

O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins

Sérgio Ivan Gil Braga*

Resumo: A abordagem do tema dos bois-bumbás de Parintins não deve ser reduzida a uma simples problematização das origens, mas a uma aproximação entre antropologia e história, no sentido de identificar “estruturas de significado” relacionadas às manifestações culturais dos bumbás, que possuem uma estrutura de permanência que se mantém nos personagens em cena, e nas variações das diversas edições da festa, fundamentadas na representação da Amazônia, do índio e do caboclo.

Palavras-chave: bois-bumbás de Parintins, estruturas de significado, permanência e variações.

Abstract: *The approach of the theme bois-bumbás from Parintins should not reduce itself in a simple question of their origins, but it should come Anthropology and History closer, in order to identify “meaningful structures” related to bumbás cultural manifestations, which have a permanent structure through their characters. In several editions of the party it shows diversifications based on representations coming from Amazonian, Indian and caboclo.*

Keywords: *bois-bumbás from Parintins, “meaningful structures”, permanency and diversifications.*

História e Antropologia: “boas vizinhas, mas nem tanto”

O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1975), no texto intitulado “História e Etnologia”, escreve sobre a controvertida relação entre estas duas áreas de conhecimento, dizendo que a distinção entre ambas estaria no tipo de material que elas escolhem para exame e na forma como conduzem as suas respectivas abordagens, ou seja, a história se ocuparia de fontes escritas, mas não exclusivamente, podendo inclusive lançar mão de fontes orais, privilegiando a diacronia, posto que “para compreender a história,

*Doutor em Antropologia Social e professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas.





não basta saber como são as coisas, mas como chegaram a ser o que são”, enquanto que a antropologia se caracterizaria pela natureza empírica das fontes de observação, pela abordagem sincrônica dirigida a este material, resultante da observação direta envolvendo antropólogo e “nativo”, com vistas à elaboração de um modelo estrutural que desse conta da apreensão do contexto escolhido para pesquisa e em função das questões colocadas para análise. O autor conclui dizendo que “a diferença fundamental entre ambas não é de objeto, nem de objetivo, nem de método, mas que tendo o mesmo objeto, que é a vida social; o mesmo objetivo, que é uma compreensão melhor do homem; e um método onde varia apenas a dosagem dos processos de pesquisa, elas se distinguem sobretudo pela escolha de perspectivas complementares: a história organizando seus dados em relação às expressões conscientes, a etnologia em relação às condições inconscientes da vida social”.

Robert Darnton (1986; 1990), historiador cultural influenciado pelas idéias de Lévi-Strauss, considera história e antropologia como “boas vizinhas, mas nem tanto”, propondo com este entendimento “que a expressão individual ocorre dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura. Ao historiador, portanto, deveria ser possível descobrir a dimensão social do pensamento e extrair a significação de documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro, até abrir caminho através de um universo mental estranho”. Para o autor, os sujeitos culturais são considerados como atores de uma peça de teatro, cuja apreensão é obtida pelo inventário etnográfico do contexto referente à história ocidental onde eles tomam parte. Somente assim se poderia retornar ao texto ou documento inicial selecionado para análise, com vistas a ler o seu significado oculto, “porque se pode ler um ritual ou uma cidade, da mesma maneira como se pode ler um conto popular ou um texto filosófico. O método de exegese pode variar mas, em cada caso, a leitura é feita em busca do significado – o significado inscrito pelos contemporâneos no que quer que sobreviva de sua visão de mundo”. Darnton aproxima história e antropologia com muita propriedade, focalizando a cultura como campo privilegiado de análise.

A referência a esses autores tem uma finalidade, de propor que a abordagem do tema dos *bois-bumbás* de Parintins não seja reduzida a uma simples problematização das origens dos *bumbás*, cuja questão de referência é formulada pelos estudiosos nos seguintes termos: “De onde vem o boi?”; “O boi vem do Nordeste?”; “O boi chega a Parintins com o pastoreio do gado?”; “O boi vem do boi Ápis, do Egito antigo?”. Sem dúvida, existe um certo fundo de ver-



dade na preleção dessas interrogações, que em última instância se preocupam com a diacronia identificada nas diferentes manifestações culturais do *boi*, referentes a tempo e lugar; o que seria difícil perceber, entretanto, para não dizer impossível, é uma solução de continuidade histórica difusionista para as questões formuladas sobre uma suposta origem dos *bumbás*, que inadvertidamente poderia ser encontrada no Egito, quem sabe nas cavernas de Lascaux, na Dordônia, França, posto que lá os caçadores coletores do paleolítico superior também se ocupavam da representação gráfica do bisonte, nas paredes internas de suas habitações. O que se quer propor neste texto, em relação aos *bois-bumbás* de Parintins, é o abandono de uma busca das origens dos *bois-bumbás*, em substituição ao que se poderia chamar de uma aproximação entre antropologia e história, no sentido de identificar “estruturas de significado” relacionadas às manifestações culturais dos *bumbás*.

Diante do exposto, não é difícil perceber que os *bumbás* têm uma história, projetada no tempo, ao mesmo tempo que constituem um texto, no sentido de Robert Darnton, posto que são construções alegóricas relacionadas a um conjunto de procedimentos festivos, que o senso comum convencionou chamar de encenação da “venda da língua do boi”. E o que nos conta esta história? Ou, melhor, o que os estudiosos que se debruçaram sobre o tema identificaram como traços culturais significativos da “venda da língua do boi”, sobretudo aqueles que se ocuparam da descrição das manifestações dos *bumbás* da Amazônia?

Texto e contexto: uma breve etnografia em três tempos

Na região amazônica, uma das primeiras descrições do *boi-bumbá* que se tem notícia foi feita pelo médico viajante Robert Avé-Lallemant (1980), que presenciou, em 1852, em Manaus, sede da Província do Amazonas, a apresentação de um *bumbá*, referente às festividades alusivas a São Pedro e São Paulo, comemoradas no dia 29 de junho. Segundo o cronista, o *bumbá* se deslocava pela rua, fazendo parada à altura da casa do chefe de polícia, constituindo-se de “duas filas de gente de cor”. Entre os personagens, Avé-Lallemant menciona o *boi* alegórico e “um homem que carrega essa carcaça na cabeça”, mais tuxaua e pajé. No desenrolar da encenação, o *boi* morre e depois ressuscita, mediante cantos e procedimentos mágicos do pajé, repetindo esta mesma situação várias vezes na noite, nas demais ruas de Manaus, “morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite”.¹





Outra descrição de época, bem mais recente, foi feita por Eduardo Galvão (1951), sobre o *boi-bumbá* de Itá, nome fictício atribuído à comunidade de Gurupá, localizada no baixo Amazonas, Estado do Pará. Neste caso, Galvão chama atenção para o que se convencionou chamar a “venda da língua do boi”, cujos traços característicos se referem a uma “importância em dinheiro” oferecida pelo “dono da casa” aos chamados brincantes, que agradeciam a dádiva oferecendo em troca a encenação do *boi*, com toda a sua trupe. Os personagens mencionados pelo autor são: o *amo*, dono do boi; *D. Maria*, esposa do *amo*; *segundo amo*, *auxiliar do mestre*; *primeiro* e *segundo vaqueiros*; *Pai Francisco* ou *nego Chico* e *Mãe Catirina*, sua companheira; *caboclos*; *índios* e seu *Tuxaua* (chefe); *doutores*; o *boi* e seu *tripa*.

Segundo Galvão (1951), desde maio, o *mestre* ou *dono do boi* instalava um *curral do boi* em sua casa, onde eram realizados os *ensaios* ou preparativos, para no mês de junho “ir dançar naquelas casas cujos donos haviam mandado convite ao *amo*”. A encenação, de modo resumido, consistia no seguinte: mediante cantos de *toadas*, versos estruturados em *quadras*, eram introduzidos no espaço da casa os diferentes personagens referentes ao *boi* e sua trupe; primeiro, os *vaqueiros* e o *boi*, que simulavam desafios mútuos, depois, *nego Chico* e *Mãe Catirina*. O *boi* alegórico, feito de carcaça de madeira e revestimento de pano, era morto por *nego Chico*, que retirava a suposta língua do animal e a vendia ao “dono da casa” – “a língua era um pedaço de papel que Pai Francisco fingia tirar da boca do boi morto para entregá-lo ao dono da casa”. No final da apresentação, a língua assumia a forma de um “envelope contendo dinheiro”; “o produto destinava-se ao custeamento da festa que encerrava as representações do auto no ano”, na chamada “matança” do *boi*. Acreditava-se que *Mãe Catirina* tinha desejo de comer a *língua do boi*, e, por isso, ele era sacrificado por *nego Chico*. Depois do incidente, da morte do *boi*, buscava-se uma solução mágica, com a ajuda de um doutor, que ressuscitava o *boi*, “mediante três espirros ao mesmo tempo que se ouvia um urro do boi”. O dinheiro arrecadado nas várias danças que o *boi* promovia, além dos donativos recebidos dos *padrinhos* do respectivo *boi*, eram gastos na ocasião da “matança do boi”, “aprazada para o final de julho”. Para Galvão, o “momento era dos mais divertidos, porque o boi, em sua faina de resistir, derrubava alguns figurantes e mesmo espectadores que os vinham auxiliar”. Pai Francisco era o encarregado da “matança”, ocasião em que era distribuído vinho aos convidados, iniciando pelos *padrinhos*, em alusão ao *sangue* derramado do *boi* depois de morto, acompanhado de comida, outras bebidas e muita música.



E o que acontece na festa de hoje, durante o chamado Festival Folclórico de Parintins, envolvendo as representações dramáticas de Garantido e Caprichoso, *bumbás* fundados no início do século passado na cidade de Parintins?

Tenho acompanhado o Festival Folclórico de Parintins desde o ano de 1991. É surpreendente o quanto a festa cresceu ao longo dos anos noventa, considerando a complexidade do evento. Além dos personagens tradicionais, mencionados anteriormente nas descrições de Avé-Lallemant (1980) e Galvão (1951), outros figurantes adquiriram importância nos *bois-bumbás* Garantido e Caprichoso, como a *Cunhã-Poranga*, que significa mulher bonita em Nheengatu ou língua geral, representada por uma bela jovem de tez morena, com o corpo seminu ornado de plumas e penas de diferentes aves, entre as quais, penas de pato e de faisão, com movimentos de dança muito sensuais, envolvendo braços, pernas, e quadril, projetados nos dois sentidos laterais e para a frente, dando a impressão da bailarina flutuar acima do solo. Observa-se também as figuras da *Sinhazinha da Fazenda*, da *Rainha do Folclore* e da *Porta-Estandarte*. As duas primeiras aparecem ao público com enormes vestidos, cuja armação circular da roupa é pacientemente feita por designers de Manaus, enquanto que a última pode apresentar também vestido semelhante, mas nem sempre, tendo às vezes como indumentária o corpo seminu adornado com penas e plumas, mas necessariamente empunhando o *estandarte* com o emblema do “boi querido”, ou seja, a cabeça frontal de um *boi* preto com uma “estrela azul” na testa, se for a *Porta-Estandarte* do Caprichoso, ou um *boi* branco com um “coração vermelho” na testa, quando se trata do *boi* Garantido. A dança dessas personagens é limitada pelos enormes vestidos, quando muito envolvendo movimentos laterais, ou empunhadura do *estandarte* no caso da *Porta-Estandarte*.

Cabe mencionar também a importância adquirida pelos *Tuxauas*, nos últimos Festivais. Mesmo considerando tratar-se de um personagem tradicional, encontrado nas encenações mais antigas dos *bois-bumbás* da Amazônia, observa-se na festa atual o que se convencionou chamar de *Tuxaua Luxo* e *Tuxaua Originalidade*. São figurantes que apresentam vestes novas, sustentando o peso de enormes estruturas de ferro, que podem chegar a 40kg, chamadas de *capacetes*; o que faz muito sentido, pois o que se observa é um curioso engenho artístico, com adereços de isopor pintado, desenhos ou símbolos gráficos, no caso do *Tuxaua Originalidade*, e muito luxo, com plumas e brilho prateado e/ou dourado, para o *Tuxaua Luxo*, não raro encobrindo o próprio sujeito que pouco se movimenta, no máximo descrevendo movimentos pouco ritmados





em linha reta, para, logo em seguida, arriar o *capacete* no chão e descansar, na ocasião de sua apresentação na arena chamada de *bumbódromo*.

No momento em que os *Tuxauas* entram na arena, em número de dez a quatorze figurantes por noite de apresentação, obedecendo uma certa proporção entre *luxo* e *originalidade*, e sem repetir o mesmo *capacete* nas outras noites, não raro se fazem acompanhar da encenação das *tribos indígenas masculinas* e *femininas*. As *tribos* são constituídas de conjuntos de figurantes, que podem também se apresentar ao longo de toda a encenação do *boi*, promovendo danças, coreografias, além de usarem *indumentárias* estilizadas privilegiando diferentes cores, com exceção da cor do outro *boi*, pois é terminantemente proibido, para qualquer item de apresentação, o uso da cor azul pelo Garantido ou da cor vermelha no caso do Caprichoso.

O *boi* alegórico, que constitui o motivo maior da festa, mudou muito em relação ao antigo “boi de pano”. A armação atual do corpo do *boi* é feita de fibra de vidro, bem como a cabeça é esculpida em espuma sintética, com a finalidade de dar mobilidade ao *boi*. Hoje, o *boi* é todo revestido em *lycra*, na cor preta, tratando-se do Caprichoso, ou branca no caso do Garantido, cujo acabamento final sugere uma textura aveludada e brilhosa, que cintila durante as apresentações no *bumbódromo*. Por debaixo do *boi*, responsável por todas as *evoluções*, ainda se encontra o *tripa do boi*, suficientemente corajoso para subir em gigantescas *alegorias* de estrutura metálica, introduzidas no Festival no início dos anos noventa, e que podem chegar a quatorze metros de altura, para, lá em cima, por o *boi* em cena. E não é pouca a criatividade dos artistas, quando fazem surgir do interior de uma *alegoria* de seis metros de diâmetro, construída em fibra de vidro, com fogos de artifício projetados em todas as direções, o *boi* e seu *tripa*; ou, adentrando a arena ou *bumbódromo*, encoberto no coração de uma *alegoria* de quatorze metros de altura, simbolizando o fundador do *boi* Garantido, Mestre Lindolfo Monteverde, e novamente o *boi* e seu *tripa*, que saem agora da referida abertura em forma de coração, até então mantida em segredo por uma cortina vermelha, para novamente brilharem na arena e levarem ao delírio os torcedores que lhe são correspondentes, chamados durante as apresentações de *Galeras*, com o detalhe de que uma *Galera* sempre assiste em silêncio a apresentação do *boi* “contrário”. Nem sequer mencionam o nome do outro *boi*, fazendo apenas referência a alcunha de “contrário”, quando querem se dirigir àqueles que torcem pelo outro *boi*.



Quando o *boi* entra em cena e, sobretudo, nos momentos em que ele executa as suas *evoluções* no solo, está sempre circundado pela *Vaqueirada*. Esta é outra figuração que adquiriu vestes novas nos últimos anos, hoje constituída de um conjunto de quarenta *vaqueiros*, empunhando lanças de fitas e montando sobre cavalos alegóricos ou “burrinhas”, com a finalidade de fazer a guarda do *boi*, dançando normalmente em círculos, em torno da figura maior da festa.

Quanto ao Bumbódromo, inaugurado em 1988, constitui atualmente o local onde se realizam as apresentações dos *bois-bumbás* Garantido e Caprichoso. O projeto arquitetônico original concebeu o local de apresentações como uma arena em escala maximizada, completamente diferente de uma passarela, que se encontra nos desfiles das Escolas de Samba de Manaus, Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, denominadas de sambódromos; sendo que o carnaval carioca foi quem inaugurou essa nova concepção de espaços destinados aos grandes espetáculos de massa, e que rapidamente assumiu outras formas como o Bumbódromo de Parintins ou mesmo a Festa do Peão Boiadeiro em Barretos, São Paulo, onde o espaço de apresentações também assume as características de uma arena adaptada para grandes espetáculos.

É neste espaço que Garantido e Caprichoso se apresentam durante os três últimos dias do mês de junho, em torno de duas horas e meia cada um, para as *galeras* e *jurados* especialmente convidados pelos organizadores do Festival. Os jurados vêm de outras capitais, com exceção da região Norte, do Rio de Janeiro e Bahia, posto que pessoas vindas destes locais exerceriam eventuais influências no julgamento do Festival, considerando uma suposta proximidade deles com o carnaval carioca ou o axé-music de Salvador, que não seria bem-vista pelos membros dos dois bumbás. Os jurados escolhidos têm uma responsabilidade muito grande, pois depende deles a escolha do bumbá campeão do Festival, um título que mobiliza praticamente um ano de trabalho, envolvendo composição de *toadas*, definição de *temas* artísticos, construção de alegorias, criação de indumentárias, etc.

Vale mencionar também o conjunto de tocadores dos bumbás, chamados de Marujada de Guerra no Caprichoso e Batucada no Garantido, perfazendo uma média de quatrocentos tocadores para cada *boi*, cuja base musical é ainda essencialmente percussiva; embora, nos últimos anos, tenham sido agregados novos instrumentos musicais às “batucadas”, inclusive privilegiando uma linha instrumental melódica nas toadas, com o auxílio de





metais, violões, teclados, além do tradicional charango, introduzido no festival no início dos anos oitenta do século passado.

A festa, sem dúvida, mudou muito, mas os personagens tradicionais ainda se encontram nos *bumbás*, mesmo que com vestes novas. O *Amo do boi* é o mesmo encarregado de “tirar” os *repentes*, no início da apresentação do seu boi na arena. O boi de hoje, com estética modernosa, ainda continua sendo animado pelo tripa, sugerindo àqueles que assistem as suas evoluções um encanto de rara beleza. Pai Francisco e Mãe Catirina, casal de negros, que durante todo o desenrolar da festa se ocupam de “peruar” ou instigar o *boi*, em certos momentos da década de noventa deixaram de ser considerados como quesito de votação dos jurados, embora atualmente se discuta a reinclusão deste item no julgamento, posto que são figuras imemoriais dos bois-bumbás da Amazônia. E, por último, o pajé, figura há quase um século e meio atrás mencionada por Avé-Lallemant (1980), no bumbá de Manaus, hoje assumindo posição central no momento culminante de apresentação dos bumbás no Festival, chamado de ritual. Além de ressuscitar o boi, como fazia antigamente, o pajé contemporâneo defende a Amazônia, luta contra criaturas malfazejas, clama por um *ethos* cultural para a região, que respeite sobretudo a natureza. Encena uma espécie de “magia simpática”, no sentido de Frazer (1982), buscando enquanto suposto “mago” dispor das forças naturais pela “similaridade” ou “imitação”, quando lança mão de tudo o que existe de mais moderno em termos de efeitos especiais, aliado a criatividade dos artistas parintinenses, e a própria capacidade corporal – pulando, dançando, fazendo gestos –, no sentido de convencer a todos da sua “eficácia simbólica” e levar avante a mensagem de que “o bem (ou o boi) triunfa sempre sobre o mal”.²

Ao final do espetáculo de cada *boi*, e ao longo dos três dias de suas apresentações no Festival, ficam ressaltadas as imagens do índio e do caboclo (mestiço) regionais, associadas ao contexto amazônico.

Mas, o que permanece e/ou representa novidade nos *bumbás* de Parintins?

“O boi é bom para pensar”

Após esta longa digressão etnográfica, estabelecendo um certo diálogo com diferentes contextos de época, caberia ressaltar que os *bumbás* da Amazônia, ao longo do tempo, mantiveram uma estrutura permanente para a festa, sobretudo no que se refere aos personagens, ou seja, Amo do boi, o boi e seu tripa, índios e tuxaua, Pai Francisco e Mãe Catirina, pajé e/ou doutor;



enquanto que o evento se atualizou no tempo. Esta é a hipótese de trabalho que nos faz abandonar a famigerada busca das origens dos *bumbás*, pela determinação de uma estrutura para a festa, um “modelo”, no sentido de Lévi-Strauss (1975), ou seja, uma construção ou artifício intelectual cujo “funcionamento possa explicar todos os fatos observados”.

O que nos permitiria dizer, comparando os diferentes contextos etnográficos descritos anteriormente por Avé-Lallemant (1980), Galvão (1951), ou qualquer outro autor ou cronista de época, como Frias (In: Moura, 1997), Wagley (1988), Castro (1989), entre outros, com os dados coletados durante minhas observações dos *bumbás* de Parintins, nos anos noventa do século passado, que haveria nesses relatos uma estrutura permanente relacionada aos personagens que fazem parte da encenação da chamada “venda da língua do boi”, tomada como “quadro” de referências culturais, onde tais personagens adquirem importância e sentido histórico.

De fato, Robert Darnton (1986) tem razão quando sugere aos estudiosos da antropologia e história, conduzir as suas observações a partir de um primeiro texto, ou documento cultural, um pré-texto, sobre o qual o contexto de época recria e confere sentido, não raro estabelecendo novas variações sobre o texto original, ou, no caso, sobre aquela estrutura das personagens da festa dos *bumbás* que perdura no tempo, porém agora com vestes novas.

Vale lembrar o estudo de Carlo Ginzburg (1987), sobre “o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição”, conhecido por “Menocchio”, habitante de uma pequena aldeia européia, localizada nas colinas de Friuli, atual Itália, na segunda metade do século XVI, cuja apreensão deste personagem foi depreendida do contexto histórico referente à época em que ele viveu. Para o autor, a “singularidade” de Menocchio “tinha limites bem precisos”, pois “aos olhos dos conterrâneos era um homem, ao menos em parte, diferente dos outros”, embora preso à cultura “do próprio tempo e da própria classe”, de onde “não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação”. Munido de “rara clareza e lucidez”, Menocchio foi capaz de mobilizar a linguagem do seu tempo, diante do inquisidor, oralizando de modo surpreendente um conjunto de leituras que tivera acesso na época. O que Ginzburg demonstra a partir deste caso individual, contido nos processos inquisitoriais, é a possibilidade de se entender a cultura de uma época, marcada pelo que convencionou chamar de “circularidade da cultura”, à semelhança de Mikhail Bakhtin (1993), quando reconhece entre a cultura oral e escrita da sociedade européia do século XVI,





“um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”. A invenção da imprensa deu a Menocchio as condições de “confrontar os livros com a tradição oral em que havia crescido e lhe forneceu as palavras para organizar o amontoado de idéias e fantasias que nele conviviam”. Por outro lado, “a Reforma lhe deu audácia para comunicar o que pensava ao padre do vilarejo, conterrâneos, inquisidores – mesmo não tendo conseguido dizer tudo diante do papa, dos cardeais e dos príncipes, como queria”. Mas, como um homem de época, “Menocchio acabou queimado”.

De acordo com Ginzburg (1987), como se poderia reconhecer uma “circularidade da cultura” na festa atual dos *bois-bumbás* de Parintins, baseando-se em seu contexto etnográfico?

“O antropólogo como inquisidor”

Conforme havia mencionado anteriormente, a festa alcançou considerável complexidade, a meu ver fruto de intensa produção textual sobre os personagens tradicionais dos *bumbás*, inclusive com a criação de novos figurantes. Neste caso, o texto é visto como o conjunto dos elementos teatrais que se põe em cena, resultante de um paciente trabalho de pesquisa, fundamentado nas letras das toadas, na encenação de figuras típicas regionais, lendas amazônicas e rituais. Há também pesquisa na caracterização dos *tuxauas*, nas tribos indígenas, masculinas e femininas. Enfim, a consulta a fontes escritas e visuais tem adquirido importância crescente entre artistas, compositores, músicos e membros das comissões de artes dos *bumbás*, com a finalidade de associar ao *boi* e seus respectivos personagens – e, por isso, “o boi é bom para pensar” – uma quantidade surpreendente de informações sobre o índio, o caboclo e a Amazônia.

Hoje, parte da pesquisa tem sido obtida em fontes eruditas, priorizando certas áreas de conhecimento, como o folclore, a antropologia, a história, a mitologia, etc. A título de exemplo, vale ressaltar que muitas das pinturas corporais ou grafismos de tribos indígenas estilizadas, apresentadas pelos *bumbás* no Festival de Parintins, foram inspiradas na conhecida “Suma Etnológica Brasileira”, volume referente à “Arte-Índia”. Desde 1997, identifica-se a tendência de apresentar aos *jurados* e à imprensa, material impresso resultante de pesquisa bibliográfica, para fundamentação dos *temas* de apresentação dos *bumbás* na arena. Fala-se cada vez mais em “planejamento” artístico, em substituição ao “achismo” ou “chutômetro” referente àquilo que os *bumbás* representam no Festival. Ora, por outras vias, encontramos



a “circularidade da cultura” aludida por Ginzburg (1987), entre os atuais bumbás de Parintins, quando fontes de conhecimento eruditas são disponibilizadas pela cultura popular, no caso os pesquisadores ou produtores culturais dos bumbás, para obter delas uma outra leitura, que em última instância se aplica à performance do *boi* no Festival Folclórico, informando aos espectadores sobre os *temas* acima mencionados.

Não seria surpresa que esses mesmos produtores culturais dos bumbás tomassem assento nas Universidades junto a supostos especialistas das manifestações do *boi*, semelhante a relação pessoal sugerida por Ginzburg (1987), entre o moleiro Menocchio e o inquisidor, posto que ambos falam da mesma coisa e conhecem significativamente a literatura disponível da época – no caso, relacionada ao *boi*, à Amazônia e sua gente –, com vistas a discutir sobre tais assuntos, embora com olhar diferente dirigido à matéria. Diante deste quadro, e sem a pretensão de propor a construção de um “campo intelectual” no sentido de Pierre Bourdieu (1989), que levasse em consideração “as probabilidades de conquista de poder e do prestígio” pelo manuseio do conhecimento literário, para assim estabelecer legitimidade pessoal junto a outros indivíduos que fazem parte de um mesmo “campo cultural”, como acontece com a produção intelectual e artística que fundamenta a apresentação dos bumbás na arena, ou entre acadêmicos que passaram a se interessar pelo estudo do tema; o que não seria nefasto, mas importante para se perceber a dinâmica histórica do próprio evento; preocupo-me em dizer, entretanto, que os bumbás têm uma estrutura de permanência que se mantém nos personagens postos em cena, e que a atualização deles, nas diversas edições da festa, tem sido fundamentada na representação da Amazônia, do índio e do caboclo mestiço, na perspectiva de uma cultura popular.

Segundo Ginzburg (1991), a analogia entre inquisidor e antropólogo é sugestiva, posto que ambos procuram “interrogar” os sujeitos com vistas a conhecer as suas “crenças”, “diferentes eram sim os meios que usavam e os fins que tinham em vista”.³ Para o autor, “a essência daquilo a que chamamos uma atitude antropológica, quer dizer, o confronto entre culturas diferentes, reside numa disposição dialógica”. Mikhail Bakhtin (apud, Ginzburg, 1991) refere-se a uma “estrutura dialógica” ou “polifônica” quando diz que um documento ou texto comporta várias vozes, que merecem interpretação caso a caso.

Bakhtin (1993) reconhece que a “circularidade da cultura”, na relação estabelecida entre cultura erudita e popular, adquire, nesta última, a condição de





“grotesco”, ou seja, uma “cultura cômica” que deita as suas raízes estruturais na Idade Média, onde o “mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério religioso e feudal da época”.

Assim, pode-se ver nos textos referentes aos bumbás, além da estrutura de permanência e das variações identificadas nos personagens, uma relação dialógica estabelecida entre tais figurações, “vista como forças conflituosas”, que em última instância dão conta da trama referente à encenação da “venda da língua do boi”. Ora, no Festival Folclórico dos *bumbás* de Parintins, o que se observa é um estereótipo dos personagens configurado na estrutura da festa, sobretudo na caracterização “grotesca” do índio e do negro, que já foram descritos neste trabalho. De fato, é enquanto “grotesco” que o popular se opõe ao erudito e assim estabelece a sua visão sobre o *boi*, a Amazônia e sua gente.

Por outro lado, devem existir motivos significativos para que os “produtores culturais” dos bumbás da Amazônia se ocupem dessa manifestação ao longo dos tempos, ainda voltados para a encenação da “venda da língua do boi”; agora, não mais de casa em casa, para reunir alguns trocados para a festa da “matança do boi”, mas trilhando novos caminhos e granjeando outros patrocinadores, como as instituições públicas de fomento à cultura, empresas privadas comerciais, emissoras de rádio e televisão, etc. Quanto ao texto “dialógico” que se põe em cena, cabe dizer que a trama ainda toma por base uma estrutura de permanência dos personagens, estabelecendo oposições de significado entre índios, negros, brancos e mestiços, sob o signo do “grotesco”. Caberia, entretanto, perguntar por quê? Sem dúvida, o debate deve continuar!

Notas

1 – No Brasil, a notícia mais antiga que se tem sobre o bumba-meu-boi é de autoria de Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, conhecido como Padre Carapuiceiro, crítico de costumes e diretor do jornal *O Carapuiceiro*, de Pernambuco, fazendo constar no ano de 1840 uma notícia referente às manifestações do *boi* na cidade de Recife. Na descrição do autor, que considerava a manifestação “um agregado de disparates”, sobressaem os seguintes personagens: *Boi*, *Burrinha*, *Cavalo-marinho* (Amo do boi), *Mateus* (vaqueiro) e *Padre*.

2 – A utilização das contribuições teóricas de Frazer (1982) sobre a “magia simpática”, não implica em adesão aos postulados do difusionismo britânico, que sugeria uma certa teoria da história aplicada à antropologia, com ênfase em uma “seqüência evolutiva em marcha”, de formas tradicionais rumo à civilização, mas às possibilidades estruturais oferecidas na noção de “magia simpática”, sobretudo quando o



autor se refere a uma “unidade do espírito humano”, desenvolvida mais tarde com muita propriedade na “teoria da magia” elaborada por Marcel Mauss.

3 – Neste mesmo texto, Ginzburg (1991, p. 206) chama a atenção para a análise do antropólogo e do historiador referente aos processos inquisitoriais, dizendo que o último não se ocuparia do estudo das “crenças”, centrando as suas análises nos intermináveis e repetitivos casos de “perseguição” aos acusados, ao passo que o antropólogo se interessaria pela abordagem dos sistemas de crenças, inclusive “espreitando” a documentação “por cima do ombro do inquisidor, seguindo os seus passos, na esperança, que também ele teria, de que o réu confessasse as suas crenças – por sua conta e risco, claro”.

Referências bibliográficas

- AVÉ-LALLEMANT, Robert (1980). *No Rio Amazonas* [1859]. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- BAKHTIN, Mikhail (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Anhembi.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil (1992). Festival Folclórico de Parintins: a arte musical do brincar de boi-bumbá na ilha Tupinambarana. *Revista da Universidade do Amazonas*, série: Ciências Humanas. v. 1, nº 1, jan./jun. 1991, p. 43-61.
- _____. (1996). O brincar de boi na Ilha Tupinambarana. Projeto de pesquisa apresentado à seleção do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, nível Doutorado, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, out., p. 1-22.
- CASTRO, Ferreira de (1989). *A selva*. Lisboa: Guimarães Editores.
- DARNTON, Robert (1986). *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (1990). História e antropologia. In: *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FRAZER, Sir James George (1982). *O ramo de ouro*. São Paulo: Círculo do Livro.
- GALVÃO, Eduardo (1951). Boi-bumbá; versão do baixo Amazonas. In: *Anhembi*. São Paulo, v. 3, nº 8, julho, pp. 276-291.
- GINZBURG, Carlo (1991). O inquisidor como antropólogo: uma analogia e as suas implicações. In: *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel.
- _____. (1997). *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia da Letras.





LÉVI-STRAUSS, Claude (1975). *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. (1976) *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (1997). *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult.

WAGLEY, Charles (1988) *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.

