades e narrativas presentes nos trajes de folguedo dos personagens que ajudaram a contar essa história operística.

É sobre isso que versa este capítulo: apresentar os três trajes de folguedo da Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso, que foram apresentados na arena do Bumbódromo em 2019. O objetivo é, através da análise de alguns elementos dos respectivos trajes de folguedo, mostrar a mobilidade discursiva, o “dois pra lá, dois pra cá”, que pode ser extraída dos mesmos, como: a “herança” colonial patriarcal, que modulou a forma como a mulher é vista e inserida na sociedade, em contraste com a postura da eminente emancipação feminina.

Em outras palavras, utilizo a ideia de movimento sugerida pela terminologia “dois pra lá, dois pra cá”, os passos motrizes da dança típica do Boi de Parintins, como metáfora para apresentar as nuances que os trajes de folguedo femininos do Boi-Bumbá carregam consigo. Enquanto uso o “dois pra lá” para se referir a incipiente mudança na maneira como a Cunhã-Poranga é inserida e vista no Festival de Parintins, rompendo com os estereótipos; adoto o “dois pra cá” para revelar que a ótica masculina ainda predomina no “conceber” e “consumir” o Boi-Bumbá.

Antes disso, discorro sobre como o enredo é importante para que o Boi de Parintins apresente seus discursos no Bumbódromo e, devido à escassez de produções científicas a respeito desse assunto em específico, recorro aos estudos acerca das escolas de samba, sendo essa uma manifestação popular que se aproxima do Boi de Parintins em termos de espetacularização.

Destaco as contribuições do pesquisador Ericky da Silva Nakanome, que atuou como presidente do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso em 2019, sendo um dos responsáveis pela concepção teórica e artística do que foi apresentado, e é um estudioso do Boi de Parintins. Tanto sua dissertação, *A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins*, apresentada em 2016, quanto seu artigo “Um olhar sobre o feminino: o que ensina a Cunhã-Poranga do Boi-Bumbá Caprichoso”, escrito em 2018 juntamente com Adan Renê Pereira da Silva, serviu para embasar parte das minhas análises ao longo deste capítulo.

Como já foi explicado no capítulo 1, “O Boi de Parintins: histórias”, cada agremiação folclórica é julgada de acordo com a proposta da sua apresentação por um corpo de jurados habilitados, cada um, a avaliar os itens de acordo com seu campo de atuação profissional. Os itens são agrupados em três blocos, sendo eles: Bloco “A” ou “comum/musical”; Bloco “B”, ou “cênico/coreográfico”; e Bloco “C”, ou “artístico”. O item Cunhã-Poranga integra o Bloco B.

A apresentação de cada Boi-Bumbá é justificada pela escolha de um “enredo”, que pode ser compreendido como a narrativa escrita escolhida para “contar”, artística e melodicamente, determinadas histórias. Ao passo que Ana Luz (2013, p. 136) elucida que, “Diferente de um espetáculo teatral, que normalmente segue um referencial estético único”, as agremiações carnavalescas buscam “[...] todos os recursos possíveis, bem como de todas as formas poéticas cabíveis para ‘contar’ o enredo.”, os artistas do Boi-Bumbá buscam o mesmo objetivo.

Para Maria Viveiros de Castro Cavalcanti (2002), o enredo precisa ser “esquartejado” visualmente para atender às necessidades narrativas. No meu entendimento, a possibilidade que o enredo das escolas de samba pode proporcionar para o desfile é perfeitamente aplicável ao espetáculo do Boi-Bumbá. Cavalcanti (2002) expõe que:

O enredo funciona parcialmente como princípio organizador da narrativa [...] Não há, entretanto, num desfile unidade ou coerência de sentido que resista por mais que um breve instante. Um desfile corresponde ao esquartejamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros numa cadeia infundável, ou melhor, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de apresentação se esgota. Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. (Cavalcanti, 2002, p. 18).

Ainda sobre a escola de samba, a pesquisadora e carnavalesca Rosa Magalhães (1997, p. 26) chama a nossa atenção para o fato de o enredo ser “[...] o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e execução dos trajes, o desenho dos carros alegóricos, a escolha das cores e dos efeitos coreográficos, assim por diante.”. Com esse mesmo entendimento, podemos explicar a relevância do enredo para o Boi de Parintins enquanto “[...] elemento aglutinador, espécie de ‘espinha-dorsal’ [...]” (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 11) para a confecção dos trajes, composição das toadas, elaboração das coreografias e fabricação das alegorias.

No caso do Boi de Parintins enquanto espetáculo, não há Boi-Bumbá sem as alegorias. A alegoria, ou módulos alegóricos, é o equivalente aos carros alegóricos de uma escola de samba. Porém, no Boi de Parintins, os módulos alegóricos não desfilam como em um cortejo; eles são “montados”, formando assim o cenário, que atende aos momentos dramáticos e performáticos da apresentação. Assim como no carnaval, a “ideia da monumentalidade” das alegorias do Boi-Bumbá é “[...] necessária à espetacularização da caixa cênica” (ROSA, 2013, p. 157). Dessa forma, os módulos alegóricos constituem-se em representações artísticas com o intuito de contar, expressar e/ou explicar algo ao público.

Talvez sejam pelos módulos alegóricos que o Boi-Bumbá mais se aproxime, em termos visuais, de uma escola de samba. Marivaldo Silva (2010, p. 28) aponta que a busca pela inovação permitiu “[...] o surgimento de diversas especulações, entre elas, a possível ‘carnavalização’ da festa, justamente porque esta foi aos poucos se tornando semelhante às Escolas de Samba”. O pesquisador defende que:

O resultado da refuncionalização do evento não poderia ter sido outro: uma propaganda persuasiva a favor do novo. Se valendo da autonomia que lhe era resguardada desde o período das ruas, a classe artística passou a buscar todo tipo de “novidade” que pudesse ser útil a disputa. É como se a competição envolvendo os bumbás tivesse transformado o Festival Folclórico em um mercado ameaçado pela saturação, no qual os artistas veriam no desenvolvimento contínuo de novidades o meio principal de manter o interesse daqueles que o consumiam (SILVA, 2010, p. 28).

Além das alegorias, é através dos trajes de folguedo que o enredo escolhido pelo Boi-Bumbá é escrito visualmente. No Boi de Parintins, os trajes usados por alguns personagens buscam representar, de maneira exagerada e lúdica, a indumentária usada por homens e mulheres dos séculos XVIII e XIX, vestidos em

roupas feitas com tecidos lustrosos enfeitados com miçangas, lantejoulas, penachos, chapéus com fitas e outros elementos. O motivo talvez verse em torno do fato de a origem do Boi-Bumbá ter sido herdada ou, pelo menos, influenciada por antigas festas europeias, como as tourinhas do Minho ou os touros de Canastra.

Há também outros trajes de folguedo que conversam muito mais com os costumes herdados dos povos originários da região amazônica, as sociedades indígenas, e que destoam daquele citado anteriormente, de inspiração europeia. Trajes que contam histórias e revelam narrativas de luta e de resistência ao processo de apagamento, que o invasor europeu impôs à América Latina desde o início das invasões europeias no continente americano. Trajes que carregam em si os motivos e os sentidos que lhes são inerentes.

São trajes que tornam visíveis os distintos modos das sociedades indígenas, e conseqüentemente das caboclas e ribeirinhas amazônicas, de “se vestir”, “se adornar” e “se apresentar” ao outro. Sobre isso, Renata Pitombo Cidreira (2005) aponta o seguinte:

[...] cada cultura, a seu modo, tem e/ou cria suas próprias e singulares motivações, sejam elas pretextos de ordem estética, erótica, higiênica ou médica, para legitimar a modificação do corpo. Nesse sentido, as diversas culturas concebem o corpo como algo de natureza maleável e plenamente transformável - uma espécie de ‘argila’ pronta para a modelagem, um suporte ideal para as inscrições, pois ele se oferece por inteiro aos investimentos de sentido (CIDREIRA, 2005, p. 12).

Partindo da contextualidade amazônica, a “nudez” que se observa nos hábitos de algumas sociedades, e que foi moldada no imaginário do “olhar estrangeiro” sobre esse corpo, também apresenta o seu sentido de ser. Não é a simples nudez, que muito foi romantizada pelos registros históricos, sejam eles escritos ou pictóricos, e na literatura canônica do homem branco europeu e brasileiro, mas o corpo onde está circunscrito seus adornos e suas pinturas corporais.

Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 20) afirma que: “Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita”. O corpo desnudo dos povos indígenas não carrega a nudez em si, até porque, em muitas ocasiões, nele estão circunscritas as pinturas corporais. Estamos falando aqui de corpos trajados de cultura, de história, de identidade e de existência.

Quando menciono os trajes de folguedo, estou me referindo também ao corpo, que “[...] é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações” (JEUDY, 2002, p. 20). Ter isso em mente é importante porque, diante do objetivo ao qual me proponho com este trabalho, esmiúço não o traje de folguedo estático, imóvel, engessado nas fotografias ou nas exposições; mas os trajes em movimento, a partir de um corpo em evolução, coreografado, que dialoga assim com o sujeito que o traça. Henri-Pierre Jeudy (2002) acrescenta que:

O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interceptar o que eu experimento (JEUDY, 2002, p. 20).

Torna-se interessante, nesse ponto, que eu apresente aquilo que entendo por traje de folguedo e, para isso, retomo os estudos propostos pelo pesquisador Fausto Viana, que lhes permitiu tecer algumas observações e definições acerca do assunto. Para Fausto Viana e Carolina Bassi (2014, p. 11), “O traje de folguedo é a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares cristãs, afro-brasileiras e ibéricas”.

Outra questão é a possibilidade de o traje de folguedo ser mutável, não se limitando ou restringindo a um único formato (VIANA; BASSI, 2014, p. 256). Isso de fato aconteceu com os trajes de folguedo do Boi-Bumbá de Parintins, a partir dos anos 2000, principalmente quando os artistas entraram em contato com novas técnicas de confecção e novos materiais, aliados às questões do ambientalismo. Sobre essa capacidade metamórfica do traje de folguedo, Viana e Bassi (2014) expõem que:

São inúmeras possibilidades; todas elas são mutáveis e, com o passar dos anos – ou séculos –, se modificam, alimentando novos formatos de arte, de expressão. O entendimento de que elas precisam se modificar é fundamental para garantir sua sobrevivência, naquele ou noutro formato (VIANA; BASSI, 2014, p. 256).

Partindo da assertiva de que a elaboração “[...] da indumentária permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou está inserida” (VIANA; BASSI, 2014, p. 19), compreendo que os trajes folclóricos do Boi de Parintins estão arraigados em

características que nos permitem distingui-los de outras manifestações pastoris de Boi-Bumbá. Se, em um primeiro momento, no início das brincadeiras de Boi pelas ruas de Parintins, essa distinção não era marcante se comparado com os trajes do Bumba-meu-boi nordestino, por exemplo, hoje a diferença é nítida e são poucos os traços que ainda aproximam ambos os trajes.

Isso talvez se deva, no caso do Boi de Parintins, em decorrência da apropriação dos costumes indígenas por parte dos trajes de folguedo, sobre o qual Viana e Bassi (2014) fazem a seguinte ponderação:

[...] muitas formas do traje usado no rito indígena foram apropriadas pela performance contemporânea. É o caso da pintura corporal, por meio de tinta (pintura) ou de escarificações, tatuagens e outras alterações corporais presentes nos diversos rituais de passagem indígena. Ou o uso da plumária, das quais se valem vários segmentos artísticos. Ou, naturalmente, os trajes dos folguedos (VIANA; BASSI, 2014, p. 254).

O diálogo entre os personagens do auto do Boi-Bumbá, que trazem a representação da hierarquia social do período colonial, perpassa pelas tradições dos ornamentos, pinturas e vestimentas indígenas para ressignificar os trajes de folguedo do Boi-Bumbá, que também estão submetidos a possíveis mudanças. Essa unicidade torna os respectivos trajes uma fonte de memória, tão importantes para a historiografia do vestir folclórico. Por isso, Viana e Bassi (2014) defendem que:

Acima de tudo, deve-se incentivar registros do que acontece hoje nas manifestações, porque a única certeza que se pode ter é de que elas vão mudar, vão se transformar, como acontece geralmente com as artes do povo (VIANA; BASSI, 2014, p. 256).

De fato, os trajes de folguedo de Boi-Bumbá são “escritas visuais”, que ajudam a contar uma história, de acordo com o enredo de determinada agremiação. Empresto o termo “escrita visual” das considerações que Madson de Oliveira e Suely Gerhardt (2012) fizeram em suas pesquisas sobre o carnaval. Os respectivos autores salientam que os figurinos carnavalescos, “[...] ‘escrevem’ visualmente as partes da história, que deve ser compreendida pelos que assistem aos desfiles das Escolas de Samba” (OLIVEIRA & GERHARDT, 2012, p. 125).

Os trajes de folguedo das personagens femininas do Boi de Parintins são anualmente confeccionados dentro do enredo escolhido pela agremiação folclórica, onde cada traje é apresentado uma única vez no Bumbódromo durante o festival.

Em geral, são produzidos três trajes para cada uma das quatro personagens femininas oficiais, sendo elas: Cunhã-Poranga, Porta-Estandarte, Rainha do Folclore e Sinhazinha da Fazenda.

Apesar de essas personagens serem composições fixas no Boi de Parintins, para atender ao enredo, tais personagens podem assumir significados para além dos que já estão inscritos em si. Por exemplo: a Cunhã-Poranga, que é vista como o ícone da beleza indígena, pode personificar figuras históricas e/ou míticas do imaginário ameríndio; exemplos da fauna e flora; bem como simbologias abstratas, como: diversidade indígena, a “chama” da cultura, etc.

A seguir, contextualizo cada noite de apresentação do Boi-Bumbá Caprichoso no ano de 2019, dando ênfase para o momento de “aparição” da personagem Cunhã-Poranga, ou seja, a ocasião em que ela surge e evolui coreograficamente para o público e os jurados.

O tema<sup>58</sup> que o Boi Caprichoso escolheu para nortear suas três noites de apresentação em 2019 foi denominado: “Um Canto de Esperança para a Mátia Brasilis”, uma espécie de manifesto político através da arte e do folclore. Ericky da Silva Nakanome (2019, p. 33), que foi o presidente do conselho de artes do Boi Caprichoso na época, defende a escolha do tema ao dizer que a esperança é o “Sonho comum de muitos povos”, que, mesmo oriundos “de visões diferentes e de caminhos desconhecidos com trajetos retos ou tortuosos [...] rumam na busca de um sonho”, manifestado no “desejo individual ou coletivo, compartilhado e plantado no peito de muitas gentes”.

Ericky Nakanome inicia seu discurso a partir da “Terra Mãe”, usurpada e maltratada, para justificar a necessidade de nos entendermos enquanto filhos de distintas ancestralidades. Para Nakanome (2019):

Somos um país diverso e diversidade é a nossa maior vocação. Nascemos de muitos encontros, confrontos, estupros e posses. Fomos semeados por tantas mãos, plantados na terra ou lançados ao vento, que também nos trouxe de tantas bandas desse mundo. Gerados a partir da grande mãe criadora, redentora, lar e casa comum de muitos povos. Uns a chamam de gea, terra, Yebá, outros a chamam de Amaterasu, Yemanjá, Nhandecy (NAKANOME, 2019, p. 33).

---

<sup>58</sup> Termo mais usado em Parintins e que corresponde ao “enredo”.

A primeira noite de apresentação do Boi-Bumbá Caprichoso ocorreu no dia 28 de junho de 2019, através do subtema: “Mátria Brasilis: do caos à utopia”, fazendo uso de seis alegorias e 1.558 brincantes. O espetáculo centrou-se na ideia de um Brasil cujo princípio e poética são originalmente femininos, historicamente substituídos pelo patriarcado opressor e forasteiro.

Ericky Nakanome (2019, p. 33) expõe que “Nascemos e vivemos em um mundo onde os verbos ganhar, dominar, empreender e apossar é combustível contra esta terra. Mãe generosa de gente e bichos”, onde o presente atesta que “[...] saqueamos e destruimos nossa terra”. Nesse viés, segundo Nakanome (2019):

No ventre de nossa mátria terra generosa nasceu a amálgama cultural brasileira, herança de muitos ethos, genes, dores e enfrentamentos, amoldado no decurso do tempo por mãos ásperas, que empunharam a espada, tingiram o rosto para guerra ou limparam o rosto molhado de lágrimas após doloridos açoites (NAKANOME, 2019, p. 36).

Na defesa do item Lenda Amazônica, o Boi Caprichoso apresentou a história originada na tradição oral da sociedade indígena Mura-pirahã, denominada “Mura-Pirahã: três preces de esperança”. A lenda narra que o povo Mura-pirahã, filho do Deus criador Igagai, viveu nas florestas às margens do rio Madeira. O mundo então escureceu quando o tuxaua, o equivalente ao líder político, Mura-pirahã lançou uma flecha na lua, fazendo-a sangrar e enegrecer a terra.

Por causa disso, a lua tornou-se avermelhada e fez com que as águas secassem, as plantações morressem e, devido à fome, as grandes feras invadissem a aldeia e devorassem crianças, velhos, homens e mulheres. Restaram apenas três mulheres, que viviam nas árvores secas, que se alimentavam das cobras que sobreviveram nos manguezais.

Em um ato de desespero, elas ecoaram um choro lamurioso clamando piedade ao criador Igagai, que então fez nascer a tocha primordial dos olhos de três serpentes, pondo fim a escuridão. Segundo a lenda amazônica, o clamor feminino trouxe a luz e recriou a humanidade, ratificando o discurso em defesa do protagonismo feminino, mas não de um feminismo indígena, que, no caso, se manifesta apaziguado pelo fato de que o choro foi, historicamente, atribuído à mulher em razão de sua fragilidade. A mulher é protagonista, mas ainda sim estereotipada pela visão hierárquica masculina, que a rotula como frágil.

A tocha primordial, que surgiu do ventre do Deus Igagai, representa o renascimento da esperança feminina, que “ganhou” vida através da Cunhã-Poranga. Na ocasião, a personagem representa a luz da esperança para os povos indígenas, que afasta o obscurantismo dos preceitos opressores para iluminar novas formas de se enxergar a mulher dentro das sociedades indígenas. Na Figura 22, podemos observar a ilustração da alegoria que concorreu a Lenda Amazônica.

Figura 22 – Ilustração da Lenda Amazônica: “Mura-Pirahã: três preces de esperança”



Fonte: Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, 2019<sup>59</sup>.

A segunda noite de apresentação do Boi Caprichoso ocorreu no dia 29 de junho de 2019, com o subtema: “No braseiro da fé, esperança é minha luz”, que fez uso de seis alegorias e reuniu 1.558 brincantes. A apresentação tece como foco a fé dos povos não só amazônicos, mas dos demais brasileiros, que é “dançada, vibrada e pulsada” no tempo presente.

Para Ericky Nakanome (2019, p. 45), “Nas duras e amargas andanças da vida, nortistas, sulistas, caipiras, pretos, amarelos ou indígenas encontram na fé o braseiro, que sacia a alma e arde nos pés os fazendo caminhar rumo a novos e

<sup>59</sup> NAKANOME, Ericky da Silva *Et. al.* **Um canto de esperança para a Mátéria Brasilis**. Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, Parintins, 64 p., junho, 2019. (Revista do Festival).

melhores horizontes”. É a fé que nos preenche de esperança, que nos faz adentrar por caminhos não conhecidos em busca de uma vida mais aquecida.

Ericky Nakanome (2019, p. 45) salienta que a fé se manifesta em múltiplas facetas, como sendo caminho e resistência, “destino e encontro, expectativa e busca, risco e certeza”; para além disso, a fé é “ousadia e liberdade de quem reza o terço nas romarias, abre giras nos terreiros, faz invocações às entidades da floresta, ou banha-se com o perfume das encantarias brasileiras”. Para Nakanome (2019):

No tempo presente, onde uns vivem à sombra das dores e sofrimento de tantos outros explorados e abnegados a acreditar para resistir. A crença e a fé são sentidos fundamentais para a sobrevivência em um país tão desigual, quanto o nosso. Fé regada de esperança, de deuses animais, vegetais e minerais que “engeram<sup>60</sup>” em gente para criar, salvar e renascer tantos povos. Fé imposta, carregada de culpas e pecados. Dolorosa, piedosa, gozosa e gloriosa que prende, reprime, imprime e comprime, adoça e salga. Salva! (NAKANOME, 2019, p. 33).

No contexto de múltiplas manifestações de fé, o Boi Caprichoso apresentou o Momento tribal “Caruana, a fé que vem das Águas”, homenageando os espíritos encantados das águas, que auxiliam a cura dos pajés quando evocados. Foi representada a história que a pajerana paraense Zeneida Lima vivenciou aos doze anos, quando mergulhou em uma viagem ao mundo sobrenatural na Ilha do Marajó. Essa experiência culminou no seu livro *O Mundo Místico dos Caruanas*, de 1993.

De acordo com os relatos de Zeneida Lima, a mesma foi buscar açaí e se afundou nas águas da Ilha do Marajó, no Pará, sendo levada presa em uma teia de raízes mágicas pelos Caruanas, os seres encantados das profundezas das águas que lhe ensinaram o sacerdócio da cura. Após ter sido dada como desaparecida por um mês, envolta em um casulo feito de cipó, Zeneida Lima apareceu na beira do rio, retornando assim ao mundo real para revelar os mistérios Caruanas do fundo do rio.

Assim como aconteceu na ocasião de seu aparecimento, ainda hoje as pessoas desacreditam das experiências vividas por Zeneida Lima junto aos Caruanas, encantados que vivem nos peraus das águas amazônicas, as energias azuladas que auxiliam os pajés caboclos nos rituais de cura.

---

<sup>60</sup> Engerar parece estar associado à capacidade de seres em se metamorfosearem para diversos fins. Sobre o assunto, sugiro o estudo do antropólogo João Valentin Wawzyniak, intitulado “‘Engerar’: uma categoria cosmológica sobre pessoa, saúde e corpo”, de 2003, disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15357/15348>>.

Nesse mergulho pelas águas da encantaria, o Boi Caprichoso representou, através de um único módulo alegórico, conforme ilustrado na Figura 23, a imagem do ser mítico Caruana, que habita as profundezas e domina a cura dos males. As tribos indígenas representaram as cobras, peixes e jacarés, ou seja, os seres do mundo aquático. O grande ser Caruana trouxe a Cunhã-Poranga, que surgiu personificando a pajerana aprisionada pelo casulo e que repassou os segredos para as tribos indígenas.

Figura 23 – Ilustração do Momento Tribal “Caruana, a fé que vem das águas”



Fonte: Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, 2019<sup>61</sup>.

A terceira e última noite de apresentação do Boi-Bumbá Caprichoso aconteceu no dia 30 de junho de 2019, no qual o subtema: “O Brasil que a gente quer reinventar” reuniu cinco alegorias e 1.558 brincantes. O espetáculo buscou retratar a dualidade dos Brasis: de um lado, onde “ressoam vozes paternalistas, encantadas com todas as formas de injustiças, vícios, práticas opressoras”, que defendem a “pátria da ordem e progresso”, onde “tudo está perfeito”; e, do outro lado, “uma voz maternal, doce”, nos dizendo que “somos uma terra assolada por

<sup>61</sup> NAKANOME, Ericky da Silva *Et. al.* **Um canto de esperança para a Mãtria *Brasilis***. Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, Parintins, 64 p., junho, 2019. (Revista do Festival).

injustiças e temos que nos apossar das rédeas da história e tornar a educação, a cultura e a arte em armas de transformação, para nos tornarmos uma matéria igualitária [...]” (NAKANOME, 2019, p. 54).

Ericky Nakanome (2019) nos apresenta o que seriam as ferramentas necessárias para a transformação da realidade brasileira, onde a esperança parece minguar. De acordo com o pesquisador:

Com o passado marcado e um presente resistente, não podemos sentar e acreditar num apocalíptico fim, mas em uma nova consciência de reexistir! É preciso acreditar e ser mudança. Transformar perigo em esperança. Falamos de uma esperança viva, sentimento flamejante. De esperança ativa e transformadora, dos tantos anseios que sonhamos. Da arte, do amor, da educação, da liberdade, da diversidade e de tantas outras árvores que compõe um jardim terrenal (NAKANOME, 2019, p. 33).

Como Lenda Amazônica, o Boi Caprichoso apresentou a história de “Caximarro, as três guerreiras”, cuja narrativa é a seguinte: para os povos originários da região do Rio Uaupés, o Caximarro é um período sagrado da puberdade, onde todas as mulheres são submetidas ao rito Talaseriê, recebendo punições dolorosas e adotando dietas rigorosas. A lenda diz que três cunhatãs<sup>62</sup> transgrediram o resguardo da puberdade, que corresponde aos costumes sagrados do Caximarro, cuja principal proibição é o banho de rio. Por isso, foram aprisionadas e punidas.

Ao desobedecerem às leis de Jurupari<sup>63</sup>, que instaurou o patriarcado indígena na Amazônia, as três moças indígenas Cariamãs, da etnia Tariana, foram chicoteadas com adabi<sup>64</sup>, defumadas, amaldiçoadas e jogadas ao rio, onde os seus corpos foram transformados em três grandes pedras pela ira dos maus espíritos. As três pedras podem ser observadas na Ilha de Adana, em frente ao município amazonense de São Gabriel da Cachoeira.

---

<sup>62</sup> Nome dado à jovem moça nas sociedades indígenas.

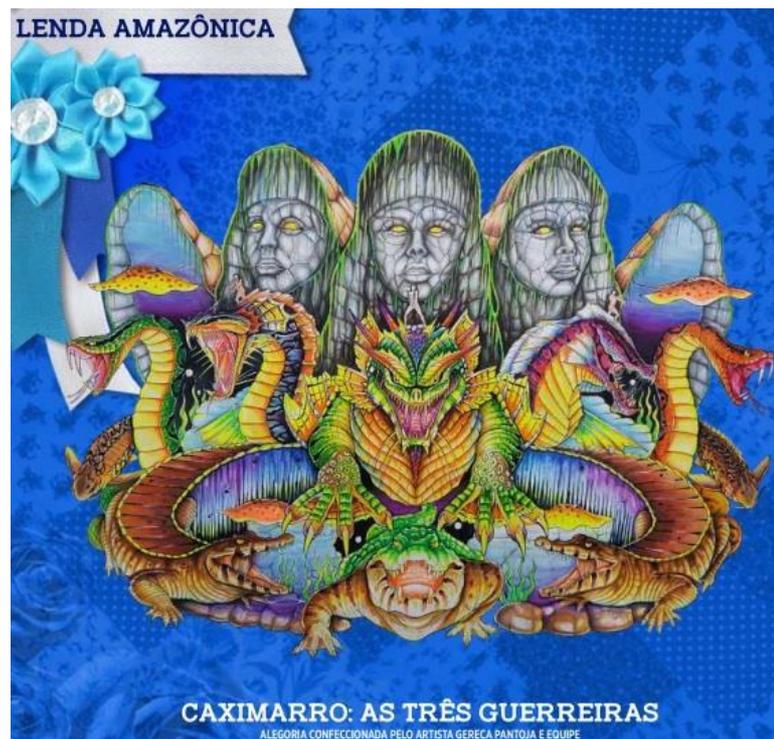
<sup>63</sup> Jurupari é uma entidade primitiva das cosmologias indígenas sul-americanas, especialmente entre os povos ameríndios do Alto Rio Negro, noroeste do Estado do Amazonas. Segundo Gerardo Reichel-Dalmatoff (1986), Jurupari, que tinha o corpo constituído por flautas, que zuniam com o vento, deu origem ao complexo mítico-ritual do culto às flautas sagradas e aos ritos de iniciação masculina, processos marcados por restrições alimentares e flagelações; além de serem proibidos às mulheres e crianças não iniciadas.

<sup>64</sup> Paulo Maia (2009, p. 87) revela que “adabi” é uma “espécie de chicote talhado em um cipó de uns dois centímetros de diâmetro e cerca de um metro e meio de comprimento”, feito a partir do *makubí*, que “é bem mole e bastante maleável”, sendo que a ponta mais grossa serve de cabo e o restante, sem a casca, fica “da largura de um dedo”, cujo corpo “é coberto com fios de tucum”. fna, da largura de um dedo. Depois de talhado, todo o corpo do adabi, fora o cabo, é coberto com fios de tucum”.

Na representação encenada pelo Boi Caprichoso, os répteis titãs surgiram das águas, revelando as faces das indígenas Cariamãs petrificadas. Nas entrelinhas da Lenda Amazônica, o Boi-Bumbá Caprichoso trouxe a mensagem de libertação para as mulheres que sofrem algum tipo de abuso, seja ele sexual, moral, psicológico e/ou físico.

Como podemos observar na Figura 24, o cenário alegórico retratou uma aldeia indígena, com três jacarés na base. Durante a apresentação, parte dos módulos foi erguido e revelou os titãs que habitam o fundo do rio, que trouxeram as três indígenas. No centro da alegoria, na figura do camaleão, o titã réptil trouxe a terceira indígena Cariamã, personificada na Cunhã-Poranga. As outras duas indígenas foram representadas por Karla Tainá, que já participou como Rainha do Folclore; e por Raíssa Tupinambá, que já foi Porta-Estandarte.

Figura 24 – Ilustração da Lenda Amazônica “Caximarro, as três guerreiras”



Fonte: Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, 2019<sup>65</sup>.

Seja através das representações de lendas indígenas do universo mítico das etnias Mura-Pirahã e Tariana, ou através da homenagem ao pioneirismo feminino de

<sup>65</sup> NAKANOME, Ericky da Silva *Et. al.* **Um canto de esperança para a Máttria *Brasilis***. Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, Parintins, 64 p., junho, 2019. (Revista do Festival).

Zeneida Lima, que ajudou a difundir a atuação da mulher no processo de curas físicas e psicológicas dos povos interioranos, o Boi de Parintins mergulha no universo imaginário amazônico para promover discussões e narrativas.

É o que o poeta e sociólogo paraense João de Jesus Paes Loureiro convencionou denominar de “poética do imaginário”, onde “o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos” (LOUREIRO, 1995, p. 63). João Paes Loureiro (1995, p. 63) defende a ideia de que os sujeitos amazônicos produzem uma “teogonia<sup>66</sup> cotidiana”, “como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário”. É nesse universo que se constitui a poética do imaginário. João Loureiro (1995) acrescenta que:

Na Amazônia as pessoas ainda vêem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas idéias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas. Procuram explicar o que não conhecem, descobrindo o mundo pelo estranhamento, alimentando o desejo de conhecer e desvendar o sentido das coisas em seu redor (LOUREIRO, 1995, p.103).

Ao analisar elementos dos trajes de folgado da Cunhã-Poranga e associá-los aos discursos escritos visualmente neles, é relevante apresentar também parte dessa poética do imaginário amazônico, pois é perceptível que “o homem se realiza como co-criador de um mundo em que o imaginário estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida” (LOUREIRO, 1995, p. 56). Disso resulta a forma como João Paes Loureiro (1995) define a cultura amazônica:

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza. Uma natureza plurivalente para o homem, da qual ele retira não apenas sua subsistência material, como também espiritual. Mesmo sob imposição exógena, resultante de miscigenação racial e de integração cultural, a experiência de vida dos habitantes foi gerando, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância (LOUREIRO, 1995, p. 70).

---

<sup>66</sup> Teogonia é o nome de uma obra mitológica escrita no século VIII a.C. pelo poeta grego Hesíodo, cuja narrativa apresenta o surgimento do cosmos, dos deuses e dos heróis da mitologia grega. Para mais informações, indico o site: <<https://www.netmundi.org/filosofia/2020/teogonia-de-hesiodo-o-nascimento-dos-deuses-gregos/>>.

Dentre as discussões e narrativas provenientes dos devaneios e realidades da cultura amazônica, destaco aquelas que versam sobre como a mulher é inserida no Boi-Bumbá, que podemos conceber como o reflexo de como a sociedade brasileira estrutura-se. É sobre essas “escritas visuais” dos trajes de folguedo femininos que discorro a seguir.

### 3.1 CUNHÃ-PORANGA E O “DOIS PRA LÁ”

Quando me refiro ao “dois pra lá”, pretendo demonstrar como a Cunhã-Poranga carrega consigo a narrativa de uma tentativa de emancipação feminina dos estereótipos que lhe foram impostos pelo discurso patriarcal. Para exemplificar, faço uso dos trajes de folguedo usados pela personagem em 2019. É, talvez, uma forma de compreender o Boi-Bumbá em transformação no tempo presente.

Não é meu intuito aqui, ao apontar somente para os trajes de folguedo femininos, reforçar uma possível pauta feminista a partir da ideia de gênero enquanto confronto sexual entre homem e mulher, ótica essa que facilmente pode seduzir os estudos a respeito do assunto e é criticada por Teresa de Lauretis (1994).

A autora e professora italiana Teresa de Lauretis (1994, p. 211) acredita que “[...] gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe”. Lauretis (1994) ainda acrescenta que:

Embora a criança tenha um sexo “natural”, é só quando ela se torna (i.e., quando é significada como sendo) menino ou menina que adquire um gênero. [...] gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente [...] (LAURETIS, 1994, p. 211).

Ressalto que não apresento o arcabouço necessário para pontuar meu estudo sob o viés dos discursos feministas. O que pretendo é oferecer possibilidades de reflexão a respeito do fato de que o Festival de Parintins continua a ser uma manifestação folclórica pensada e produzida, em sua maioria, a partir da perspectiva masculina, reforçando os alicerces da sociedade brasileira em distanciar a mulher dessa representatividade proposta por Teresa de Lauretis.

Saliento também que, dentro desse campo de representação da mulher enquanto indivíduo, dentre todos os personagens femininos oficiais, optei por

apresentar as nuances dos trajes de folguedo da Cunhã-Poranga, pelo fato de ser a personagem feminina representativa dos povos originários da Amazônia e, por isso, a que mais tende a carregar os estereótipos impostos tanto pela visão romântica colonial sobre o ser humano indígena quanto pela visão contemporânea da sociedade acerca dos povos indígenas.

A personagem Cunhã-Poranga é, talvez, a mais popular dentre as figuras femininas do Boi-Bumbá de Parintins, dada as suas particularidades em termos de representatividade e apelo midiático. O sonho de muitas cunhantãs é vir a tornar-se Cunhã-Poranga do seu boi e, assim, defender a sua agremiação.

Inserida no espetáculo do Boi de Parintins, a aparição da Cunhã-Poranga é bastante esperada, dado o anseio “[...] de muitas meninas e mulheres, tanto parintinenses, quanto de outros estados que acompanham e se identificam com a festa” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 189). Ericky Nakanome e Adan Silva (2018) acrescentam que:

Assim, inevitavelmente, a figura desta mulher indígena teatralizada atrela-se a significados e expressões do feminino, tendo a festa, formal e/ou informalmente, um importante papel educativo, posto que voltado para as massas, enquanto manifestação da cultura popular brasileira e amazônica (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 189).

No espetáculo “Um canto de esperança para Matria Brasilis”, as performances de Marciele Albuquerque “[...] agregam e incorporam valores que exaltam a mulher indígena, a rusticidade das coreografias tradicionais e o imaginário mítico dos povos ancestrais” (NAKANOME, 2019, p. 17). Apesar dessa exaltação e rusticidade reforçar o estereótipo com o qual os indivíduos indígenas são imaginados, de acordo com a poética do imaginário defendida por João Paes Loureiro (1995), o protagonismo feminino emerge em sociedades onde a mulher tradicionalmente é subserviente ao homem.

Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 196) dizem que “[...] a Cunhã-Poranga é uma personagem feminina que representa a mulher indígena e se coloca como uma exaltação à beleza nativa”. Constituindo o “elemento indígena por excelência”, o item é uma personagem que “[...] aparece em contextos exclusivamente indígenas, podendo ser estes momentos de representações de lendas ou de rituais” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 196).

A Cunhã-Poranga foi um dos desdobramentos<sup>67</sup> que ocorreu quando o Boi-Bumbá, entre as décadas de 1970 e 1980, decidiu olhar para a Amazônia, em vez de focar aquilo que é “estrangeiro”, como se diz na região. Assim, a figura, que foi inserida no Festival Folclórico de Parintins no início da década de 1990, aos poucos, conquistou notoriedade no espetáculo e se converteu em uma das mais esperadas durante a apresentação de cada agremiação no Bumbódromo.

Nakanome e Silva (2018) nos apresentam relatos de duas pessoas historicamente importantes para o Boi de Parintins a respeito da criação da personagem Cunhã-Poranga. Simão Assayag (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 197-198), que compôs, por muitos anos, o Conselho de Artes<sup>68</sup> do Boi Caprichoso, diz que “o boi tinha a Miss do Boi”, até que “alguém teve a ideia brilhante de transformar a Miss em Cunhã Poranga, que acabou sendo ‘cunhã’ – mulher e ‘poranga’ – bonita”. Foi assim que surgiu “uma conotação indígena mais adequada do que miss de passarela, com seu cetro, sua coroa e seu manto”. O fato é confirmado por Geraldo Medeiros (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 198), ao expor que, em uma reunião entre ele, Simão Assayag, Ray Viana, David Assayag e João Andrade, todos decidiram que Daniela Assayag seria “a primeira cunhã-poranga”.

De todos os personagens individuais femininos, que são avaliados pelos jurados ou não, a Cunhã-Poranga “[...] é a única com a marca indígena por natureza” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 199). O pressuposto encontra apoio nas palavras de Simão Assayag (1997, p. 15), ao ressaltar que o festival de Parintins “resgatou” a cultura indígena, “[...] dignificando o índio, sobretudo a mulher índia”.

Porém, da mesma forma que Graziela Ribeiro Baena evidencia, em seu artigo “Boi de máscaras: personagens e trajes no interior do Pará” (In: VIANA; BASSI, 2014, p. 288), que “a prática do boi-bumbá tem se mantido viva ao longo dos tempos” ao passo que “como qualquer outra manifestação cultural, ela está em constante movimento, sofrendo influências externas, mudanças, hibridizações”, Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 204) salientam que, como fruto das transformações, o “parintinense indígena e construtor da festa” tornou “a visão do

---

<sup>67</sup> Originalmente, a participação das mulheres revelou-se mais restrita nas brincadeiras de boi. Por exemplo, a própria Mãe Catirina, personagem tradicional do auto do boi, era representada por um homem travestido de forma caricata, com trejeitos exagerados.

<sup>68</sup> Nome dado ao grupo de diversos profissionais, dos mais variados ramos, que pesquisam, criam e desenvolvem o tema do Boi Caprichoso. Na linguagem carnavalesca, corresponde a figura do carnavalesco.

índio romantizada e espetacularizada simultaneamente, redundando na mulher empoderada, com espaço para novos ideais de beleza e com potencial de desconstruir imagens tradicionais do feminino”.

O primeiro ponto que destaco para exemplificar o “dois pra lá” dos trajes de folguedo da Cunhã-Poranga não é o traje em si, mas o sujeito que o veste. Evidencio então o papel social e político da mulher por detrás da personagem. No Boi Caprichoso, Nakanome (2019, p. 17) revela que a Cunhã-Poranga Marciele Albuquerque, “índia da etnia Munduruku”, é o “símbolo do empoderamento e resistência” por ser “[...] formada em administração e militante das causas sociais em defesa dos povos indígenas [...]”.

No caso das realidades amazônicas, onde as distâncias físicas são exacerbadas, mesmo com as dificuldades existentes quanto ao acesso à tecnologia, a internet (e as redes sociais) tem se configurado como importante “vitrine”, onde as pessoas buscam em quem se espelhar, por exemplo. Por isso, quando uma pessoa assume algum personagem no Boi de Parintins, ela precisa ter a consciência do seu possível papel enquanto agente de transformação na vida de outras pessoas.

Nessa questão, Marciele Albuquerque dança o “dois pra lá” ao se envolver em projetos sociais, que escapam das delimitações do Boi-Bumbá. Além de ser madrinha, desde 2017, do Natal solidário “Um Gesto de Amor”, da comunidade São Francisco do Caramuri, na área rural do município de Manaus, Marciele Albuquerque também integra o projeto Resgatando Cidadania Rural e a Associação Comunitária Agrícola São Francisco do Caramuri – ACASFC, que existe há 26 anos na região do Baixo Rio Preto da Eva, zona rural de Manaus. A ACASFC oferece atividades de defesa de direitos sociais, ligadas à cultura e à arte.

Outro fato, que reverbera na “transformação” do Boi-Bumbá, no “dois pra lá” de um movimento para além das amarras da tradição, como a que concebeu o Boi de Parintins como sendo exclusivamente feito pela comunidade local, é o de Marciele Albuquerque ser natural de Juruti, no Pará. Até a década 2000, houve uma obrigatoriedade, mesmo que velada, de que somente mulheres parintinenses poderiam representar as personagens femininas do Boi de Parintins. A exceção ocorria, no máximo, se a mulher fosse amazonense. Com essa abertura para além de Parintins, priorizando o “desempenho” em detrimento do “bairrismo”, Marciele

Albuquerque, que quando mais nova almejava participar da Tribo Munduruku<sup>69</sup>, teve a oportunidade de adentrar o Boi-Bumbá e, assim, conquistar notoriedade.

Segundo Nakanome e Silva (2018, p. 203), o “[...] discurso de protagonismo e decolonialidade do Boi Caprichoso desenvolveu-se não só no campo teórico, mas também no prático: Marciele Albuquerque é uma legítima índia Munduruku, ocupando um local de fato e de direito no bumbá”. Não se trata de mais uma mulher representando uma indígena no festival, mas uma nativa Munduruku ocupando o seu lugar de fala e de representatividade, mesmo que esse local esteja demarcado pelo olhar masculino, fato esse sobre o qual discorro no subcapítulo seguinte.

Essa mudança de postura, transformada pela adoção de novos comportamentos, mesmo que moldados por um ativismo apaziguado, é o que transfere à arte o seu relevante papel em influenciar a educação. “A arte apropria-se de seu papel crítico e de incomodar lugares comuns, papel que muito lhe convém” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 203-204). Nesse viés, o Boi de Parintins destina-se, enquanto expressão folclórica e artística, a “[...] educar para a diversidade e para o respeito [...]” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 204), onde as mais recentes gerações já crescem enraizadas em novos prospectos de reposicionamentos sociais.

O papel educativo da arte faz-se presente também nos trajes folclóricos. Em relação aos trajes de folguedo da Cunhã-Poranga, eles “[...] devem possuir elementos representativos capazes de expressar, em sua visualidade, uma narrativa ao observador” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 196), de modo que, a junção traje e corpo incorporem significados para além daqueles que já são característicos da respectiva personagem.

Em outras palavras, quando Marciele Albuquerque incorpora o papel de Cunhã-Poranga, ela carrega consigo não apenas o significado já inerente à própria personagem em questão, mas passa a possuir uma espécie de segunda pele, com significados para além do já inscrito. A Cunhã-Poranga, que representa a mulher mais bonita da aldeia, pode personificar figuras oriundas do universo mítico indígena, ou da fauna e flora amazônicas, e até de simbolismos mais abstratos.

Essa explicação é necessária porque, a seguir, realizo não apenas a descrição dos trajes de folguedo apresentados pela Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso em 2019, imersos na poética do imaginário amazônico, mas também

---

<sup>69</sup> Agremiação folclórica que integra o Festival das Tribos Indígenas de Juruti – Festrival, no Pará.

faço a análise de alguns elementos dos respectivos trajes, que servem para pontuar alguns discursos, que corroboram com o que entendo por “dois pra lá”.

No dia 28 de junho 2019, a primeira noite do 54º Festival Folclórico de Parintins, o Boi Caprichoso defendeu o tema: “Mátria Brasilis; do caos à utopia”. No ápice do momento Lenda Amazônica, que contou de que forma a sociedade indígena Mura-Pirahã saiu da escuridão, após a lua ter sido atingida por uma flecha, surgiu a Cunhã-Poranga, Marciele Albuquerque, do ventre da representação alegórica de “Igagai”, personagem mítico dos Mura-Pirahã.

O traje de folguedo usado por Marciele Albuquerque foi confeccionado pelo artista Rafael Andrade, que se utilizou da representatividade da luz e do fogo para escrever visualmente a narrativa na indumentária folclórica, assim como observamos na Figura 25. Podemos visualizar a predominância das cores quentes no traje, fazendo alusão à luz de esperança da Tocha Primordial dos Mura-Pirahã.

Figura 25 – Cunhã-Poranga como a Tocha Primordial



Fonte: Divulgação/Fato Amazônico, 2019<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Disponível em: <<https://www.fatoamazonico.com.br/atras-do-tri-caprichoso-mostra-um-boi-tecnico-e-emocionante-na-primeira-de-apresentacao/>>.

A Cunhã-Poranga surgiu representando a luz da esperança, a Tocha Primordial que reascendeu a luminosidade no universo mítico Mura-Pirahã, após as preces entoadas pelas três mulheres da tribo. Então, Marciele Albuquerque apareceu pendurada no meio da arena e desceu como se a luz estivesse sendo enviada das alturas pelo Deus Igagai.

Com o tom de sua pele realçado pelas tonalidades da plumária em cores quentes, a Cunhã-Poranga dançou ao som da toada “Cunhã-Poranga lacy”. Seus movimentos simbolizaram a dança que o fogo faz quando “brinca” com o vento, como se a luz estivesse sendo espalhada pelo mundo escuro dos Mura-Pirahã. O caimento das longas penas de faisão transmitiu a ideia de fluidez e movimento na medida em que a “Cunhã-Poranga” evoluiu.

Com uma dança vigorosa, Marciele Albuquerque dançou acompanhada de alguns indígenas homens, como se fossem os protetores da Cunhã. A galera<sup>71</sup> do Boi Caprichoso vibrou com sua apresentação, principalmente quando ela se colocou de joelhos no chão, movimento criado por ela mesma para o festival.

O volumoso costeiro do traje de folguedo, principalmente no sentido vertical, exemplifica o que Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 190) chamam de “estética do superlativo”, onde as dimensões significativas representam a grandiosidade da Amazônia, expressa nos seus rios, na sua flora e fauna. Para ilustrar essa modulação do imaginário, exponho minha experiência de caboclo amazonense, que cresceu ouvindo que o Amazonas é o maior rio em extensão do mundo; que a Vitória-régia é a maior planta aquática; que o Pirarucu é o maior peixe de águas doces fluviais e lacustres; que a Amazônia é a maior floresta tropical.

Os trajes superlativos do Boi de Parintins chamam a atenção até da pessoa posicionada mais distante na arquibancada do Bumbódromo, onde seus efeitos metamórficos simbolizam metaforicamente não apenas a transformação<sup>72</sup> pela qual as pessoas que presenciam, pela primeira vez, o festival passam, mas a forma como o cenário amazônico muda nos períodos de seca ou de cheia dos rios. A transformação de alguns trajes reflete as mudanças tão intrínsecas à Amazônia.

---

<sup>71</sup> Galera é o termo que, no Boi-Bumbá de Parintins, designa o público de determinada agremiação, o equivalente a torcida do boi.

<sup>72</sup> A transformação ao qual me refiro é aquela relacionada à mudança de paradigmas, na qual as pessoas chegam a duvidar se o que elas estão presenciando é de verdade e questionam como é possível, no meio da floresta, existir uma festa de significativa magnitude. Há também a transformação pela emoção, no qual os visitantes chegam a chorar sem saber explicar o motivo. É a catarse que a vivência do Boi de Parintins pode proporcionar.

Retornando à apresentação da primeira noite, em determinado momento, a Cunhã-Poranga manuseou o costeiro, através de uma técnica de rolamento criada pelos artesãos parintinenses, e o traje de folgado, em uma transformação catártica, revelou a imagem de uma serpente alaranjada, envolta em longos penachos amarelos, aludindo à sabedoria e força ancestral do povo Mura-Pirahã, conforme mostrado na Figura 26.

Figura 26 – Transformação da Cunhã-Poranga em serpente



Fonte: Captura de tela Youtube/Culturas do Amazonas, 2019<sup>73</sup>.

No corpo de Marciele Albuquerque, foram pintadas figuras geométricas, que remetem a simbolismos indígenas, a partir da tinta natural extraída do jenipapo<sup>74</sup>. No entanto, os grafismos corporais representados são genéricos, ou seja, não correspondem às características ritualísticas de uma sociedade indígena em específico. Na maioria das vezes, tais representações servem mais para aludir às manifestações culturais e escritas visuais de uma forma generalizada. No caso, a pintura corporal ajudou a reforçar a imagem da mulher legitimamente indígena guerreira da Amazônia.

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kRRzXil1m6A>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

<sup>74</sup> Jenipapo é o fruto do jenipapeiro, árvore que pode ser encontrada na Amazônia e na mata Atlântica. O nome jenipapo significa, em tupi guarani, “fruta que mancha ou de fazer tintura”.

Apesar de defender que há um movimento de “dois pra lá” no sentido de o Boi-Bumbá, enquanto manifestação folclórica, encontrar-se em transformação constante à medida que a sociedade muda, incorporando novos valores, novas reivindicações, reconheço que o afastamento do estereótipo, dos preceitos tradicionais, da maneira colonial de se enxergar o outro ainda se apresenta, muitas vezes, de maneira superficial, rasa. Isso porque a Cunhã-Poranga é uma representação genérica da indígena amazônica, reunindo a estética e cosmologia de diferentes povos indígenas em seus trajes de folguedo, espetacularizando o indígena já carnavalizado e estereotipado pelo imaginário brasileiro.

Porém, por mais que o “dois pra lá” aponte para uma iminente mudança, ainda que haja apenas o desejo de que ela ocorra, o movimento existe. A riqueza de detalhes do traje de folguedo em questão, com suas nuances tão superlativas, chama a atenção para algo que, no primeiro momento, pode ter passado despercebido: a beleza parece estar mais no traje do que no corpo da Cunhã-Poranga. De fato, essa é uma das mudanças que eu pontuo dentro do “dois pra lá” nesse iminente gesto de mudar o foco de análise.

Não é a mulher Marciele Albuquerque que é avaliada na sua beleza, mas a personagem Cunhã-Poranga. A afirmação parece óbvia, mas, na prática, alguns artistas homens, que são a maioria dentre os sujeitos que produzem o Boi de Parintins enquanto espetáculo, insistem em direcionar o ponto de observação do público e dos jurados para o corpo feminino, evidenciando suas curvas.

Nakanome e Silva (2018, p. 188) destacam que a Cunhã-Poranga, de acordo com o Regulamento do Festival Folclórico de Parintins, “[...] expressa a força por meio da sua beleza”. Conforme o Regulamento do festival (PARINTINS, 2017), que foi vigente no ano de 2019, observamos a seguinte explanação acerca da Cunhã-Poranga, item de número nove:

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

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

ELEMENTOS COMPARATIVOS: Beleza, movimentos, simpatia e indumentária (PARINTINS, 2017).

Além da Cunhã-Poranga, no Boi de Parintins, as personagens Rainha do Folclore e Sinhazinha da Fazenda também são submetidas ao julgamento sob a

mesma ótica da beleza, enquanto que a Porta-Estandarte, para não ficar de fora, precisa demonstrar simpatia. Percebemos então que a beleza é um elemento de avaliação importante exigido somente às personagens femininas, pois nenhum personagem masculino é julgado a partir desse prisma. É válido ressaltar que essa beleza corresponde tanto ao aspecto físico, quanto ao traje de folguedo.

De acordo com a concepção contemporânea de se pensar o Boi-Bumbá, o que soa como moderno demais para os saudosistas do festival, a questão da beleza física da mulher, que é característica impositiva e definidora da personagem Cunhã-Poranga, não deve continuar a ser mais importante do que a atuação de Marciele Albuquerque no âmbito social, de modo a se configurar como exemplo de boas ações para a população feminina, ou mais relevante do que sua performance coreográfica e dramática durante as apresentações no Bumbódromo.

Quando analisamos o traje de folguedo usado por Marciele Albuquerque no dia 28 de junho de 2019, simbolizando a Tocha Primordial da etnia Mura-Pirahã, é possível perceber um gesto, mesmo que incipiente, de exaltar a beleza da mulher indígena através dos seus adornos plumários, do seu traje étnico, da sua pintura corporal carregada de significados e representatividade identitária, da sua evolução coreográfica ao som do ritmo tribal do Boi-Bumbá, e não do seu corpo, convencionalmente priorizado pelas narrativas históricas estereotipadas.

Não foi com Marciele Albuquerque que a Cunhã-Poranga tornou-se uma personagem para além da dramatização, mas com ela aflorou uma consciência legítima presente, literalmente, em seu sangue. Marciele Albuquerque é uma juritiense, que descende da etnia Munduruku, o que trouxe maior legitimação para o discurso em prol da defesa das mulheres indígenas.

A Cunhã-Poranga, que entre as décadas de 1980 e 2000 foi apenas uma personagem feminina bonita fisicamente, é agora enfatizada por trás da personagem, revelando que há uma mulher consciente de sua posição e da realidade a qual representa. Essa transformação ocorreu ao longo dos anos, onde cada mulher, que “defendeu” a personagem, contribuiu com sua vivência para que, atualmente, o público observe não apenas a beleza em si feminina, mas o posicionamento carregado de representatividade para além do estereótipo.

O “dois pra lá” revela, fazendo uso das palavras de Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 204), “[...] um feminino protagônico, ativo, social, histórico”, onde “[...] o papel real e simbólico da mulher indígena [...]” é ressignificado, tornando-a “[...]”

consciência, liderança, cultura, arte e revolução de saberes”. O “dois pra lá” tende a levar o público apreciador do Festival de Parintins ao afastamento do indígena herdado do Romantismo, por exemplo, concomitante à aproximação da visibilidade contemporânea acerca das sociedades indígenas como aglomerados humanos que coexistem e resistem em suas manifestações socioculturais.

Iniciando a descrição e análise do segundo traje de folguedo usado por Marciele Albuquerque, exponho que a noite do dia 29 de junho de 2019 foi intitulada “No braseiro da fé, esperança é minha luz”. Durante o momento tribal “Caruana, a fé que vem das águas”, a Cunhã-Poranga surgiu representando a paraense Zeneida Lima, uma das primeiras mulheres a assumir-se pajé, assim como podemos vislumbrar na Figura 27.

Figura 27 – Cunhã-Poranga como a pajerana



© Daniel Brandão | Amazonas, Brasil

Fonte: Daniel Brandão, 29 jun. 2019.

Marciele Albuquerque apareceu de dentro do casulo, no qual Zeneida Lima relatou ter sido aprisionada e, posteriormente, conhecido os mistérios dos seres aquáticos “Caruanas”, espíritos de luzes que curam. A Cunhã-Poranga desceu então por uma estrutura móvel sendo observada pelo Caruana, em tamanho gigante, envolto em bolhas de sabão, remetendo ao fundo das águas marajoaras do Pará.

Como vemos na Figura 28, o traje de folguedo é uma releitura mais modernizada de uma indumentária indígena. A “nudez” simulada e priorizada foi ornada com pinturas corporais, compostas por linhas que se estendem verticalmente pelos braços e da cabeça aos pés, como caminhos percorrendo as curvas corporais da Cunhã-Poranga.

Figura 28 – Nudez simulada da Cunhã-Poranga



Fonte: Daniel Brandão, 29 jun. 2019.

A Cunhã-Poranga, Marciele Albuquerque, evoluiu ao som da toada “Cunhã Tribal” e, em determinado momento, retirou seu costeiro, que estava atrapalhando sua evolução, para assim ter mais liberdade em seus movimentos, conforme podemos observar na Figura 29. Nesse instante, a Cunhã compensou a falta de

parte do traje de folgado pelo vigor nos seus movimentos, chegando a se lançar ao chão de joelhos, o que levou o público ao alvoroço. A Cunhã-Poranga pareceu uma heroína mítica em uma representação futurista da mulher indígena.

Figura 29 – Cunhã-Poranga sem o costeiro



Fonte: Aguilar Abecassis, 2019<sup>75</sup>.

A alusão à pajerana<sup>76</sup> Zeneida Lima foi marcada pela predominância da cor verde, que, além de remeter a própria floresta amazônica, palco do imaginário retratado, é como os artistas parintineses comumente representam às águas da região do Tapajós e Marajó, no Pará, lugar onde Zeneida teve a experiência mística.

Analisando o respectivo traje de folgado da Cunhã-Poranga, não posso deixar de pontuar que esse traje em questão contrapõe o que expus a respeito da nudez “velada” pela arte plumária da primeira indumentária usada por Marciele

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://deamazonia.com.br/?q=278-conteudo-104724-apos-problemas-cunha-do-caprichoso-abandona-indumentaria-na-metade-da-apresentacao>>.

<sup>76</sup> O termo Pajerana é a junção do termo “pajé”, líder espiritual, com o sufixo “rana”, que significa falso. É uma alusão ao fato da Zeneida Lima, em sua experiência espiritual, ter sido confundida com um pajé e, assim, ter tido a permissão de adentrar o universo mítico dos Caruanas.

Albuquerque no festival de 2019. A leitura mais modernizada do traje indígena usado na segunda noite evidencia bem mais o corpo feminino, talvez em uma tentativa de reproduzir aquilo que, convencionalmente, atribui-se como uma qualidade ou algo intrínseco da mulher: a feminilidade acentuada pela ênfase em suas curvas. Em oposição a esse pensamento convencional, Teresa de Lauretis (1994) afirma que:

[...] feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação (LAURETIS, 1994, p. 230).

Como já afirmei nesse capítulo, o movimento do “dois pra lá” pode parecer tímido, quase imóvel, mas ele existe. E, para comprovar tal afirmação, o elemento que escolho para analisar no traje de folguedo usado pela Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso na segunda noite do festival de 2019 é o cocar indígena. O próprio costeiro do traje em análise lembra bastante o formato circular dos típicos cocares da etnia Karajá, chamado de “aheto”, assim como mostrado na Figura 30.

Figura 30 – Aheto, o cocar indígena da etnia Karajá



Fonte: Divulgação<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://pocoscom.com/a-origem-dos-indios-karaja-lenda-brasileira/>>.

A sociedade Karajá reside às margens do rio Araguaia, na região compreendida entre os estados de Mato Grosso, Tocantins e Goiás. Há, entre a etnia Karajá, “uma grande divisão social entre os gêneros, definindo socialmente os papéis dos homens e mulheres, previstos nos mitos”, onde tarefas como: a defesa do território, pescarias, construção das moradias, discussões políticas e principais práticas ritualísticas são responsabilidade masculina, cabendo ao sujeito feminino, por exemplo, a preparação do alimento e a educação dos filhos (LIMA FILHO, 2021).

Contrariando o que, convencionalmente, acredita-se a respeito dos povos indígenas, nem todos compartilham dos mesmos significados acerca dos seus respectivos adornos. Para os indígenas Karajá, o poder de decisão é direito dos homens e, por isso, eles precisam se destacar, de alguma forma, dos demais membros da aldeia. O adorno é o elemento que indica o papel social de cada sujeito dentro de determinada sociedade e, no caso dos Karajá, tradicionalmente, somente os homens usam os cocares faustosos, como o aheto. O ornamento, seja ele um colar, uma pintura corporal ou um cocar, concede a pessoa “[...] seu ser social, sua dignidade humana, sua significação espiritual” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 295).

Para a etnia Haliti-Paresí, habitantes do Mato Grosso, a diversidade de cores do cocar “são como escudos usados para rebater as energias negativas e os espíritos ruins que tentam desvirtuar o objetivo e o foco dos caminhos do homem indígena”, ou seja, a coroa do cocar “representa a necessidade de manter a centralidade dos pensamentos”, tornando o indivíduo flexível em suas atitudes e disponível para novos conhecimentos (MINISTÉRIO, 2022). Já para a sociedade Fulni-ô, do estado de Pernambuco, “o cocar é a conexão do guerreiro com o grande espírito e deve ser utilizado somente pelos homens”, fazendo “parte da identidade das comunidades indígenas” (MINISTÉRIO, 2022).

Seja como um indicador hierárquico, no caso do povo Karajá; ou como elemento de proteção, para os indígenas Haliti-Paresí; e até como atributo de força e coragem, para o Fulni-ô, parece claro que o cocar é um adorno quase que exclusivamente masculino para muitas sociedades indígenas. Até quando seu uso é permitido pelas mulheres em ocasiões ritualísticas, os cocares dos homens tendem a serem maiores e mais chamativos.

Em relação ao traje de folguedo usado pela Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso na segunda noite do Festival de Parintins em 2019, o uso do cocar mais

verticalizado e com penachos em tons esverdeados contradizem a prática tradicional das sociedades indígenas citadas anteriormente, por exemplo. O formato semicircular no alto do seu costeiro e a abundância da plumária, sendo ela composta por penas de pavão e faisões, assemelha-se com a faustosidade do aheto, o cocar típico da etnia Karajá, conforme podemos visualizar na Figura 31. Além disso, as laterais do costeiro caem verticalmente, possibilitando que Marciele Albuquerque as segurasse como se fossem asas.

Figura 31 – Volumoso traje da Cunhã-Poranga



Fonte: Widger Frota, 2019<sup>78</sup>.

O uso do cocar por Marciele Albuquerque reproduz uma mudança de paradigma, que tem se intensificado em algumas sociedades indígenas e até extrapolado seus limites para alcançar outras esferas: a mulher no posto de liderança. “O que é certo é que cada vez mais lideranças indígenas femininas tomam a frente na mobilização pelos direitos dos povos originários. É hora de

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/633107660099769631/>>.

assumir que o novo ‘chefe político’, o ‘novo’ cacique não é só um homem, mas sim uma mulher” (VALENÇA, 2020).

E, para exemplificar essas “novas caciques”, Jurandy Valença (2020) destaca as seguintes mulheres: a maranhense Sônia Bone de Sousa Santos, mais conhecida como Sônia Guajajara, primeira ministra dos Povos Indígenas do Brasil<sup>79</sup>; a educadora e filósofa Cristine Takuá, proveniente do povo Maxakali, em São Paulo; a jornalista Renata Machado Tupinambá, uma das fundadoras da “Yandê”, a primeira rádio online indígena do Brasil; a professora e artista visual paulista Daiara Tukano; e a professora mineira Célia Xakriabá.

Pensar em uma mulher como líder do seu povo me traz recordações do primeiro contato que eu tive, enquanto caboclo amazonense, com uma sociedade indígena. Em 1997, foi realizada a exposição denominada “Memória da Amazônia<sup>80</sup>”, no Palácio Rio Negro, em Manaus, onde o público brasileiro teve contato com as 250 peças etnográficas furtadas do país por Portugal. Eu só visitei a exposição uma única vez graças à excursão da minha escola, mas eu visitei o lugar todos os dias enquanto durou a exposição, pois, na área externa, foram construídas 2 malocas, uma da etnia Waimiri-Atroari e outra dos Tikuna, cujo acesso foi liberado.

Nas gigantes moradias, que buscaram retratar fielmente o estilo de vida de algumas sociedades indígenas, lembro-me de ter notado, certo dia, uma senhora Sateré-Mawé sentada. E, toda vez que ela falou algo, em seu idioma, os homens próximos a ela pararam para ouvi-la. Anos depois, eu descobri, através de uma reportagem na TV, o nome da senhora: Zelinda da Silva Freitas.

Elaíze Farias (2018) aponta que, em 1996, a tuxaua e pajé Zelinda da Silva Freitas, conhecida como Baku Sateré-Mawé, fundou a comunidade Sahu-Apé à margem do rio Ariaú, afluente do rio Negro, no município de Iranduba, na região Metropolitana de Manaus, Amazonas. Dona Baku nasceu na aldeia Ponta Alegre, na

---

<sup>79</sup> O Ministério dos Povos Indígenas – MPI passou a existir administrativamente em 2023, no terceiro mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva.

<sup>80</sup> A exposição “Memória da Amazônia” foi realizada no período de 03 de abril a 03 de junho de 1997, onde foram expostas 250 peças etnográficas brasileiras, que compunham o acervo coletado pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), na ocasião de sua viagem à Amazônia, a serviço da coroa portuguesa, entre os anos 1783 e 1792. Na oportunidade, Alexandre Ferreira fez registros e apanhou peças de diversas etnias indígenas do século XVIII, algumas até extintas atualmente. Todo o material, que pertence ao Museu Antropológico da Universidade de Coimbra – MAUC e ao Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa, foi posteriormente organizado pelo antropólogo português José Antônio Fernandes Dias, o curador da exposição (MUGGIATI, 1997).

Terra Indígena Andirá Marau, no Baixo Rio Amazonas, na fronteira do estado do Amazonas com o Pará.

Por muitos anos, Dona Baku, cuja imagem observamos na Figura 32, sofreu ameaças de desapropriação de sua comunidade, além dos casos de racismo, principalmente quando trabalhou como empregada doméstica, por não dominar a língua portuguesa e por não abrir mão dos seus costumes (FARIAS, 2018).

Figura 32 – Tuxaua e Pajé Dona Baku, em 2015



Fonte: Jimmy Duarte, 05 ago. 2015<sup>81</sup>.

Elaíze Farias (2018) salienta o legado que Dona Baku deixou para o povo Sateré-Mawé e em termos de representatividade e liderança femininas. “Matriarca, professora e parteira, Baku foi pioneira no protagonismo feminino no movimento indígena da Amazônia brasileira, com vigoroso papel desempenhado na criação de uma aldeia fora de seu território original [...]” (FARIAS, 2018).

Outra liderança feminina indígena, que faço questão de apresentar, é a cearense Maria de Lourdes da Conceição Alves, conhecida como Cacique Pequena, que “é considerada a primeira mulher cacique do Brasil” e se autodenomina “guardiã da memória, mestre da cultura, doutora da mata e professora” (FREITAS, 2022).

---

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/baku-e-seu-protagonismo-feminino-no-movimento-indigena/>>.

Em entrevista cedida a Cadu Freitas (2022), a pesquisadora e antropóloga Rute Souza, da etnia Anacé, afirma que “só homem poderia ocupar esses espaços” e, desde que a cacique Pequena assumiu o posto de liderança, isso foi simbólico para as mulheres, que passaram a se enxergar nos lugares de poder. Rute Souza diz que “É algo muito simbólico ter a cacique Pequena nesse espaço, que vem contribuindo para outras mulheres ganharem voz” (FREITAS, 2022).

Em 1995, Maria Alves, representada na Figura 33, foi escolhida para liderar o povo Jenipapo-Kanindé, em Aquiraz, na região metropolitana de Fortaleza. A comunidade, com cerca de 400 indígenas, foi governada pela cacique Pequena durante 27 anos, período em que ela conseguiu dar início ao processo de demarcação da terra indígena de seu povo, que ainda não foi homologado em definitivo (FREITAS, 2022).

Figura 33 – Cacique Pequena, da etnia Jenipapo-Kanindé



Fonte: Fabiane de Paula/ Sistema Verdes Mares, 2022<sup>82</sup>.

A própria cacique Maria Alves, ao ser entrevistada por Cadu Freitas (2022), relatou o seguinte: “Fui bastante discriminada pelos próprios índios. Não foi por ninguém branco, não. Eles diziam na minha cara que mulher só servia pra cama e

---

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/cacique-pequena-a-primeira-mulher-cacique-reconhecida-no-brasil.ghtml>>.

pé de fogão”. Para a líder indígena, “Mulher não pode ser só isso [...]. Mulher vai muito além, ela pode chegar à altura do homem, não trespassar do homem, mas chegar no ombro do homem e se igualar a ele” (FREITAS, 2022).

Tantas outras mulheres merecem ser exaltadas por terem se oposto ao imperativo masculino, na dominância dos lugares de poder dentro das sociedades indígenas. A repórter Maíra Heinen (2021) acrescenta que, desde 2021, a “cacica Kokoti Xikrin” passou a liderar 1.100 integrantes do povo Xikrin do Cateté, no Pará; enquanto que, em Roraima, Telma Taurepang, assumiu o cacicado em 2009; e O-é Paiakan Kayapó tornou-se uma das seis camicas na região sul do Pará desde 2021.

O fato é que, de acordo com Maíra Heinen (2021), desde o ano de 1970, “as mulheres indígenas têm conquistado representatividade nas lutas de seus povos e inspirado a participação umas das outras nos avanços pela ampliação e reconhecimento de direitos, se tornando lideranças, camicas e pajés”. Para Cadu Freitas (2022), “[...] a organização feminina nas aldeias começou ainda no século XIX – mais precisamente em 1884, com a criação da Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro, no Amazonas”.

Acredito então que, no movimento de “dois pra lá” do Boi-Bumbá de Parintins, ao usar o cocar como elemento integrante do seu traje de folguedo, a Cunhã-Poranga Marciele Albuquerque representa o fato contemporâneo de que os cocares faustosos, enquanto adornos simbólicos de poder, passaram a ocupar também as cabeças femininas. Tal simbolismo já está presente no festival há alguns anos, mas em 2019 o discurso político a respeito foi mais enfático.

Dando prosseguimento a análise dos trajes de folguedo, enfoco agora na última noite do festival, no dia 30 de junho de 2019, que abordou a temática “O Brasil que a gente quer reinventar”, ocasião em que a Cunhã-Poranga surgiu de dentro da barriga do grande camaleão, que emergiu das águas rodeado por serpentes e jacarés, marcando o ápice da encenação da Lenda Amazônica “Caximarro: as três guerreiras”.

Na representação da lenda, a Cunhã-Poranga “incorporou” o “Espírito das Amazonas<sup>83</sup>”, conforme podemos visualizar na Figura 34, dentro da narrativa que conta a história de três mulheres oriundas dos povos nativos do “Uaupés”, região

---

<sup>83</sup> Quando pensamos nas “Amazonas” e migramos da narrativa mitológica grega para o contexto amazônico, nos deparamos com as indígenas “Ykamiabas”, que assumem, historicamente, essa idealização da mulher bela e guerreira. Mário de Andrade faz alusão a elas em Macunaíma, de 1928.

onde se localiza a cidade amazonense de São Gabriel da Cachoeira. O episódio revela que as três mulheres foram afogadas por não terem se subjugado aos costumes sagrados de Jurupari, durante o “Caximarro”, período da puberdade.

Figura 34 – Cunhã-Poranga como “Espírito das Amazonas”



Fonte: Daniel Brandão, 30 jun. 2019.

Marciele Albuquerque dançou ao som da toada “Deusas da Guerra” e, de acordo com o enredo proposto, a Cunhã representou o discurso em defesa da libertação de toda mulher dos abusos morais, físicos, psicológicos e sexuais impostos a ela pelo homem. Sua indumentária representa o espírito das mulheres guerreiras amazônicas, com a predominância das penas brancas em alusão ao pedido de paz. Uma paz que, no caso da mulher indígena, não é dada, mas

conquistada por constantes lutas contra o “racismo da ausência”, termo que será explicado no subcapítulo seguinte.

Na Figura 35, observamos com mais detalhes o traje de folgado da Cunhã-Poranga, que foi apresentado na última noite do festival de 2019, confeccionado pelo artista Mário Oliveira. Os ornamentos confeccionados com resina imitando os dentes de onça, metaforicamente, podem simbolizar a força e a valentia da mulher guerreira, qualidades adquiridas da onça durante a ritualística cotidiana da caça.

Figura 35 – Detalhes do traje de folgado da Cunhã-Poranga



Fonte: Daniel Brandão, 30 jun. 2019.

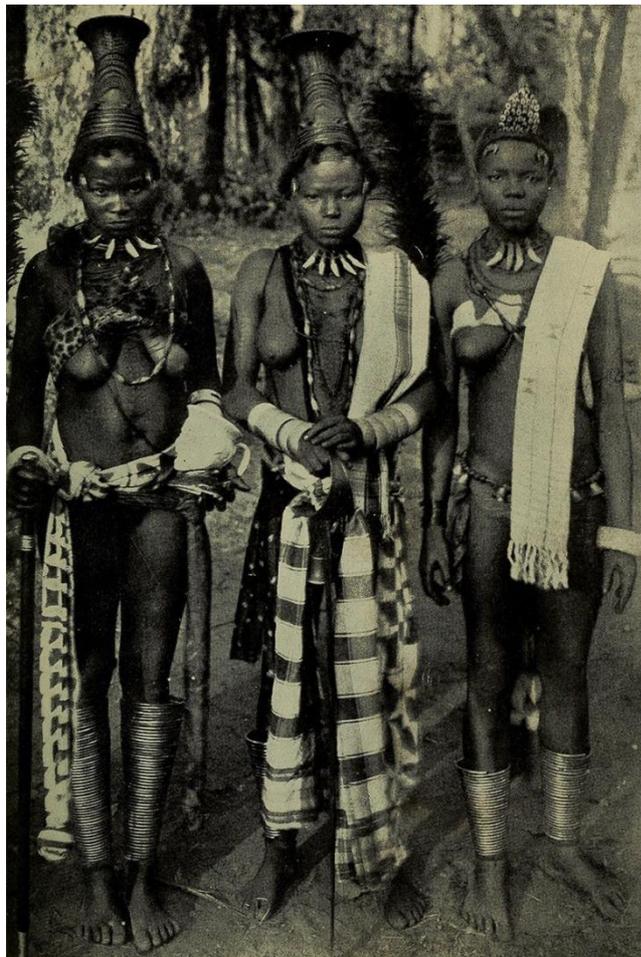
Os dentes de onça, presentes em boa parte do traje, podem significar também que a Cunhã-Poranga matou o felino e se adornou com partes do seu corpo, visando adquirir a força vinda do animal. Nessa visão, os adornos podem atestar a conquista e/ou a vitória do ser humano diante dos desafios.

A questão é que, tradicionalmente, nas sociedades indígenas, é atribuído ao homem a função da caça. Parece ser mais válido atestar que a ostentação dos adornos confeccionados com dentes de animais cabe mais aos homens e não às mulheres, que, comumente, são responsáveis apenas pela fabricação dos mesmos, dependendo da sociedade. Tais ornamentos configuram o elemento de análise que adoto para discorrer a respeito do traje de folgado da Cunhã-Poranga.

O uso de partes de animais para adornar o ser humano é uma ocorrência factual, que pode ser comprovada através de estudos históricos e/ou arqueológicos. A professora e pesquisadora da História e Cultura de Moda, Débora Pinguello Morgado (2017, p. 1479), atesta que “animais eram sacrificados e suas peles utilizadas para o feitiço de coberturas para o corpo, já as partes como os ossos e os dentes podiam ser utilizados como acessórios ou utensílios e ferramentas”.

Não é meu intuito aqui dissertar a respeito da história do uso de partes de animais como ornamentos, mas podemos detectar a adoção de tais adornos por diversos grupos étnicos, oriundos de lugares distintos. Por exemplo, na Figura 36, vemos jovens noivas da etnia Igbo, da Nigéria, usando colares com dentes de animais, que foram fotografadas por George Basden (1873-1944) no ano de 1921.

Figura 36 – Três noivas da etnia Igbo, da Nigéria, em 1921

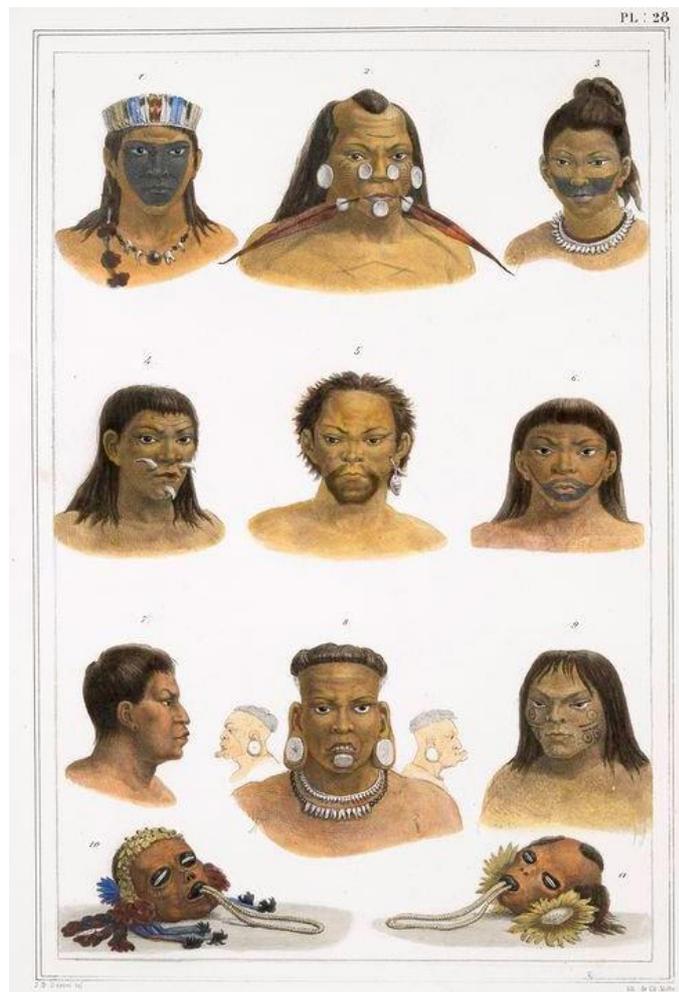


Fonte: George Thomas Basden<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> BASDEN, George Thomas. **Among the Ibos of Nigeria**. Londres: Seeley, Service e Co. Ltd, 1921, p. 113. Disponível em: <https://archive.org/details/amongibosofniger00basd/page/n7/mode/1up?ref=ol&view=theater>.

No exemplo anterior, percebemos que, no caso do grupo étnico Igbo, são permitidas às mulheres nigerianas da tribo usarem colares com dentes de animais em ocasiões ritualísticas. Fazendo um salto da África para a América Latina e direcionando o foco do estudo para os adornos indígenas confeccionados com dentes de animais, apresento, na Figura 37, as ilustrações feitas pelo francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) de diferentes indivíduos indígenas.

Figura 37 – Chefes de diferentes etnias, ilustrados por Jean-Baptiste Debret entre 1834-1839



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York<sup>85</sup>.

A numeração presente na ilustração de Debret nos indica as seguintes etnias: (1) Yuri, (2) Maxuruna, (3) Yuri-passé, (4) Mura, (5) Bororo, (6) Juma, (7) Coroado, (8) Botocudo, (9) Puris, (10) Botocudo mumificado e (11) Puris mumificado. Além de

<sup>85</sup> Ilustração retirada da obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-7927-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

deduzir que cada sociedade tem suas características físicas e culturais próprias, podemos constatar que somente os indígenas: Yuri, Maxuruna, Yuri-passé, Mura, Bororo e Botocudo apresentam adornos feitos com partes de animais.

Para exemplificar a importância dos ornamentos com dentes de animais, decido pelo povo Marúbo a partir dos estudos realizados pelo pesquisador Delvair Montagner Melatti (1996). Os Marúbo localizam-se às cabeceiras dos rios Ituí e Curuçá, na região do Vale do Javari, no Amazonas. Para os Marúbo, segundo Delvair Melatti (1986, p. 23), “[...] os ornamentos contribuem para a formação, proteção e embelezamento do corpo do indivíduo e como identificação étnica. Os adornos são símbolos que facilitam a comunicação dentro da sociedade Marúbo”.

No entanto, às mulheres Marúbo não são permitidos os adornos com dentes de animais, como podemos perceber na Figura 38. Delvair Melatti (1986, p. 24) evidencia que, na cultura Marúbo, mulheres e crianças são consideradas marginais por serem agentes de poluição. “Tudo o que emana do corpo da mulher (sangue e pós-parto, odores corporal e genital), prejudica de alguma forma a terceiros. Por isso, tomam certos cuidados em não poluírem seus enfeites, retirando-os, quando se acham em situações liminares” (MELATTI, 1986, p. 24).

Figura 38 – Adornos corporais do Pajé Eduardo Marúbo, do alto Rio Ituí



Fonte: Oficina Palimpsestus<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> Disponível em: <<https://www.oficinapalimpsestus.com.br/um-iniki-do-espírito-do-gaviao-preto-transportado-pelo-xama-marubo-armando-cheropapa/>>.

Quando descrevi o traje de folgado utilizado no dia 30 de junho de 2019, representando o “Espírito das Amazonas”, afirmei que os ornamentos com dentes de onça superficiais poderiam simbolizar que a mulher guerreira adquiriu a força do felino. No caso dos Marúbo, de fato “a onça é um animal temido”, o que “não impede que seja caçada para a venda de sua pele” e para o aproveitamento dos “seus dentes para fazer colar, que é enfeite masculino” (MELATTI, 1986, p. 11).

Delvair Montagner Melatti (1986) apresenta detalhes interessantes a respeito da caça do felino e da apropriação de seus dentes pelos homens Marúbo:

O caçador, que mata uma onça, imediatamente é acometido de doenças provocadas pelo espírito do animal (*Camã Yochi*). Para se curar necessita da ajuda de curadores e às vezes da intervenção do xamã. Apesar dos distúrbios acarretados pelo Espírito da Onça, os dentes são usados em colares. Antes de se confeccionar o colar, defumam-se os dentes de onça, como observamos em junho de 1978, na maloca de Américo, quando um rapaz passou dois dentes, rapidamente, sobre a fumaça. Ela foi produzida por dois pedaços de *amo* (breu de almécega ou chupio: resina preta, cheirosa, que no rio Juruá é chamada de “pilha”) e pela casca do *nawãmi* (pau cravo – é cheirosa) (MELATTI, 1986, p 15-16).

Além dos felinos, os indígenas Marúbo utilizam também a dentição canina na fabricação de seus adornos. Delvair Melatti (1986, p. 11-12) expõe que “o colar de dentes de cachorro é um adorno de homem adulto”, e, provavelmente, “este adorno passou a ser usado após o contato com os brancos, quando adotaram o cachorro”. O homem Marúbo ostenta o colar com dentes caninos visando duas finalidades: “de enfeitar-se e de ‘cortar’ (tirar) o medo”, e para adquirir a coragem e a destreza do cachorro de caça (MELATTI, 1986, p. 22);

Outro animal, cuja dentição interessa aos indígenas Marúbo, é o macaco. Delvair Melatti (1986, p. 12) informa que “é comum encontrar-se menino enfeitado com colar de dentes de macaco barrigudo (*txona*) ou preto (*iso*). Os dentes são entremeados com contas de coco ou miçangas”. Além de compor o cardápio dos Marúbo, o macaco atesta competência ao homem Marúbo. “Para matar os macacos, o homem precisa ser um exímio caçador e ter uma boa pontaria, pois estes se alojam nas densas e altas copas das árvores da floresta” (MELATTI, 1986, p. 12).

Delvair Melatti (1986) salienta os atributos mágicos do colar de dentes de macaco: enquanto que, para o adulto, o colar significa que o Marúbo continuará caçando muitos macacos (MELATTI, 1986, p. 23); para as crianças do sexo masculino, portar dentes de macaco, além de ser enfeite corporal, visa torná-la um

habilidoso caçador e “fazer os dentes do menino bonitos e sadios como os deste animal, resistentes à cárie” (MELATTI, 1986, p. 20).

Podemos inferir que o privilégio dos atributos mágicos proporcionados pelos dentes de animais é destinado apenas aos homens, ratificando a convenção de posicionar a mulher, enquanto ser social, em um patamar inferior, limitando a ela as experiências compartilhadas pelos homens Marúbos<sup>87</sup>. Esse fato se estende a muitas outras sociedades indígenas, mas há um movimento de mudança em favor da mulher, principalmente em comunidades onde as lideranças são femininas.

No caso de Parintins, quando a Cunhã-Poranga carrega consigo adornos feitos com dentes de animais artificiais, como os observados na Figura 39, incorporados no seu traje de folgado, a personagem sinaliza em direção ao rompimento da convenção de algumas sociedades indígenas, que impede às mulheres o uso dos mesmos ornamentos que os homens, por exemplo.

Figura 39 – Adornos feitos com dentes de animais no traje da Cunhã-Poranga



Fonte: Glenda Dinely<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Saliento que o estudo de Delvair Melatti é um pouco antigo e não possui indícios de que esses costumes continuam em voga nessa sociedade especificamente.

<sup>88</sup> Disponível em:

<[https://m.facebook.com/boibumbacaprichoso/posts/2459630834088093/?refsrc=deprecated&\\_rdr](https://m.facebook.com/boibumbacaprichoso/posts/2459630834088093/?refsrc=deprecated&_rdr)>.

O que podemos extrair de discurso, após a exposição dos três trajes de folguedo, que a Cunhã-Poranga Marciele Albuquerque utilizou em 2019, é a mudança de postura em como a personagem é concebida e sugerida ao público. Concebida no que tange aos discursos emancipatórios, que retiram a mulher do lugar inferior ao qual, historicamente, ela foi inserida; e sugerida no sentido de inserção em um novo contexto, onde se reconhece o movimento de emancipação individual, onde cada mulher se vê capaz de assumir lugares de poder.

Nesse viés, através dos trajes de folguedo da Cunhã-Poranga, identificamos discursos e atitudes mais contemporâneos, que contrastam, mesmo que superficialmente, com a ideia arcaica a respeito do corpo e da posição da mulher, especialmente da indígena. Em outras palavras, é o Boi-Bumbá no movimento de “dois pra lá”, em uma postura de se afastar das amarras patriarcais, ainda predominantes na sociedade brasileira.

Ser Cunhã-Poranga, hoje em dia, é se libertar do estereótipo convencional, que impõe à mulher o dever de “andar bonita (enfeitada) e perfumada, pois esta condição é apreciada pelos homens e espíritos” (MELATTI, 1986, p. 21); é ter consciência social; é adquirir conhecimento e passar isso adiante; é travar uma luta constante contra a exploração visual do seu corpo enquanto personagem, chamando a atenção para outros elementos, como a beleza do traje de folguedo em si e da evolução coreográfica, ensaiada exaustivamente durante os meses que antecedem o festival; é usar a notoriedade oriunda da exposição midiática para influenciar outras meninas e mulheres, com atitudes mais responsáveis e respeitadas para consigo mesma; é reivindicar a defesa da nossa cultura, do nosso “chão”, da nossa floresta. Isso é o que eu chamo de dançar o “dois pra lá”.

Durante o 54º Festival Folclórico de Parintins, a Cunhã-Poranga assumiu a voz de muitas mulheres, indígenas ou não, vítimas dos mais diversos tipos de violência, coletiva ou individualmente, e bradou a sua luta contra as intempéries de uma sociedade profundamente patriarcal. Mas, essa mesma Cunhã-Poranga ainda é moldada por mãos desse mesmo patriarcado que ela visa combater, sobre o qual verso a seguir.

### 3.2 CUNHÃ-PORANGA E O “DOIS PRA CÁ”

Quando afirmo que os trajes de folgado feminino do Boi de Parintins ainda dançam o “dois pra cá”, quero demonstrar que esses mesmos trajes, que vestem os corpos femininos, imprimem a submissão às estruturas patriarcais que regem a sociedade brasileira, das heranças coloniais deixadas pela maneira de “pensar” o mundo do ponto de vista masculino e europeu.

Partindo da premissa de que, segundo Peter Burke (2010, p. 153), “para entender qualquer item cultural precisamos situá-lo no contexto [...] físico ou cenário social, público ou privado, dentro ou fora de casa, pois esse espaço físico ajuda a estruturar os eventos que nele ocorreram”, recorro ao apanhado histórico e pictórico, que revela como foi concebida a imagem do indígena no chamado “Velho Mundo”.

Ana Maria de Moraes Belluzzo, no livro *Imaginário do Novo Mundo* (1994), expõe que, o fato de muitos artistas não ter vivenciado e conhecido os povos da América resultou em gravuras, cuja imagem do indígena foi retratada como canibal, e logo foram amplamente divulgadas pela Europa. Essa narrativa foi presente nas histórias contadas pelos viajantes que estiveram nas colônias americanas, como, por exemplo, nas do alemão Hans Staden (1525-1576) e, terras brasileiras. Ana Belluzzo (1994) acrescenta que:

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

A imagem do indígena americano foi então associada ao canibalismo e selvageria, reproduzida em inúmeras ilustrações e gravuras, contribuindo para a construção do imaginário que, ainda hoje, reverbera na própria sociedade brasileira. Na Figura 40, observamos a gravura de mulheres e crianças da sociedade Tupinambá comendo o corpo de um prisioneiro, de onde o artista renascentista Theodor de Bry (1528-1598) inspirou-se na xilogravura de um livro de Hans Staden sobre o Brasil, datado de 1557.

Figura 40 – Gravura dos Tupinambás comendo um prisioneiro, por Theodor de Bry (1528-1598)



Fonte: Biblioteca do Congresso/Corbis/Getty Images<sup>89</sup>.

A sociedade Tupinambá buscou afastar-se do contato com o homem branco, após ter sido expulsa pelos Tupiniquins, armados pelos próprios portugueses. Os Tupinambás percorreram o litoral brasileiro, adentraram a Amazônia, a “Terra sem males”, e fizeram morada na região de Tupinambarana, onde se localiza a cidade de Parintins. Nessa jornada, houve acréscimos e incorporações, fazendo aqueles que chegaram à região amazônica serem denominados de “falsos Tupinambás”.

No Brasil, Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 191) salientam que as campanhas europeias “demonizaram” os povos originários, visão “reforçada pelas divulgações feitas pela Igreja Católica que os apresentava como personagens maléficos”. Para “salvar a alma” indígena, o Boi-Bumbá foi usado como ferramenta de catequese. Câmara Cascudo (1974, p. 78) relata que os jesuítas, desde o século XVI, adotaram entidades indígenas como elemento catequizador. Práticas religiosas indígenas foram extintas ou incorporadas no chamado sincretismo religioso.

<sup>89</sup> Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/this-engraving-is-based-on-a-woodcut-from-a-1557-foto-jornal%C3%ADstica/640487715?adppopup=true>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

Apenas para ilustrar a visão eurocêntrica e preconceituosa com as quais os indivíduos indígenas foram concebidos a partir do mito do “bom selvagem”, com suas “vergonhas” desnudas sem pecado, exponho os estudos, hoje ultrapassados e combatidos pelos antropólogos, do filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), para o qual todo homem é puro e inocente em seu estado natural, sendo assim corrompido pela sociedade ao qual se insere. Para Rousseau (1999):

Os homens nesse estado [de natureza], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral, nem deveres conhecidos, não poderiam ser bons nem maus, e não tinham vícios nem virtudes [...]. se poderia dizer que os selvagens não são maus justamente por não saberem o que é serem bons, pois não é nem o desenvolvimento das luzes, nem o freio da lei, mas sim a calma das paixões e a ignorância dos vícios que os impedem de proceder mal (ROUSSEAU, 1999, p. 187–188).

A postura passiva e gentil dos indígenas brasileiros, indício do “bom selvagem” de Rousseau, foi reproduzida na pintura do artista Victor Meirelles (1832-1903), intitulada *Primeira Missa no Brasil*, de 1860, conforme a Figura 41. Na representação pictórica, observamos traços da subserviência dos “bons selvagens”, que o movimento artístico, político e filosófico denominado Romantismo, do final do século XVIII até parte do século XIX, buscou associar aos indígenas.

Figura 41 – Pintura “Primeira Missa no Brasil”, do artista Victor Meirelles, de 1860



Fonte: Reprodução<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

A imagem do nativo americano selvagem, reforçada por Rousseau, reverberou na conclusão preconcebida de que as sociedades originárias americanas não detinham noções morais do que é bom ou mau. Assim, os indígenas eram como um copo vazio, cabendo ao europeu preenchê-lo de líquido.

Outro artista responsável pela idealização da imagem indígena sob o olhar europeu foi o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 193) apontam que as imagens de Debret indicam “uma construção já romantizada da ideia de índio”. Nas representações, Debret busca atrair a atenção ao focar nos elementos exóticos da composição, como podemos perceber na Figura 42, que mostra a ilustração de 1754, da *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

Figura 42 – Pintura “Sinal de Batalha dos Coroados (Bororo)”, do artista Jean-Baptiste Debret



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional/Getty Images<sup>91</sup>.

Debret criou a figura do indígena neoclássico, que mescla “[...] a realidade, na qual se objetivava a documentar, com as releituras e ressignificações características

<sup>91</sup> Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/battle-signal-of-the-coroados-illustration-from-foto-jornal%C3%ADstica/902901926?adppopup=true>>.

do espírito inventor” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 193). Essas representações foram reinventadas “[...] no cenário fantasioso de matas virgens”, que, posteriormente, no século XIX, contribuiu para a revisitação do “[...] indígena como um herói nacional, seguindo a poética romântica fortemente presente na literatura” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 194). A figura do indivíduo indígena passou a integrar um imaginário que, até hoje, ainda predomina nas pessoas que não possuem contato com as sociedades indígenas.

Debret contribuiu para forjar não apenas a imagem do indígena exótico, mas também do caboclo, indivíduo tão presente no imaginário amazônico. Alberto da Costa e Silva (2006, p. 162) afirma que “se o índio é o ‘típico’ representante da floresta amazônica, o caboclo seria a figura intermediária entre aquele e o ‘civilizado’ das cidades”. Para Silva (2006, p. 162), o caboclo é o indivíduo transitório entre o “selvagem” e o “urbano”, ou seja, o sujeito da área rural que une esses dois mundos.

Nesse contexto, João de Jesus Paes Loureiro (1995) difere duas culturas existentes na realidade amazônica: a urbana e a rural, cada uma com características próprias, que se interpenetram e dialogam entre si. A respeito da interpenetração mútua entre as culturas rural e urbana, João Loureiro (1995) diz que:

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade dos seus habitantes. Aquela onde podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. Contudo, é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espraia pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas (LOUREIRO, 1995, p. 55).

Luís da Câmara Cascudo (1954, p. 193) atesta que a origem etimológica do termo “caboclo” vem do tupi *caá*, que significa mato, e *boc*, referente a retirado, oriundo. A denominação foi então usada pelos indígenas tupis da costa para se referir aos inimigos vindos do mato. Hoje em dia, a palavra caboclo é usada como autodenominação para os indivíduos nativos amazônicos que não se autodeclaram indígenas ou quilombolas, mas que deles podem descender. Por exemplo, eu nasci no Amazonas e sou descendente de nordestinos, não pertenço a nenhuma sociedade indígena ou quilombola, não me identifico como indivíduo branco e me autodeclaro caboclo.

Na Figura 43, vemos uma gravura colorida de 1834, onde Jean-Baptiste Debret representou o caboclo arqueiro, em uma posição exótica manuseando seu arco e flecha para caçar pássaros. A qualidade “exótica” foi atribuída à descrição da ilustração em virtude de que, para os europeus, determinadas posições “performadas” pelos indígenas e caboclos não eram comuns aos ritos de caça desempenhados pelo homem branco como atividade de lazer.

Figura 43 – Gravura colorida “Caboclo”, do artista Jean-Baptiste Debret



Fonte: Getty Images<sup>92</sup>.

Para os pesquisadores Julio Bandeira e Pedro Correa do Lago (2009, p. 50), Jean-Baptiste Debret sugere “[...] num delírio etimológico, que encontrou nos índios as virtudes da Grécia e do Egito Antigo, como se houvesse percorrido ‘imensas florestas que guardam uma infinidade de índios, nunca vistos por qualquer europeu’”. O indígena, então, assume o “heroísmo” da mitologia greco-romana.

Reforçando a ideia, a pensadora Neide Gondim (1994) discorre que a Amazônia é uma “invenção” nascida da imaginação eurocêntrica, que foi

<sup>92</sup> Disponível em: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/coloured-engraving-by-jean-baptiste-debret-depicting-foto-jornal%C3%ADstica/526785456?adppopup=true>>.

influenciada por iconografias e literaturas greco-romanas, por exemplo. “A Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GONDIM, 1994, p. 9). Nesse cenário fantasioso, Gondim (1994, p. 16) acrescenta que “essas histórias maravilhosas falam de povos estranhos, grotescos, monstruosos. A natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos”.

O imaginário do indígena brasileiro “greco-romano” integra o que a geógrafa Magali Franco Bueno, em sua dissertação intitulada *O imaginário brasileiro sobre a Amazônia*, publicada em 2002, chama de construção. Para Magali Bueno (2002), a Amazônia é sim uma construção preconcebida a partir de ideias e relatos, dos quais os europeus já haviam tido contato em excursões exploratórias por outros lugares do mundo. De acordo com Magali Bueno (2002):

A construção do imaginário sobre a Amazônia, a partir do século XVI – que era, então, uma imagem associada ao Novo Mundo, e não à Amazônia especificamente – foi estruturada, inicialmente, a partir de narrativas. As imagens eram criadas a partir da fusão de formas e paisagens já conhecidas com as informações obtidas a partir dos relatos sobre o Novo Mundo. Posteriormente, os desenhos, figuras, pinturas, enfim, a iconografia sobre o continente foi incorporada à representação anterior. Muito depois vieram a fotografia e o cinema, que se em certa medida transformaram o processo de constituição desse imaginário, não impediram a prevalência de certas concepções formadas muito anteriormente, como a uniformidade da paisagem, a associação com a ideia de paraíso ou de eldorado. (BUENO, 2002, p. 3-4).

Não sendo uma particularidade apenas de Debret, mas outros artistas conceberam personagens indígenas como heróis greco-romanos. Desse fato, chegamos à imersão do “mito das Amazonas” na região amazônica, cujo nome é referência direta às lendas trazidas pelos europeus, que brotaram das histórias de mulheres guerreiras e pastoras, que cavalgaram seus cavalos em uma sociedade com funções igualitárias entre homens e mulheres.

Segundo evidencia Nelson de Figueiredo Ribeiro (2005, p. 30), na Amazônia, as Amazonas nasceram no relato de Frei Gaspar de Carvajal, quando integrou o grupo dos exploradores espanhóis que, em 23 de junho de 1542, adentrou na foz do rio Nhamundá. No episódio, os invasores liderados por Francisco Orellana foram recebidos com flechas disparadas pelas indígenas Ykamiabas. Do relato de

mulheres com longos cabelos e sem seio, o europeu decidiu nomear a floresta e o grande rio de Amazônia e Amazonas, respectivamente.

Neide Gondim (1994), no livro *A invenção da Amazônia*, indica que o relato feito por Frei Gaspar de Carvajal descreveu as indígenas como as Amazonas que habitaram a Ásia Menor. Provavelmente, foram mulheres asiáticas que viveram em Temiscira, cidade próxima à foz do rio Termodonte, na região onde se encontra a Turquia. Na verdade, apesar de inúmeros estudos, não há um consenso sobre qual sociedade deu origem às Amazonas<sup>93</sup>. O que se sabe é que as mulheres Amazonas não foram gregas, pois, na própria Grécia, à mulher não foi concedido o mesmo lugar participativo do homem, como, por exemplo, nos treinamentos para guerra.

Como símbolo de valentia e liberdade, as mulheres Amazonas foram absorvidas pela mitologia grega, que as tornou filhas do deus Ares e guardiãs de Artêmis. Daí em diante, o imaginário europeu tomou para si o papel de conceder-lhes a coragem para assassinar os homens intrusos de suas terras e a selvageria para sacrificar os bebês do sexo masculino, uma vez que só as meninas podiam participar da sociedade; além da habilidade na cavalaria e no treinamento de guerra, qualidades que as tornaram famosas e respeitadas entre os homens gregos. Outros relatos se ocuparam de mutilar um de seus seios, para que o manejo do arco fosse mais eficaz durante sua montaria.

A arte, sob o viés eurocêntrico, as emoldurou como mulheres brancas, esbeltas, com as longas melenas enroladas na cabeça, cuja nudez corporal é o símbolo maior da liberdade das amarras patriarcais. Na Amazônia, essa narrativa contribuiu para associar as mulheres Amazonas às indígenas Ykamiabas. Sobre o processo de subtrações e incorporações do homem branco, Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 196) expõem o seguinte:

É nesta costura entre retalhos de referências, que se alinhavam as informações sobre o indígena, tecendo, no imaginário da nação, uma visão em torno do signo “índio”, pluralizada e abarrotada de leituras, lugar próprio da arte e equívocos constituídos a partir de um olhar sempre eurocêntrico, base da formação cultural e educacional no Brasil (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 196).

---

<sup>93</sup> Como sugestão, fica a indicação da historiadora e folclorista Adrienne Mayor, que realizou um relevante estudo a respeito das Amazonas, cuja bibliografia é a seguinte: MAYOR, Adrienne. **Amazonas: guerreiras del mundo antiguo**. Tradução: Jorge García Cardiel. Madrid, Espanha: Desperta Ferro, 2017.

Assim, a narrativa eurocêntrica ajudou a forjar o imaginário amazônico a respeito das Ykamiabas, que foi expresso na pintura “Fantasia das Amazonas”, de 1989, do artista chileno Roland Wilhelm Vermehren Stevenson, mais conhecido como Roland Stevenson (1934-2016), como podemos observar na Figura 44.

Figura 44 – Pintura “Fantasia das Amazonas”, de Roland Stevenson



Fonte: Reprodução<sup>94</sup>.

Nesse cenário tendo o Teatro Amazonas ao fundo, pontuo a maneira interessante como as mulheres indígenas foram apresentadas montando cavalos, que foram animais inicialmente trazidos à América pelos espanhóis. O cavalo foi um dos responsáveis pela superioridade bélica dos espanhóis contra os povos nativos. O fato de uma indígena montar um cavalo talvez seja uma das demonstrações mais nítidas da influência do olhar eurocêntrico acerca do indígena amazônico. A Ykamiaba amazona nua em seu cavalo, ostentando lanças ou arco e flecha, corresponde ao imaginário mais popular a respeito do assunto.

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://fantasia.fandom.com/pt/wiki/lcamiabas>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

E, quando focamos na mulher indígena e na maneira como a visão eurocêntrica moldou o seu corpo, percebemos como a romantização da sua nudez atende às necessidades de uma sociedade patriarcal. É a mulher cujo corpo foi dominado, violado e construído simbolicamente. O corpo que, segundo Rita Terezinha Schmidt (2012), é sacralizado, exaltado, objetificado, controlado, erotizado e explorado. Rita Schmidt (2012) acrescenta o seguinte:

A constância do dualismo natureza/cultura e seus efeitos na concepção do corpo feminino são indissociados de interpretações das relações mulher/natureza, as quais ocupam um lugar central na imaginação da cultura ocidental. Na mitologia, nas artes visuais, nas doutrinas religiosas, nos tratados filosóficos, nas ciências médicas e sociais, na psicanálise, na literatura e nos meios midiáticos, o corpo feminino é sacralizado pela sua capacidade gerativa, exaltado pela beleza, repudiado pela impureza, erotizado pelo olhar masculino, controlado pelo aparato estatal, e explorado e aviltado pela violência de discursos e práticas que se disseminam no campo social. Tudo o que sabemos sobre o corpo feminino, no passado e presente, existe na forma de representações e discursos, que são efeitos de mediações, nunca inocentes e nunca isentos de interpretações. Isso quer dizer que o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos (SCHMIDT, 2012, p. 234).

Joan Manuel Monteiro (1994, p. 139), na obra *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*, salienta que o direito creditado ao homem europeu sobre o corpo indígena é fundamentado ideologicamente na ideia de que os colonos estavam fazendo um serviço a Deus, ao rei e aos próprios indígenas, oferecendo-lhes civilização em troca da vida selvagem. Retomo aqui a metáfora que fiz com o copo de água: sob a visão do homem branco, os indígenas são copos vazios, que deveriam ser preenchidos pelos europeus.

Não à toa, como nossa sociedade é fruto da história de dominação, exploração e violação europeia, forjados a partir do colonialismo usurpador, no qual fomos ensinados a acreditar que a miscigenação foi um processo legítimo e cordial, esses respingos turvos adentraram em nossas manifestações folclóricas, fazendo com que violações, como a objetificação sexual da mulher, fossem aceitas como algo comum nesses eventos festivos. No caso do Festival de Parintins, na Figura 45, podemos observar um exemplo de como a personagem Cunhã-Poranga é consumida pelo universo midiático.

Figura 45 – Consumo da personagem Cunchã-Poranga pelo universo midiático



Fonte: Página de Marciele Albuquerque no Facebook, 2018<sup>95</sup>.

Lélia Gonzalez (2020, p. 132) destaca que as mulheres africanas e ameríndias são as mais afetadas pelas violações patriarcais, devido ao “[...] caráter duplo de sua condição biológica – racial e/ ou sexual – [que] torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente.” Essa é uma realidade cujas narrativas, muitas vezes, são deslegitimadas, tanto por homens quanto mulheres, sujeitos que se encontram tão arraigados no sistema patriarcal a ponto de não se enxergarem, de maneira até consciente, como apoiadores de tais violações.

A solução que a sociedade patriarcal encontrou para representar a mulher e sua sexualidade foi estereotipando seus corpos, moldando-os dentro de um padrão

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1816625701967080&set=ainda-encantada-com-a-produ%C3%A7%C3%A3o-de-ontem-makeup-art%C3%ADstica-por-jhonne-almeida->>.

aceitável de beleza, objetificando-os como moeda de troca aceitável para manter latente o pecado e a imoralidade às quais foram submetidos. Nesse contexto, a mulher só pode representar o papel de subserviência e desvalia.

Há, no entanto, outra forma de idealizar a mulher, mais especificamente a indígena: folclorizando-a dentro de um universo mítico e exótico para, depois, transformá-la em espetáculo. Ericky Nakanome (2016, p. 73) ressalta que essa visão do novo indígena é construída “[...] no imaginário do artista parintinense, que transforma o ‘índio folclórico’, lúdico de plumas coloridas, no ‘índio espetacular’”, onde os “efeitos high tech” e a “estética do superlativo” buscam promover “[...] uma nova consciência política e identitária”. Nakanome (2016) acrescenta que:

A partir desse processo de reinvenção e espetacularização do índio e do caboclo no boi de Parintins, pensamos a identidade moldada a partir de duas vertentes, a realidade e a fantasia. De um lado nós temos o índio e seu remanescente o caboclo como pejorativo ou carregado de estereótipos e preconceitos referidos ao Indígena real das comunidades amazônicas e por outro temos o Índio do Boi Bumbá como arquétipo e personagem criado pelos artistas, com carga exótica potencializada por luxo e beleza, vestidos com indumentárias fantásticas e adereçagem de grande efeito visual (NAKANOME, 2016, p. 71).

A espetacularização das personagens indígenas no Boi-Bumbá de Parintins dá-se em uma Amazônia reinventada, moldada a partir de muitos imaginários, de onde a visão eurocêntrica lhe designa como mítica, exótica e fantástica. Nakanome (2016, p. 69) diz que “Não se trata de uma pura imitação, mas um processo de ressignificação, onde temáticas antigas são retomadas, reelaboradas e rerepresentadas”.

Nessa Amazônia inventada, ressignificada, é mais “canônica” a imagem de uma Cunhã-Poranga exótica, selvagem e bela, que atende aos preceitos daquilo que se defende como tradição, a convenção que não permite espaços para discursos politizados e posicionamentos feministas. Nesse contexto, faz mais sentido, para muitos saudosistas do Boi-Bumbá de Parintins e para pessoas mais conservadoras, uma Cunhã-Poranga preocupada mais em valorizar seus atributos corporais, suas qualidades físicas, seu poder de sedução, cuja imagem é bastante explorada conforme podemos notar na Figura 46.

Figura 46 – Cunhã-Poranga exótica e bela, segundo os preceitos tradicionais



Fonte: Página de Marciele Albuquerque no Facebook, 2019<sup>96</sup>.

Nesse sentido, o corpo de uma Cunhã-Poranga, sob o viés do espetáculo, precisa ser submetido a procedimentos estéticos que valorizem os contornos corporais femininos, que exaltem a pele bronzeada, que desperte a atenção pelo seu vigor e que atenda aos menores números dos manequins das marcas de moda feminina. Aqui não cabe o corpo “real” de uma mulher indígena, com seus contornos e dobras naturais, sem os modelamentos artificiais.

O corpo feminino tido como padrão de beleza não é o indígena, pois o olhar que se tem sobre ele não é moldado a partir das sociedades ameríndias, até a sexualidade que lhe é atribuída é uma concepção ocidentalizada pelo viés eurocêntrico. É essa narrativa que mantém a Cunhã-Poranga no “dois pra cá”, engessada numa retórica patriarcal e limitada, que está circunscrita na apropriação

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2003294076633574&set=make-jhone-almeida>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

do termo indígena “Poranga”, que significa bonita. A cunhã só é Poranga quando possui “contornos” ocidentalizados.

Expus, no subcapítulo 2.2 “O Boi-Bumbá enquanto espetáculo”, que a Cunhã-Poranga foi uma figura que se originou da “Miss do Boi”, que existiu até meados da década de 1980; mudança proposta pela folclorista Odinéia Andrade (2013, p. 53) visando substituir os termos “americanizados”. Mesmo com a mudança, a busca pela mulher mais bonita do Boi-Bumbá continuou impregnada na personagem.

A questão é que a beleza é uma construção e desconstrução em andamento por parte de quem observa. O que é belo hoje não era tão belo há algumas décadas. E a sua definição parece ter relação com a manutenção do poder, sendo ele patriarcal, eurocêntrico, ocidental. Ou seja, a noção de beleza que reverbera é aquela cujos padrões foram criados para manter a hegemonia do homem branco, que diz o que é “bom” e deve ser seguido. Umberto Eco (2007) expõe que:

Belo – junto com “gracioso”, “bonito”, ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos freqüentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom. [...] falamos de Beleza quando fruímos de alguma coisa por aquilo que é independentemente da questão de possuí-la ou não. [...] É bela alguma coisa que, se fosse nossa, nos deixaria felizes, mas que continua a sê-lo se pertence a outro alguém. [...] o sentido da Beleza é diverso do sentido do desejo. Podemos considerar alguns seres humanos belíssimos, mesmo que não o desejemos sexualmente, ou que saibamos que nunca poderão ser nossos (ECO, 2007, p. 8).

A beleza pode ser um dos mecanismos usados pelos discursos hegemônicos ocidentalizados do “homem branco”, que exerce controle sobre as imagens e representações, atribuindo o que é belo ao que é competente, por exemplo. A partir dessa perspectiva, que eu não afirmo ser prevalente até porque não disponho de indícios suficientes para corroborar tal afirmação, a pessoa bela teria mais acesso às oportunidades. Isso poderia se configurar como um dos motivos para que meninas amazônidas almejem tornar-se Cunhã-Poranga, em busca de outras realidades.

Marciele Albuquerque não escapa às exigências de beleza ocidentalizadas. Em 2020, a Cunhã-Poranga concedeu uma entrevista para Júlia Rodrigues, do portal Edilele Mafra, no qual Marciele revela que a preparação para o Festival Folclórico de Parintins exige bastante dedicação e investimento, seja nos ensaios ou

nos cuidados com o corpo, a pele e os cabelos. Sobre a preparação para o festival, Marciele Albuquerque (RODRIGUES, 2020) comenta o seguinte:

Rotina que mais amo! Preparação total: ensaios de dança e teatral, treinos de resistência e musculação, estudo sobre o que iremos representar, acompanhar a construção da indumentária e alegoria, entrevistas e eventos do boi. Não temos horário definido para nada; aliás [temos] para acordar, cedo. A rotina mais desafiadora da minha vida, e faço tudo com amor (RODRIGUES, 2020).

A exposição midiática e as exigências nos cuidados com a beleza “cobram” seu preço em uma sociedade machista como a nossa. Em 2022, Marciele Albuquerque realizou um ensaio fotográfico conforme a Figura 47.

Figura 47 – Ensaio fotográfico com as personagens femininas do Boi Caprichoso



Fonte: Página de Marciele Albuquerque no Instagram, 2022<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2022/03/cunha-poranga-do-caprichoso-sobre-ameacas-com-supostos-videos-intimos-entrei-em-panico.html>>. Acesso em: 30 nov. 2022.

Na imagem, vemos a partir de quem está sentada a esquerda, no sentido horário, Cleise Simas, a Rainha do Folclore; Marcela Marialva, a Porta-Estandarte; Marciele Albuquerque, a Cunhã-Poranga; e Karina Cid, a Sinhazinha da Fazenda. Nas fotos produzidas por Jhonne Almeida, em março de 2022, todas se apresentam em poses sensuais. O ensaio fotográfico foi uma “homenagem” às mulheres indígenas Ykamiabas, moldadas no imaginário amazônico a partir da visão eurocêntrica acerca das guerreiras lendárias Amazonas.

Ocorreu que, em entrevista cedida a Bia Rohen (2022), da Revista Quem, Marciele Albuquerque revelou que sofreu ameaças a partir do compartilhamento do ensaio fotográfico, que foi visto como se as participantes tivessem se oferecendo sexualmente. Marciele Albuquerque (2022) desabafa o seguinte:

Sofrer discriminação por ser mulher já é natural na nossa sociedade, algo que lutamos contra todo dia. Um perfil de fofoca de Manaus compartilhou uma foto minha e das meninas já levando para o lado sexual, expondo a gente da pior forma que alguém pode expor uma mulher. Ali já acelerei tudo e contratei advogados para irem para cima desse Insta, e eles apagaram o post, mas continuaram insinuando nos stories que tinham o vídeo. Comecei a desabar por toda a exposição, de gente falando “Ela é item de boi, os itens são todos assim”. Isso já foi abalando tanto a mim quanto às meninas na foto. É a maior mentira já inventada sobre nós (ROHEN, 2022).

Na reportagem, Marciele Albuquerque salienta que se sentiu acolhida pelo departamento jurídico do Boi-Bumbá Caprichoso. Marciele diz que: “quando eu falo da discriminação dos itens, também falo de outras meninas e até do ‘contrário’. Quando sofre uma, sofrem todas. Representamos um item e, acima de tudo, somos mulheres” (ROHEN, 2022).

Chamo a atenção para um detalhe importante: na reportagem acima, Marciele Albuquerque se referiu às outras personagens como “itens”. No Festival Folclórico de Parintins, todos os personagens são denominados de itens, o que consta inclusive nos documentos oficiais. A palavra “item” parece não apresentar incomodo algum nos sujeitos que participam do festival. Porém, quando refletimos a respeito do vocábulo, podemos associa-lo a objeto ou mercadoria; o que pode reforçar, ainda mais, a associação da mulher como objeto da casa ou acessório do homem, por parte da visão conservadora da sociedade.

Em uma sociedade predominantemente patriarcal, as mulheres sofrem inúmeros preconceitos, dados os estereótipos sexuais que lhes são impostos, no

caso. Isso se agrava quando tendemos para o racismo que mulheres não brancas são submetidas. E, no caso da mulher indígena, há ainda o “racismo da ausência”.

Racismo da ausência é o termo ao qual entrei em contato, pela primeira vez, através da professora e antropóloga ativista Célia Xakriabá, conhecida como Fátima Bernardes Indígena, que mora em uma aldeia no território Xakriabá, em São João das Missões, em Minas Gerais.

Em uma entrevista à jornalista Victória Martins, do Instituto Socioambiental, em 2022, Célia Xakriabá afirma que a discussão abrange o “racismo da presença e do racismo da ausência”, onde se faz necessário superar a ideia de que o lugar do indígena é vendendo artesanato nas aldeias. Célia Xakriabá (MARTINS, 2022<sup>98</sup>) evidencia que “[...] para sermos considerados existentes, precisamos primeiro dizer que existimos. Porém, no Brasil, muitas vezes nos questionam se somos de verdade. Ocupar esses lugares é um jeito de descolonizar a História”.

A pesquisadora e antropóloga Cecilia McCallum (2014, p. 4) defende “[...] que ocorre um verdadeiro esvaziamento simbólico dos discursos e das ações dos próprios indígenas”, dando a ideia de que os mesmos não estão presentes na história. O discurso faz com que o racismo sofrido pelas sociedades indígenas seja nomeado de preconceitos e maus-tratos. McCallum (2014) acrescenta que:

[...] os modos de apreensão da “questão indígena” e do “índio” no Brasil integram uma forma de racismo que é consagrada, legitimada – mas não nomeada – e que está em processo de se firmar. Em muitas instâncias, os discursos e movimentos anti-racistas que encontram respaldo e legitimação no país não reconhecem o racismo anti-indígena como tal. Ou seja, os preconceitos frente aos ameríndios não são identificados como “racismo”, categoria essa amplamente disseminada na mídia e nos fóruns sociais e políticos, mas normalmente vistos como apenas se referindo a preconceitos e maus-tratos dirigidos à população negra. Existe, desse modo, uma espécie de racismo que é oficializado como algo a ser combatido de forma legítima, e uma outra, não-dita e sujeita à invisibilização, que é fruto da indiferença da maioria dos cidadãos brasileiros e da consequente ausência de atenção. Como efeito, a opressão da população indígena não parece ser da mesma estirpe que a opressão da população negra. Assim, não é outorgado aos “índios” participação na mesma história que deu origem às formas reconhecidas de racismo atuais (MCCALLUM, 2014, p. 8).

Há também os pesquisadores Felipe Milanez, Lucia Sá, Ailton Kernak, Felipe Cruz, Elisa Ramos e Taquary Pataxó, que publicaram o estudo “Existência e

---

<sup>98</sup> Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/celia-xakriaba-e-hora-de-mulherizar-e-indigenizar-politica-0>>. Acesso em: 13 dez. 2022, as 16:00h.

Diferença: O Racismo contra os Povos Indígenas” em 2019, no qual esses expõem que uma das formas de racismo é a “fossilização da cultura indígena como algo imutável e parado no tempo”, o que ocasiona a noção de que:

[...] se um indígena é visto utilizando um celular ou escrevendo um livro, vai receber desde os comentários supostamente inocentes, mas profundamente racistas, como “você não parece índio”, até acusações diretas como “não é mais índio”, ou é “ex-índio” (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2175).

Para o escritor Guarani Olívio Jekupé (*In: MILANEZ et al.*, 2019, p. 2176), “[...] a sociedade sempre vê o índio como aquele primitivo que não vai crescer, e quando o índio mostra o seu talento, aí vem o preconceito, o racismo”. Por isso, segundo Jekupé (*In: MILANEZ et al.*, 2019, p. 2176), “[...] escrever é importante para mostrar para a sociedade que nós também podemos fazer a mesma coisa que o outro faz”.

A imobilidade dada aos povos indígenas é fruto da historiografia tradicional, que ignorou “[...] o protagonismo da resistência indígena à colonização” (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2163). Não apenas isso, mas, como ressalta Milanez *et al.* (2019):

[...] as abordagens da “transição” da escravidão indígena para a negra não apenas reforçaram a narrativa da extinção – que coloca os indígenas prementemente num lugar pertencente ao passado –, como também serviram para desconsiderar o violento sistema de exploração da força de trabalho, a espoliação e o genocídio que permanecem desde o primórdio da colonização até os dias atuais (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2163).

O genocídio dos povos originários foi silenciado pela romantização da sua história. A “mestiçagem biológica” foi substituída pelo termo “miscigenação”, do mesmo modo que a “mestiçagem cultural” tornou-se “sincretismo” e “integração”, onde é perpetuado “[...] o evolucionismo positivista pela transitividade da condição, como um caminho para ‘virar branco’” (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2167).

Cecilia McCallum (2014, p. 4) atesta que a invisibilização é o espaço simbólico onde “[...] os povos indígenas da Amazônia e do Leste e Nordeste forjam sua luta política”. Luta que perpassa pelo reconhecimento do racismo que sofrem, “[...] que se constitui em várias dimensões, como a epistêmica, a política, cosmológica, a institucional, e assim por diante, e a elas são somados eixos articuladores como, por exemplo, o machismo” (MILANEZ *et al.*, 2019, p. 2178).

Ao defender que a Cunhã-Poranga está no “dois pra cá”, me refiro também aos preconceitos e racismos que subjagam seu corpo e sua condição, atribuindo-lhe a objetificação sexual em seus trajes de folguedo. Isso é corroborado quando analisamos o fato de que, enquanto mérito e elemento comparativo, a beleza vem antes do bailado coreográfico e do próprio traje de folguedo. Para atender à visão machista da sociedade, é preciso forjar a Cunhã-Poranga com o estereótipo de beleza concedido pelo “homem”, conforme representado na Figura 48.

Figura 48 – Cunhã-Poranga concebida pelo patriarcado



Fonte: Página de Marciele Albuquerque no Facebook, 2018<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1807531186209865&set=ainda-encantada-com-a-produ%C3%A7%C3%A3o-de-ontem-makeup-art%C3%ADstica-por-jhonne-almeida->>>.

Por isso, em relação aos traços indígenas da Cunhã-Poranga, o que é apresentado ao público e aos jurados é uma mulher indígena estereotipada, cuja beleza reside nos longos cabelos escuros, na pele morena, no rosto harmônico, no corpo escultural e magro. O que é reforçado pela etimologia do nome “Cunhã-Poranga”, que significa “mulher bonita”, ao exaltar “[...] a figura da mulher mais bela da tribo” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 188).

O Boi de Parintins dança o “dois pra cá” quando somente aos itens femininos são atribuídos em si a beleza como determinante, mesmo que de forma implícita. O filósofo francês Gilles Lipovetsky (2009, p. 119) ressalta que “[...] a beleza permanece um atributo, um valor particular do feminino; é admirada, encorajada [...]”, onde se percebe também a “[...] vocação de agradar, essa celebração não igualitária da beleza feminina, assim como os meios ancestrais de realçá-la”.

A pesquisadora Madel Therezinha Luz (1982), na obra *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*, realizou um apanhado de sete pesquisas e reflexões sobre a condição histórica das mulheres na sociedade brasileira. Madel Luz (1982, p. 7) concluiu que “[...] a subordinação em que vive a mulher, na sociedade civil e dentro de casa, é uma imposição muitas vezes aceita, quando não assumida, durante o processo ‘educativo’ a que é submetida”.

A mulher é ensinada desde criança a se embelezar para agradar aos outros. Mesmo a Cunhã-Poranga, com seus discursos de igualdade entre os homens, de equidade profissional, de liberdade e controle sobre o seu próprio corpo, é submetida à imposição de uma beleza “embranquecida”, “ocidentalizada”, que é aceita por ela para corresponder ao que se espera dela enquanto personagem.

Outro ponto, que ajuda a corroborar o “dois pra cá” é o fato do Festival de Parintins ser feito por “mãos” predominantemente masculinas, envolvendo desde a concepção do espetáculo, definição dos temas, passando pelas coreografias e teatralização dos grupos cênicos, e chegando à confecção das alegorias e trajes de folguedo. Grosso modo, é um espetáculo feito por homens.

Segundo relatam Ericky Nakanome e Adan Silva (2018, p. 195), os artistas do Boi de Parintins “[...] enaltecem tanto o índio quanto o caboclo como heróis míticos regionais da Amazônia, configurando-os como seres inocentes, tal como defendia o ideal romântico, e, ao mesmo tempo, como valentes que sobrevivem às maiores intempéries geográficas e sociais”.

No Festival de Parintins, a espetacularização do indígena, em geral, dá-se a partir de variadas fontes, como a toada, o ritmo tradicional do Boi-Bumbá, que é um importante mecanismo para difundir “[...] pensamentos e ideologias, reafirmando conceitos que, ao materializarem-se, passam a dominar o imaginário popular”, que é reproduzido nas festividades folclóricas amazônicas (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 196). Wilson Nogueira (2014) acrescenta o seguinte:

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

O “novo indígena” é retirado da folclorização e levado para a espetacularização, onde os artistas de indumentária, predominantemente homens, confeccionam os trajes de folguedo, sob a “estética do superlativo”, para “vestir” as mulheres, dando atenção especial para a erotização do corpo feminino, atribuindo-lhe sensualidade para que, assim, elas se tornem mais convincentes e atraentes perante os jurados e o público do festival.

Assim, o Boi-Bumbá dança o “dois pra cá”, refletindo a sociedade patriarcal e opressora na qual vivemos, submetendo as mulheres a uma relação de dominação sobre seus corpos, seus comportamentos e pensamentos por parte dos homens. Nas palavras de Jacqueline Pitanguy de Romani (*In*: LUZ, 1982, p. 63), “[...] um homem é um homem e uma mulher é uma mulher. Eles só se tornam o dominante e o dominado, o opressor e o oprimido, dentro de determinadas relações sociais”.

Para finalizar meu estudo, exponho agora um fato que aconteceu durante e após o 54º Festival Folclórico de Parintins, que comprova a ideia de fossilização do Boi de Parintins, como algo preso aos discursos do passado, dançando o “dois pra cá”. Fato esse que ganhou maior dimensão quando, no dia 01 de julho, a apuração concedeu o título ao Boi Garantido.

Os críticos e parte do público, principalmente os “contrários” que ganharam o festival, exacerbaram o preconceito e a intolerância acerca do que o Boi Caprichoso apresentou, sob o tema “Um Canto de Esperança para a Mãtria Brasilis”. Os

argumentos foram que o folclore apresentado não correspondeu ao amazônico; que o boi foi antropológico e acadêmico demais, não dialogando com os torcedores; que os artistas levaram “feitiçaria” e “macumba” para o Bumbódromo; que as religiões afro-brasileiras não constituem a identidade amazônica; e que o festival deixou de ser da Amazônia para falar do nordeste brasileiro.

Tudo isso porque o conselho de artes do Boi Caprichoso deu visibilidade para as sociedades quilombolas e pretas da Amazônia; apresentou o culto da Jurema Sagrada e a ritualística do Toré, tradicionalmente mais associadas ao nordeste brasileiro; trouxe para a discussão o apagamento cultural não apenas dos indígenas amazônicos, mas das sociedades indígenas brasileiras; e deu “voz” às mulheres pretas e indígenas, que reivindicam igualdade e visibilidade social, política e cultural.

Toda a retórica foi corroborada pelo historiador, professor e sócio fundados do Boi Caprichoso, Simão Assayag, que publicou o manifesto “Quero minha Amazônia de volta”, no portal Fato Amazônica em 2019. Simão Assayag (2019) expõe que o tema, “[...] com feições claramente ideológicas e doutrinárias”, o deixou desconfortável, pois seu “estilo” é usar como referência “[...] os Estados e Países da Amazônia ao invés de Minas Gerais, Bahia ou Rio de Janeiro [...]”. Parece-me que Simão Assayag está interessado em ver retratada apenas a Amazônia poética e romântica, sem os discursos politizados de protagonismo feminino, por exemplo.

Mantendo o Boi de Parintins preso no curral dentro dos limites geográficos da Amazônia, “[...] não se corre o risco de aos poucos o Boi ser tragado por enredos não amazônicos e, uma ‘onda’ do ‘politicamente correto’” (ASSAYAG, 2019). Simão Assayag (2019) segue justificando seu ponto de vista da seguinte maneira:

Inserções de outras culturas são bem-vindas quando trazem o vínculo com nossa História, com nossas tradições e, sem descaracterizar nossa Festa do Boi. Já os temas mais amplos que fiquem para o Carnaval, que é lindo também. Política Partidária, Ideologias de qualquer tipo, Costumes que não são nossos, que fiquem maravilhosamente bem nas suas origens. As Escolas de Samba são mais amplas, têm suas regras. Elas podem desenvolver muito bem enredos que vão da Civilização Egípcia à Conquista do espaço; dos protestos de natureza as mais diversas e, até mesmo o Boi-Bumbá. Aqui não vale a recíproca com o Carnaval-Boi. Se isso vier acontecer, esvazia-se o Festival Folclórico de Parintins. Assistir nossa Festa é muito caro e, aí as pessoas vão preferir o original do Rio, Bahia e Recife (ASSAYAG, 2019).

O manifesto foi amplamente recebido e aceito pelo público, que se identificou com a ideia de que o Boi-Bumbá de Parintins jamais deve sair da Amazônia e tomar para si um posicionamento político/ideológico. Aqui, faço questão de pontuar o contexto ao qual o Brasil passou entre os anos de 2019 a 2022, onde os discursos tenderam para o nacionalismo idealizado, para a ratificação do patriarcado, para o desprezo pelas chamadas “minorias” sociais, para o fortalecimento dos ideais militares, para a imposição de uma religião de origem europeia.

Simão Assayag (2019) vai além e questiona o racismo no Brasil, ainda expresso em manifestações folclóricas como o Boi-Bumbá, defendendo que, em nome da tradição, os discursos antigos, hoje refutados, devem ser perpetuados. Assayag (2019) defende o seguinte:

Não posso deixar de citar aqui o Comentário dos Jurados de que o Pai Francisco e Catirina deveriam ser Negros e não Brancos pintados de preto porque isso “é preconceituoso”. Esquecem que a regra principal do Folclore é a Tradição, Antiguidade (as outras são Persistência, Anonimato e para alguns ainda tem a Oralidade) e, na tradição (desde a criação do Auto do Boi), os Personagens Pai Francisco (também chamado de Nêgo Chico) e Mãe Catirina (também chamada de Catita), são Brancos pintados de preto ou de máscaras pretas. Da mesma forma a Catirina e a Mãe Guiomá, na origem, eram Homens vestidos de Mulher. Se assim fosse feito na Arena, certamente esses jurados entenderiam como machismo, um “preconceito para com as mulheres”. Haja saco! (ASSAYAG, 2019).

O meu intuito não é desmerecer a relevância que Simão Assayag tem para o Festival de Parintins, mas apresentar que a fossilização do Boi-Bumbá, a ideia de que o folclore e a cultura são imutáveis, de que não há espaço para novas narrativas sociais, políticas e culturais no festival fazem com que o Boi de Parintins insista em dançar o “dois pra cá”, ratificando a herança eurocêntrica e colonial na forma de ser, pensar e se comportar diante da contemporaneidade.

Não há espaço para determinações limítrofes no Festival de Parintins em uma “modernidade líquida<sup>100</sup>” como a nossa. O silêncio das narrativas, que tiram o Boi-Bumbá do “dois pra cá” e o levam para o “dois pra lá”, reforçam a invisibilidade atribuída, historicamente, às mulheres, aos povos indígenas e às populações pretas

---

<sup>100</sup> O conceito de “modernidade líquida” foi proposto pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) para se referir às novas relações sociais e econômicas, que são frágeis e maleáveis. Para mais informações, sugiro a bibliografia: BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

do Brasil. As histórias e memórias das “minorias”, sob o viés de representatividade política, emergem cada vez mais e buscam espaços de fala e de representatividade.

O Boi-Bumbá de Parintins se apresenta como *locus* da representatividade de uma pluralidade sociocultural, que contribuiu para forjar aquilo que concebemos como identidade amazônica. Somos filhos de muitos povos e culturas, de muitas religiões e cores. Nossa história é uma construção coletiva, que se estende para além das nossas fronteiras geopolíticas. O Boi de Parintins é o Boi de muitos Brasis.

A ressignificação, representação e identificação passam pelo papel artístico do Boi-Bumbá na educação, através da reafirmação da importância das sociedades indígenas e pretas “[...] na formação social e cultural cabocla da região norte e também na construção de uma identidade amazônica”, no qual todo o universo cosmológico integra a educação informal, “[...] aquela não vivenciada em espaços pensados para esta finalidade, como a escola, mas que existe popularmente e realiza-se cotidianamente por intermédio da oralidade, dos saberes comuns e dos próprios meios midiáticos” (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 188). Ericky Nakanome e Adan Silva (2018) ainda acrescentam que:

O Boi-Bumbá de Parintins tem função educativa na arte e, sobretudo, na restauração da cultura indígena, especialmente ao fazer uma autorrevisão da identidade por meio do espetáculo, recriando e materializando, dando sentido, até mesmo sinestésico, aos brincantes que, no subconsciente, vivem uma catarse renovada a cada ano, como herança adormecida e existente em um bairrismo e no orgulho caboclo (NAKANOME; SILVA, 2018, p. 204).

A partir dessa educação informal, acredito que os artistas do Boi-Bumbá possam superar os discursos conservadores do “dois pra cá”, legitimando a narrativa política acerca do corpo da mulher, mais especificamente da indígena, a partir das próprias mulheres. Não basta apenas defender a reconfiguração da participação feminina no Boi de Parintins, é preciso oportunizar a participação de artistas mulheres no “pensar” e “fazer” o festival.

Finalizo o meu estudo sobre os trajes de folguedo da Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso, na esperança de que a produção acadêmica sobre o assunto possa ser ampliada e que, cada vez mais, outras narrativas possam prevalecer sobre a objetificação dos corpos femininos. Mais do que isso, que o Boi-Bumbá possa ser resguardado, protegido e divulgado pela e para a sociedade. A nossa Amazônia de volta é uma nova Amazônia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Amazônia é uma região de superlativos e contradições, de dualidades que beiram entre a ancestralidade e a modernidade, o vanguardismo e o colonialismo, a fossilização e o reposicionamento cultural, o “dois pra lá, dois pra cá”.

No primeiro capítulo, denominado “O Boi de Parintins: histórias”, vimos que, como expressão cultural maior da região amazônica, o Boi-Bumbá pode ser compreendido como uma festa, ou brincadeira, ou auto, ou espetáculo. De qualquer modo, independente de sua compreensão, o Boi de Parintins é um instrumento artístico, folclórico e educacional, que reflete não apenas aquilo que a sociedade é, mas também aquilo que ela pode se tornar.

Nessa imersão pela manifestação folclórica do Boi-Bumbá, tivemos a oportunidade de entender os seus enraizamentos pelas diversas regiões do Brasil. Bumba-meu-boi, Boi de reis, Boi de São João, Boi-calemba, Boi-pintadinho, Boi de jacá, Boizinho, Boi de mamão e Boi-Bumbá; o que influencia diretamente na forma como o folclore é vivenciado e experimentado.

Entramos em contato com as histórias que permeiam o Boi-Bumbá de Parintins e o universo cosmológico da Amazônia, perpassando pelas heranças culturais indígenas; pela participação do explorador europeu, seja na figura do espanhol e, posteriormente, do português; pela influência dos nordestinos, que ajudaram a “construir” social e culturalmente nossa região; e de outros povos, como os africanos, japoneses e os árabes.

No segundo capítulo, intitulado “O Boi de Parintins: entre a festa e o espetáculo”, conhecemos como a “cultura do boi” foi inserida nas sociedades amazônicas. Dentre muitas visões, teorias e argumentos, percebemos o quão vasta é a história do Boi-Bumbá na Amazônia e, especialmente, em Parintins. Defendemos enxergar o Boi de Parintins a partir de dois vieses históricos: o “Boi-Bumbá enquanto festa” e o “Boi-Bumbá enquanto espetáculo”.

O “Boi-Bumbá enquanto festa” nos deu a visão histórica de um boi íntimo dos parintinenses, brincado em homenagem aos santos juninos, em especial o São João, pelas ruas da cidade, sob a luz das estrelas e dos candeeiros, ao redor das fogueiras e ao som das toadas nostálgicas. Nesse sentido, um boi que foi moldado inicialmente pela religiosidade católica, que ajudou a erguer a Catedral de Nossa

Senhora do Carmo, em Parintins, e que, até hoje, permanece na memória e no imaginário do parintinense como “meu brinquedo de infância”.

O “Boi-Bumbá enquanto espetáculo” nos apresentou o Boi de Parintins da forma como ele é conhecido no Brasil e internacionalmente: o boi operístico, que revive e representa, de forma “espetacularizada”, os costumes, cosmologias e vivências dos povos amazônicos. Esse é o boi que atraiu investimentos e visibilidade para a região; o boi que denuncia e celebra, que vive e sobrevive; o boi que se encontrou com outras manifestações populares e, hoje, comunga em prol da valorização da cultura popular brasileira.

Após entendermos o que é o Festival de Parintins e como se deu a legitimação da importância do Boi-Bumbá para a Amazônia, chegamos ao capítulo três, “O ‘dois pra lá, dois pra cá’ dos trajes de folguedo da Cunhã-Poranga do Boi Caprichoso em 2019”, no qual discorreremos sobre as narrativas que se “escrevem visualmente” nas indumentárias da Cunhã-Poranga.

Há o movimento do “dois pra lá”, no qual a personagem Cunhã-Poranga denuncia e reivindica um novo olhar acerca do papel da mulher, historicamente forjado pelo “homem branco” em nossa sociedade. Nesse ponto, a representação folclórica das temáticas amazônicas dá “voz” às personagens femininas, por meio de discursos politizados e reflexivos, remoldurando a inserção da mulher em uma sociedade predominantemente patriarcal.

No entanto, a reivindicação ainda está presa ao movimento do “dois pra cá”, a partir de um olhar branco e masculino, que imobiliza as narrativas em um tempo passado, colonial, que objetifica sexualmente o corpo da mulher. Mesmo que o “dois pra lá” se anuncie, ele não se efetivou de fato porque o “dois pra cá” parece ser mais confortável e melhor atender aqueles que, predominantemente, fazem o festival.

Como resultado, temos a personagem da Cunhã-Poranga idealizada a partir das mãos “canônicas” ocidentais, que a sujeitam ao “embranquecimento” estético, que limitam seu comportamento e seus discursos para, assim, obter a aprovação do olhar masculino. A mulher é posta em uma “vitrine” para ser estereotipada, exaltada, admirada, desejada e subjugada.

Na oportunidade, analisamos como se deu a construção do imaginário europeu, que fossilizou a presença do indígena, invisibilizando-o dentro da sociedade brasileira e silenciando muitas vozes, que existem e resistem ao genocídio cultural (e, em muitos casos, físico) ao qual são diariamente submetidas.

Na tentativa de reverter essa realidade, o Boi-Bumbá é o instrumento folclórico, artístico e educacional, que tende a reposicionar os pensamentos, teorias e reflexões a fim de abarcar o novo olhar para com as sociedades amazônicas, em especial para a mulher indígena, que tem muito a dizer e ainda ocupa pouco espaço dentro de uma realidade que a folcloriza e a distancia.

Confesso que o presente trabalho foi cercado de muitos desafios. Não apenas a pandemia do “Covid-19” limitou meu acesso às instituições de pesquisa, por exemplo, mas também a incipiência de material bibliográfico, que verse sobre o traje de folguedo de maneira geral, foi um obstáculo que tentei superar.

Mas, talvez, a principal dificuldade foi lidar com o desânimo em prosseguir com uma produção científica em uma realidade política e ideológica onde, diariamente, se viu o “desmonte” do ensino público e a deslegitimação dos pesquisadores e produções acadêmicas no Brasil. Acredito que superamos essa obscura fase e, conseqüentemente, meu estudo enfim foi materializado.

Espero que minha dissertação evoque e provoque discussões não apenas dentro do universo dos artistas que realizam o Festival de Parintins, mas que se estenda por outras manifestações populares brasileiras, visando superar a herança “colonial” que transforma o corpo da mulher em estereótipos e objetos sexuais para apreciação masculina, através dos trajes de folguedo, indumentárias, fantasias.

Que novas pesquisas e olhares revelem a Amazônia em transformação, ressignificada e sustentada por saberes não apenas acadêmicos. Que nós, enquanto brasileiros, possamos olhar, nos orgulhar e nos identificar com aquilo que é produzido e manifestado em forma de arte. Viva a Cultura Popular! Viva, Amazônia!

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões**: o figurino encena. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.
- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. (Tradução de Guido Antonio de Almeida) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf)> Acesso em: 10 abr. 2019, as 14:10h.
- AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. **Festa à Brasileira**. Significados do festejar, no país que “não é serio”. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- AMAZONASTUR. **Festival de Parintins 2019 bate recorde de visitantes, aponta Amazonastur**, 2 ago. 2019. Disponível em: <<http://www.amazonastur.am.gov.br/festival-de-parintins-2019-bate-recorde-de-visitantes-aponta-amazonastur/>> Acesso em: 10 jan. 2022, as 11:00h.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Oneyda Alvarenga (Org.). 2. ed. São Paulo: Brasília: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. Tomo I, II e III.
- ANDRADE, Odinéia. **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.
- AZEVEDO, Elizabeth. **Anais do I Seminário de preservação de acervos teatrais**. São Paulo: USP-PRCEU; TUSP; LIM CAC, 2015.
- ARAGÃO, Vera Maria – de Souza Sanchez. O olhar do espectador: o visível e o invisível na construção da imagem no Ballet. *In: European Review of Artistic Studies – ERAS*. v. 3, n. 4. Rio de Janeiro, 2012.
- ARAUJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana. **Entre tramas, rendas e fuxicos**: o figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo: Globo, 2007.
- ASSAYAG, Simão. **Caprichoso**, o Boi de Parintins. Manaus: Novo Tempo, 1997.
- ASSAYAG, Simão. **“Quero minha Amazônia de volta”**. Portal Fato Amazônico, 4 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.fatoamazonico.com/quero-minha-amazonia-de-volta-simao-assayag/>>. Acesso em: 29 nov. 2022, as 16:00h.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

AVÉ-LALLÉMANT, Robert. **Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859**. (Tradução de Eduardo de Lima Castro). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961.

AZEVEDO, Luiza Elayne Corrêa. **Boi Bumbá de Parintins**: cenários na pós-modernidade e sua inserção no marketing cultural. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2000.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Correa do. **Debret e o Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Imaginário do Novo Mundo**. Coleção Brasil dos Viajantes, v. 1. São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994. v. 3.

BOI CAPRICHOSO. **Uma paixão centenária**. Online. Disponível em: <<http://boicaprichoso.com>> Acesso em: 15 abr. 2020, as 13:30h.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do bumba meu boi**: o boi misterioso de Afogados. Recife, Imprensa Universitária, 1966.

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

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalcadas de Pirenópolis**. Goiânia: Oriente, 1974.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Cultura na rua**. Campinas: Papyrus Editores, 1989.

BRANDÃO, Adelino. Bois-bumbás da Amazônia. **Correio paulistano**, São Paulo, 29 ago. 1954, p. 3.

BRASIL. LEI Nº 13.571, de 21 de dezembro de 2017. **Confere ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de Capital Nacional do Boi-Bumbá**, Brasília, DF, dez 2017. Disponível em: <[https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/533675289/lei-13571-17?ref=topic\\_feed](https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/533675289/lei-13571-17?ref=topic_feed)> Acesso em: 15 jul. 2019, as 15:00h.

BUENO, Magali Franco. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia**: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-graduação em Geografia Humana, USP, 2002. 187p.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. (Tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUSTAMANTE, Rita de Cássia. **Retalhos em cena**: concebendo o figurino na televisão. Dissertação de Mestrado em Moda, Arte e Cultura – São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008.

BUTEL, Larice *et al.* (Org). **História e Memória Política de Parintins**. Parintins. Câmara Municipal de Parintins, 2012.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. 4. reimp. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO, Jorcemara Matos. **O discurso de resistência em meio à espetacularização do Festival Folclórico de Parintins**. 2016, 208 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos. São Paulo: UFSCar, 2016.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. (Biblioteca de Divulgação Cultural; série A – XI).

CARNEIRO, Edison de Souza. **Folguedos Tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1982.

CARVAJAL, Frei Gaspar de. **Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana**. São Paulo: Scritta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Marta Sorelia Felix de; COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino – O traje em cena. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. v.3 n.1. São Paulo, ago. 2010. Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05\\_IARA\\_vol3\\_n1\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf)> Acesso em: 19 abr. 2021, as 11:00h.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol, VI (suplemento), p. 1019-1046, set. 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 45, n. 1, 2002.

CERQUA, Arcângelo. **Clarão de fé no médio Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial, 1980.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CLAYTON MOORE, o eterno Cavaleiro Solitário. **Memórias Cinematográficas**. 14 set. 2018. Disponível em: <<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2018/09/clayton-moore-o-eterno-cavaleiro.html>> Acesso em: 21 jan. 2022, as 14:45h.

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. **Paraísos e Infernos**. Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. 2006, 166 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DREYER-EIMBCKE, Oswald. **O descobrimento da terra**. (Tradução de Alfred Josef Keller) São Paulo: Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

DURKHEIM, Émile. Le culte positif: Les rites représentatifs ou commémoratifs. In: DURKHEIM, Émile. **Les formes élémentaires da la vie religieuse. Le système totémique em Austrálie**: livre troisième – Les principales attitudes rituelles. Paris: Les Presses Universitaires de France – PUF, 1968. p. 425-647.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARIAS, Elaíze. Baku e seu protagonismo feminino no movimento indígena. **Amazônia Real**. 30 jul. 2018. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/baku-e-seu-protagonismo-feminino-no-movimento-indigena/>>. Acesso em: 03 fev. 2023, as 16:35h.

FREITAS, Cadu. Cacique Pequena, a primeira mulher cacique reconhecida no Brasil. **Portal G1 Ceará**. 08 mar. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/dia-das-mulheres/noticia/2022/03/08/cacique-pequena-a-primeira-mulher-cacique-reconhecida-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 03 fev. 2023, as 14:30h.

GOMES, Jéssica Dayse Matos. **Memórias dos cinemas em Parintins-AM entre as décadas de 1960 e 1980**. In: III Congresso Pan-Amazônico de História Oral; IX Encontro Regional Norte de História Oral; VIII Semana de História do CESP-UEA. 21-23 out. 2015. Disponível em: <[http://www.norte2015.historiaoral.org.br/resources/anais/12/1444875470\\_ARQUIV\\_O\\_artigoparasemanadeHistoriaoficial2015.pdf](http://www.norte2015.historiaoral.org.br/resources/anais/12/1444875470_ARQUIV_O_artigoparasemanadeHistoriaoficial2015.pdf)> Acesso em: 6 jan. 2021, as 18:15h.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-Latino-Americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUEDES, Fátima **A saga do Boi-bumbá em preto e branco**. Manaus: Ufam, 2002. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas.

GUIMARÃES, Cléia Viana. **Catedral de Nossa Senhora do Carmo**. Série Memória, 8. ed. n. 147, Governo do estado do Amazonas, nov. 2009.

GURGEL, Geraldo. MINISTÉRIO DO TURISMO. **Tem festa do boi no coração da floresta!** 28 jun. 2019. Disponível em: <<http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/12778-tem-festa-do-boi-no-cora%C3%A7%C3%A3o-da-floresta.html>> Acesso em: 10 jan. 2022, as 10:15h.

HEINEN, Maíra. Mulheres indígenas ocupam seu espaço ao liderar aldeias. **Radioagência Nacional/ Empresa Brasil de Comunicações**. 08 mar. 2021. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2021-03/mulheres-indigenas-ocupam-seu-espaco-ao-liderar-aldeias>>. Acesso em: 03 fev. 2023, as 16:00h.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Amazonas – Parintins**. *Rio de Janeiro: Biblioteca do IBGE, 1961*. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/amazonas/parintins.pdf>> Acesso em: 09 abr. 2020, as 09:00h.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. *In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033218/mod\\_resource/content/1/LAURETIS%2C%20Teresa%20de%20-%20%20A%20Tecnologia%20do%20Genero.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033218/mod_resource/content/1/LAURETIS%2C%20Teresa%20de%20-%20%20A%20Tecnologia%20do%20Genero.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2023, as 11:00h.

LEONEL, Guilherme Guimarães. Festa e sociabilidade: reflexões teóricas e práticas para a pesquisa dos festejos como fenômenos urbanos contemporâneos. **Cadernos de História**, v. 11, n. 15, p. 35-57, 31 out. 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Karajá. **Povos Indígenas no Brasil**. Instituto Socioambiental – ISA, 20 jan. 2021. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karaj%C3%A1>>. Acesso em: 12 fev. 2023, as 08:00h.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES GAMA, Miguel do Sacramento. A estultice do bumba-meu-boi. **O Carapuceiro**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 330-338.

LOPES, Nei. **Dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Cultural José Bonifácio, Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

LUZ, Ana Luiza da. **A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 127-150, nov. 2013.

LUZ, Madel Therezinha (Org.). **O lugar da mulher**: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

L'ODÒ, ALEXANDRE L'OMI. A Jurema Sagrada – Resiliente religião de matriz indígena do Nordeste do Brasil. **Revista Senso** (*on-line*), 23 out. 2017. Disponível em: <<https://revistasenso.com.br/jurema/jurema-sagrada-resiliente-religiao-de-matriz-indigena-nordeste-brasil/>> Acesso em: 21 mai. 2022, as 14:00h.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia Benedetti. **Fazendo carnaval**: the making of carnival. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MAIA FIGUEIREDO, Paulo Roberto. 2009. **Desequilibrando o convencional**: estética e ritual com os Baré do alto rio Negro (AM). Tese (Doutorado). Rio Janeiro, PPGAS-MN/UFRJ, 2009. 315 p.

MARTINS, Victória. **Célia Xakriabá**: é hora de 'mulherizar' e 'indigenar' a política! Instituto Socioambiental, 13 out. 2022. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/celia-xakriaba-e-hora-de-mulherizar-e-indigenizar-politica-0>>. Acesso em: 13 dez. 2022, as 16:00h.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O Tempo Saquarema**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MCCALLUM, Cecilia Anne. **A Apoteose do Racismo no Brasil**: Povos indígenas, o estado e a produção da indiferença nacional. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, 3-6 ago. 2014, Natal/RN. Disponível em: <[http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402704754\\_ARQUIVO\\_McCallum\\_Comunicaco29RBA.pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402704754_ARQUIVO_McCallum_Comunicaco29RBA.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2022, as 14:10h.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MELATTI, Delvair Montagner. Simbolismo dos adornos corporais Marúbo. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo: Biblioteca Digital Curt Nimuendajú – Coleção Nocilaj, v. 31, p. 7-41, 1986. Disponível em: <[http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amelatti-1986-simbolismo/Melatti\\_1986\\_SimbolismoAdornosCorporaisMarubo.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amelatti-1986-simbolismo/Melatti_1986_SimbolismoAdornosCorporaisMarubo.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2023, as 11:10h.

MENEZES, Bruno de. **Boi bumbá**: auto popular. Belém: H. Barra, 1972.

MILANEZ, Felipe; SÁ, Lucia; KRENAK, Ailton; CRUZ, Felipe Sotto Maior; RAMOS, Elisa Urbano; JESUS, Genilson dos Santos de (Taquary Pataxó). Existência e Diferença: O Racismo Contra os Povos Indígenas. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 03, 2019, p. 2161-2181. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rdp/a/3SxDNnSRRkLbfh3qVFtmBDx/?format=pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2022, as 15:00h.

MINISTÉRIO dos Povos Indígenas. **Símbolos**: uso de cocar reúne diferentes significados para os indígenas. 14 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/simbolos-uso-do-cocar-reune-diferentes-significados-para-os-indigenas>>. Acesso em: 03 fev. 2023, as 16:20h.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da Terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

MORGADO, Débora Pinguello. Couro, pele e pena: o uso de animais na moda. *In*: **VIII Congresso Internacional de História**, 2017, Maringá. VIII Congresso Internacional de História, 2017. P. 1478-1484. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3780.pdf>>. Acesso em: 03 fev, 2023, as 10:00h.

MUGGIATI, André. **Mostra traz peças indígenas de 200 anos**. Folha de São Paulo, 25 mar. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/25/ilustrada/31.html>>. Acesso em: 12 fev. 2012, as 13:00h.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus** – O Figurino em Cena. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

NAKANOME, Ericky da Silva. **A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins**. 139p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NAKANOME, Ericky da Silva *Et. al.* **Um canto de esperança para a Mãria Brasilis**. Revista do Boi-Bumbá Caprichoso, Parintins, 64 p., junho, 2019. (Revista do Festival).

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. Um olhar sobre o feminino: o que ensina a Cunhã-Poranga do Boi-Bumbá Caprichoso? **Revista AMazônica**, LAPESAM/GMPEPPE/UFAM/CNPq/EDUA, ano 11, v. XXII, n. 2, jul-dez, p. 187-206, 2018.

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

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de; GERHARDT, Suely M. **Figurinos para comissão de frente**. : sr. Carnaval X D. Quaresma. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo: v. 5, n. 2, 2012. p. 112-138.

PARINTINS, Prefeitura Municipal de. **Cine Teatro Brasil**. 19 abr. 2017. Disponível em: <<https://parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-52640-cine-teatro-brasil>> Acesso em: 06 jan. 2021, as 18:00h.

PARINTINS, Prefeitura Municipal de. **Confira o regulamento do Festival Folclórico de Parintins 2017**. Disponível em: <<https://www.parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-54108-confira-o-regulamento-do-festival-folclorico-de-parintins-2017>> Acesso em: 25 mar. 2020, as 16:00h.

PESSOA, Simão. 30 anos de Bar do Boi e 22 anos de MAG. **Blog do Simão Pessoa**. 28 abr. 2018. Disponível em: <<https://simaopessoa.blogspot.com/2018/04/30-anos-de-bar-do-boi-e-22-anos-de-mag.html?m=0>> Acesso em: 22 jan. 2022, as 10:00h.

PINTO, Ernesto Renan Melo de Freitas. Cronologia da cultura da juta e/ou malva no Amazonas. *In*: WITKOSKI, Antônio Carlos *et al.* (Org.) **A cultura da juta e malva na**

**Amazônia:** sementes de uma nova racionalidade ambiental? São Paulo: Annablume, 2010.

PORRO, Antonio. **Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2007. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/dicionario-etno-historico-da-amazonia-colonial/>> Acesso em: 15 jul. 2021, as 19:00h.

REICHEL-DALMATOFF, Gerardo. **Desana** Bogotá: Procultura, 1986.

RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. **A questão geopolítica da Amazônia:** da soberania difusa à soberania restrita. Brasília, DF: Senado Federal, 2005.

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio Noel. **Festa do povo.** Pedagogia da Resistência. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

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

RODRIGUES, Júlia. **Marciele Albuquerque fala sobre rotina como cunhã-poranga do Caprichoso, cuidados com beleza e projetos.** Portal Edilene Mafra, 30 nov. 2020. Disponível em: <<https://edilenemafra.com/moda-beleza/marciele-albuquerque-fala-sobre-rotina-como-cunha-poranga-do-caprichoso-cuidados-com-beleza-e-projetos-pessoais/>>. Acesso em: 30 nov. 2022, as 10:10h.

ROHEN, Bia. **Cunhã-poranga do Caprichoso sobre ameaças com supostos vídeos íntimos:** “Entrei em pânico”. Revista Quem/ Globo [online] 19 mar. 2022. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Entrevista/noticia/2022/03/cunha-poranga-do-caprichoso-sobre-ameacas-com-supostos-videos-intimos-entrei-em-panico.html>>. Acesso em: 30 nov. 2022, as 08:12h.

ROSA, Pedro Ubirajara. **O caráter composicional dos carros alegóricos das escolas de samba do Rio de Janeiro.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 151-168, nov. 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Linguagem da Encenação Teatral.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.** Tradução por: Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SALLES, Vicente. O boi-bumbá no ciclo junino. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, n. 38, p. 27-33, jun. 1970.

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.

SAUNIER, Tonzinho. O magnífico folclore de Parintins, **Parintins.** Edições Parintintins, Governo do Estado do Amazonas, 2000, p. 1-63.

SAUNIER, Tonzinho. **Parintins:** memória dos acontecimentos históricos. Manaus: Valer, 2003.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *In: Organon: Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. v. 27, n. 52. Porto Alegre: UFRGS, 2012, p. 233-261.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, José Maria. **O espetáculo do boi-bumbá: folclore, turismo e as múltiplas alteridades em Parintins**. Goiânia: UCG, 2007.

SILVA, Kedson. Odinéia Andrade, a mãe do Boi Caprichoso. **O Jornal da Ilha**, Parintins, 27 jun. 2015. JI Especial 50 anos de Festival. Disponível em: <<https://ojornaldailha.com/odinea-andrade-a-mae-do-boi-caprichoso/>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

SILVA, Maria de Lourdes Ferreira de. **Representação do indígena no Festival Folclórico de Parintins/Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, 2017.

SILVA, Marivaldo. A espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins: novos modos de produção artística. *In: Cultura Visual*, n. 14, dezembro 2010, Salvador: EDUFBA, p. 23-32. Disponível em: <<http://gazetaparintins.blogspot.com/2013/06/familia-gonzaga-exige-reconhecimento-do.html>> Acesso em: 15 abr. 2020, as 13:10h.

SOUZA, João Jorge. **Parintins: A Ilha do Folclore**. Manaus: Grafitec, 1987b.

SOUZA, Jair Leandro Chaves de; CARODI, Tailini Mendes. “Integrar para não Entregar”: a ditadura civil-militar (1964-1985) ressignificando a colonialidade. **Das Amazônias**, v. 2, n. 2, p. 16-22, ago-dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/3228/1998>> Acesso em: 08 ago. 2022, as 12:00h.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. **Festa e identidade**. *Comunicação & Cultura*, n. 10, 2010, p. 17-33. Disponível em: <<http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/01.-Joaquim-de-Sousa-Teixeira.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2021, as 11:00h.

TENÓRIO, Ataíde. **Família Gonzaga exige reconhecimento do Patriarca como fundador do Boi Caprichoso**. *Jornal Gazeta Parintins*, Parintins, 9 jun. 2013.

TONETO, Lívia Cristina. **Bumba-Meu-Boi e suas manifestações urbanas: uma análise a partir dos estudos culturais**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VALENÇA, Jurandy. Cacique é mulher: novas faces da luta indígena. **Bemglô**. 09 ago. 2020. Disponível em: <<https://bemglo.com/cacique-e-mulher/>>. Acesso em: 03 fev. 2023, as 15:15h.

VALENTIN, Andréas; CUNHA, Paulo José. **Caprichoso**: a terra é azul. Rio de Janeiro: Ponto de Vista Comunicação, 1999.

VALERI, Valério. Rito. In: **Enciclopédia Einaudi**: religião-rito. v. 30. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994, p. 325-359.

VALESE, Adriana *et al.* **Faces do Design**. São Paulo: Rosari, 2003.

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015a.

VIANA, Fausto. Qual a profilaxia para seu figurino? **Revista ModaPalavra e-Periódico**. v. 8, n. 15, jan./jul. 2015b. p. 60-81. Disponível em: <<https://modificazione.files.wordpress.com/2015/06/qual-a-profilaxia-para-seu-figurino.pdf>> Acesso em: 19 abr. 2021, as 13:00h.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina Bassi de. (Org.) **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, Fausto. MOURA, Carolina Bassi de. (Org.) **Dos bastidores eu vejo o mundo** [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais. v. 2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2017. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/167/153/736-1?inline=1>> Acesso em: 19 abr. 2021, as 14:00h.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Imagético).

- **Fontes audiovisuais**

CULTURAS DO AMAZONAS. **Marciele Albuquerque 2019 – 1º Noite**. 2019a. (7min07s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kRRzXil1m6A>> Acesso em: 29 mar. 2019, as 16:15h.

CULTURAS DO AMAZONAS. **Marciele Albuquerque 2019 – 2º Noite**. 2019b. (6min26s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=FebJS\\_7KPQw](https://www.youtube.com/watch?v=FebJS_7KPQw)> Acesso em: 29 mar. 2019, as 17:00h.

CULTURAS DO AMAZONAS. **Marciele Albuquerque 2019 – 3º Noite**. 2019c. (7min04s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p6Y53uCnCfw>> Acesso em: 29 mar. 2019, as 17:40h.

GERAÇÃO CARNAVAL. **Salgueiro 1998 – Parintins, a Ilha do Boi-Bumbá**. 2021. (43min14s). Disponível em: <<https://youtu.be/P5Q7dgBT9to>> Acesso em: 23 mar. 2021, as 13:00h.

GERAÇÃO CARNAVAL. **X-9 Paulistana 1997 – Amazônia, a Dama do Universo**. 2020. (36min36s). Disponível em: <<https://youtu.be/UzUxNZbvftQ>> Acesso em: 23 mai. 2022, as 10:00h.

RÁDIO TOADA. **Caprichoso 2019 – Primeira Noite – 28/06/19**. 2019a. (2h20min49s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=W4iMoS2\\_fZk&t=925s](https://www.youtube.com/watch?v=W4iMoS2_fZk&t=925s)> Acesso em: 24 mar. 2019, as 22:00h.

RÁDIO TOADA. **Caprichoso 2019 – Segunda Noite – 29/06/19**. 2019b. (2h17min07s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=58V3i3e7es8>> Acesso em: 25 mar. 2019, as 18:10h.

RÁDIO TOADA. **Caprichoso 2019 – Terceira Noite – 30/06/19**. 2019c. (2h29min37s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4b0q2hQ818I>> Acesso em: 26 mar. 2019, as 21:30h.

SINDIRECEITA DEN. **Documentário Dois pra lá, dois pra cá – 100 anos de história**. Brincar de Boi – O Centenário dos Bois-Bumbás de Parintins/AM. 2013. (1h07min03s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=nd17N\\_VD7L8](https://www.youtube.com/watch?v=nd17N_VD7L8)> Acesso em: 27 mar. 2020, as 15:30h.

TORCEDOR CAPRICHOSO. **DVD Documentário: Centenário do Boi Caprichoso**. 2013. (1h24min03s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YQpwWTDVm0I>> Acesso em: 27 mar. 2020, as 13:20h.

UNIDOS DO VIRADOURO. **Desfile Viradouro – 1996 – Aquarela do Brasil ano 2000**. 2017. (1h11min05s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hKAM2sWcAE0>> Acesso em: 23 mar. 2019, as 15:40h.