

# O Indianismo revisitado pelo boi-bumbá. Notas de pesquisa

María Laura Viveiros de Castro Cavalcanti\*

**Resumo:** A autora propõe a interpretação do boi-bumbá de Parintins como um novo Indianismo, destacando na festa a valorização do “indígena” e do regional como uma estratégia de marketing bem-sucedida, a partir da adesão popular a uma auto-imagem regional mediatizada pela elaboração ritual dos signos “índio” e “caboclo”.

**Palavras-chave:** boi-bumbá de Parintins, ritual, Indianismo.

**Abstract:** *The author proposes the thought on boi-bumbá from Parintins as a new Indianism. She points out the importance of the Indian as well as the regional sense as a successful marketing strategy, coming from the popular acceptance of a regional self-image through ritual symbol of “Indian” and “caboclo”.*

**Keywords:** *boi-bumbá from Parintins, ritual and Indianism.*

A cultura popular é uma dimensão importante de elaboração de imagens e auto-imagens do Brasil. Essa idéia, muito clara desde o modernismo, tem sido explorada por diferentes autores, e no que tange ao nosso tema em particular, Paes Loureiro (1995, p. 376) já viu no bumbá de Parintins um desdobramento histórico dos ideais de autonomia artístico-cultural do modernismo.

Em artigo anterior (Cavalcanti, 2000), propus a interpretação do boi-bumbá de Parintins como um novo Indianismo, um movimento cultural que, enfatizando ritualmente raízes nativas e caboclas, afirmava positivamente uma

---

\*Doutora em Antropologia, professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/ UFRJ.





identidade regional nortista. Gostaria aqui de aprofundar essa interpretação abrindo o signo “índio” no contexto histórico e simbólico do bumbá.

Uma observação preliminar se faz necessária. O boi-bumbá de Parintins, com sua peculiaridade e também seu caráter espetacular e massivo, está plenamente inserido no conjunto mais amplo das diversas modalidades da “brincadeira do boi” no Brasil. Com todo o high-tech, turismo, comercialização, mídia e espetacularidade, o bumbá de Parintins integra e atualiza um padrão recorrente a todas as formas da brincadeira do boi: o caráter fragmentário e a maleabilidade ao contexto sociocultural. Aqui, como em todas as formas da brincadeira, o “núcleo de sentido” associado ao tema da morte e ressurreição do boi submete-se às contingências das performances e dos diferentes contextos de atualização perceptíveis em todas as demais modalidades da brincadeira registradas desde o século XIX.

A fantástica expansão do bumbá de Parintins nas últimas décadas teve como suporte simbólico elementos rituais que, pouco a pouco, passaram a transcender o contexto específico da performance festiva, tornando-se a um só tempo canais de divulgação da festa e elementos mediadores para a adesão a um dos grupos de brincantes e, por conseguinte, à festa. Ressaltam-se como pontos dessa expansão: 1) a “domesticação” da violência primeva, que caracterizava os temíveis encontros de rua, por meio do estabelecimento da competição festiva. Com a criação do festival na década de 1960, a rivalidade transpõe-se claramente para o plano festivo, expressando-se através da linguagem artística e tendo como resultado a identificação da competição com a unidade e totalidade da cidade (frase da Odinéia: “No momento em que congregou o boi, em 65, 66, aí nós começamos a pensar: há espaço para a gente divulgar isso daqui”); 2) a sociologia das tribos e das galeras que ampliaram a capacidade de adesão aos bumbás e trouxeram para o boi de Parintins além da juventude local, a juventude de Manaus e Santarém; 3) a força artística do gênero musical toadas, e junto com tudo isso o apelo regional do indianismo, ou seja, a exploração artística e simbólica dos componentes indígenas e regionais da trama.

Focalizarei aqui apenas esse último ponto e começo lembrando que a valorização do “indígena” é absolutamente consciente por parte dos organizadores e participantes do festival. É, digamos, uma estratégia de marketing nativo muito bem-sucedida, que se inicia em 1970.

Trago uma toada de “antigamente”, cantada para mim, em 1999, por Seu Moisés Dray, parintinense de mais de setenta e quatro anos, funcionário



aposentado do Banco do Brasil, brincante do boi Caprichoso desde os 14 anos de idade. Seu Moisés Dray, que contava com orgulho 60 anos de brincante de boi, entoou-me rindo uma toada de provocação dos tempos antigos, em que os bois saíam para os temíveis “encontros” de rua, que chegaram algumas vezes a provocar mortes. Uma toada de guerra, digamos assim, cantada pelos brincantes do Caprichoso diante do curral do Garantido em provocação e resposta a brigas anteriores:

*O contrário falou do meu boi Caprichoso  
que tinha o couro preto, e logo botou defeito  
olha, povo contrário, você tem que manter respeito  
você mora no mato, num lugar pantanoso,  
eu moro na cidade, caboclo imundo, invejoso...*

Vale a pena contrastá-la com as toadas atuais, cantos orgulhosos e pungentes em louvor dos “que foram outrora os donos das terra”. Ou com uma toada de 1999 do boi Garantido (*Minha sina*, de Inaldo Medeiros e Osmael Alfaia) em que o brincante afirma “Sou um poema de encanto / que brota da alma cabocla / sou a toada que canta / contando a história”. Ou como em outra toada (*Pura Harmonia*, de Emerson Maia) em que o brincante é “o índio guerreiro / que mora no sangue do parintinense / caboclo valente que mostra pro mundo / seu tesouro escondido”.

A comparação revela uma verdadeira reviravolta no imaginário local. O início da valorização do indígena e do regional data aparentemente da década de 1970 e corresponde à percepção muito fina dos organizadores do festival e dos dois grupos de bois das possibilidades latentes, porém inexploradas, da história e da cultura locais.

Odinéia Andrade, colaboradora do Caprichoso, comenta a mudança do boi nos idos de 1970, com a introdução de temas oriundos da cultura amazônica no espetáculo: “uma cultura pautada na história do índio, na história do caboclo. E foi um Deus nos acuda, porque ninguém queria ser índio. Impressionante, o seu sangue é vitaminado de tudo que nos cerca e é indígena, mas ninguém queria ser índio. Olha, as tribos dos bois, a gente pedia, implorava, mas ninguém queria. Hoje, todo mundo faz questão de sair nas tribos, de mostrar o lado indígena. Mesmo sendo uma coisa estilizada, nessas tribos, tuxauas e rituais. Mas é uma coisa que chama a atenção do turista, dos povos de outros Estados e de outros países, então por causa disso o parintinense faz questão de ser indígena” (Vídeo: *Parintins*, GNT, de Beth Rito).





O depoimento de uma brincante do boi Garantido, manauara, filha de pai parintinense, empresária e membro ativo do boi, confirma com a sua própria experiência as dificuldades mencionadas acima no depoimento de Odinéia Andrade. Segundo ela, em sua longa vida de brincante, já foi todos os personagens femininos do boi, menos Mãe Catirina, que ela almeja ainda ser. A personagem que ela mais gostou, entretanto, foi a Sinhazinha da Fazenda, "Eu tinha 14 anos, e naquela época meu pai não deixava eu me vestir de índia, não deixava, então ele só me deixava vir como Sinhazinha, que era um vestido, e eu queria muito participar do boi, então eu ia como Sinhazinha"<sup>1</sup>.

A estratégia de valorização cultural das temáticas amazônicas, do indígena e do caboclo, foi, entretanto, pouco a pouco fimando-se. O depoimento de um manaura, que hoje trabalha na organização do festival, é expressivo do sucesso obtido:

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

Esse apelo transcende fronteiras de classe, pois o bumbá é muito democrático nesse aspecto, desde a pessoa pobre, que mora numa invasão na periferia, às classes altas de Manaus. E o curral do Garantido e o bar do Caprichoso em Manaus fazem essa mistura.

Os signos "índio" e "caboclo" elaborados pelo bumbá de Parintins operaram uma abertura e uma transformação no meio social e no imaginário local e tornaram o bumbá capaz de provocar a identificação de diferentes camadas sociais da região. A novidade, portanto, reside na adesão popular (e, por



aqui, entendo elite e povo) a uma auto-imagem regional mediatizada pela elaboração ritual dos signos “índio” e “caboclo”.

O sucesso dessa corrente ideológica de iniciativa nativa, datada dos anos 70, deve-se, também, a circunstâncias políticas favoráveis que se configuram a partir da década de 1980. A essa evolução somaram-se as tendências contemporâneas e internacionais do ambientalismo amazônico e da política indigenista que favoreceram o uso do exotismo visual (nudez, pintura corporal, ornamentos visuais) como uma espécie de emblema político para audiências transnacionais.<sup>2</sup>

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

Em 1859, o médico viajante Avé-Lallemant presenciou um bumbá nas ruas de Manaus,<sup>3</sup> um “cortejo pagão”, introduzido no seio de “festa católica”, em homenagem a São Pedro e São Paulo. A bela descrição destaca a dança do boi com o pajé ao ritmo do maracá, a “morte” do boi, os “maravilhosos efeitos de luz” provocados pelos archotes durante a dança em volta do boi “morto”. O personagem do padre estava então proibido. Impressionou-o também a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em “mulher” do tuxaua (chefe indígena). O viajante viu no bumbá “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (1961, p. 106). Observo que a descrição é anterior à massiva migração nordestina para a Amazônia, que data de 1880 e que, portanto, o bumbá na Amazônia é plenamente nortista. Tudo indica que o folguedo estruturou-se no norte e no nordeste brasileiros simultaneamente, como já apontou Salles (1970), na primeira metade do século XIX. Vale a pena também situar a descrição de Lallemant em seu contexto histórico.

Em 1848, a vila da Barra do rio Negro foi elevada à cidade.<sup>4</sup> Em 1852, a comarca do rio Negro ganhou autonomia do Grão-Pará, e Barra tornou-se a capital da nova província. Em 1856, Barra passou a chamar-se Manáos. Ana Daou (1998, p. 136) chamou a atenção para esse nome, observando que Manáos é a tribo a que pertenceu o bravo guerreiro Ajuricaba, do grupo lingüístico aruaque, que liderou no século XVIII (1721) uma confederação contra os portugueses e, finalmente feito prisioneiro, lançou-se às águas do rio Amazonas. A autora transcreve, também, uma interessante notícia do jor-





nal *Estrella do Amazonas* (6/7/1856) que comenta o caloroso acolhimento do novo nome junto à população, que festejou o ocorrido dia e noite: todos teriam achado “o nome Manáos mais nosso, mais significativo”. Daou chama a atenção para o silenciamento sobre a descendência e a ênfase posta num “lugar comum” entre “nós, manauaras” e os habitantes primevos. Um processo semelhante ao dos “índios que foram outrora os donos das terras”, cantado nas toadas de Parintins.

Em 1852, os dados para a população do município de Manaus são para um total de 8.500 pessoas: brancos, 900; mamelucos, 1.500; índios, 4.080; mestiços, 640; escravos, 380 (RPP-AM, 1906, p. 9). Ou seja, quase 50% da população é definida como “índios” na categoria do censo. Um recenseamento geral de 1872 para a paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Manaus, segundo sexo e raça, em 1872, dá para uma população total de 17.686 pessoas, 377 escravos entre negros e pardos, homens e mulheres, os pretos e pardos livres 2.226, os brancos são 2.899 e os caboclos, 12.184. A categoria *índio* nesse momento inexistente e tudo indica um acelerado processo de miscigenação cabocla.

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

Meu ponto é o fato de que essa maleabilidade ao contexto que caracteriza todas as formas do folguedo do boi no Brasil concretizou-se no bumbá do Norte na direção de uma “caboclição” no plano da cultura. Ou seja, houve uma transposição do “indígena” do plano da interação social cotidiana e do confronto populacional corrente e especialmente significativo na região Norte para o plano de sua representação consciente como um símbolo de inserção da população cabocla na formação de um “povo” nacional. Pois o pajé que dança com o boi ou a beleza travestida da mulher do tuxaua enxergados já por Avé-Lallemant em 1859 não são pajés e tuxauas reais, mas representações dramáticas e simbólicas desses personagens sociais, provavel-



mente bastante familiares aos indivíduos de caras fuscas que, em meados do século XIX, participavam do folgado.

O bumbá pode, então, ser, de fato, visto como um rito ou mito de origem, marcando desde seus primórdios na região, o distanciamento de uma população indígena e cabocla de costumes e crenças “outrora” seus, e sua incorporação e valorização num novo contexto, aquele de sua interação com outros grupos populacionais no meio urbano. O elemento indígena do bumbá é desde a “origem” uma estilização e, de certo modo, uma paródia. Nos dias de hoje, o bumbá de Parintins elegeu esse elemento presente na cultura popular regional, focalizando-o ritualmente no contexto de interação da região que aspira atrair a atenção do restante do país e do “mundo”, competindo com outros focos de interesse festivos populares nacionais como o Rio de Janeiro, e a Bahia especialmente. É notável que essa festa popular o faça a partir de uma perspectiva que revisita e reinterpreta o herói trágico do romantismo literário brasileiro – o “dono do país” antes da chegada de europeus e africanos transformado no antepassado mítico-histórico nacional.

## Notas

1 – Mesmo nos dias de hoje, os termos caboclo e índio podem ainda ser usados num sentido pejorativo e vale a pena pensar um pouco mais aqui sobre esse contexto de uso. Em 1999, presenciei uma conversa com duas jovens moças na platéia do Bumbódromo, duas caboclas na tonalidade acobreada da pele, olhos amendoados e cabelos pretos muito lisos. Uma delas era policial em Manaus e a outra, esposa de um policial que fazia a segurança do festival naquele ano. Assistíamos a uma apresentação anterior ao festival da Globeleza Valéria Valensa que foi, naquele ano, a imagem de abertura da vinheta de chamada da rede Globo para a transmissão do festival tanto na região Norte quanto na transmissão nacional. Uma delas comentou a lindeza daquela mulata. Logo em seguida, porém, a outra perguntou-se porque tinham escolhido uma mulata para servir de símbolo ao bumbá (eu supus que a continuação fosse “festa cabocla”) e ela, parando um pouco para pensar, comentou, para minha surpresa: “Vai ver imaginaram que todo mundo aqui era ‘índio’”.

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





imagens de base indígena pelo Festival de Parintins é um ponto que merece aprofundamento.

3 – Avé-Lallemant era médico, natural de Lubeck/Alemanha (1812/1884). Clinicou no Brasil entre 1838-1855. Fez duas jornadas: uma à província do Rio Grande do Sul e outra à Amazônia. Ver a respeito, Cascudo (1965, p. 137-140).

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

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Odinéia (1996). “Amazônia virou mundo. Parintins é o meu país”. Programa da festa de Nossa Senhora do Carmo. Parintins.
- ASSAYAG, Simão (1995). *Boi-bumbá. Festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro: Minc/Funarte.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert (1961). *Viagem pelo Norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2000). O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciências e Saúde: Visões da Amazônia*. Suplemento especial, setembro. Rio de Janeiro: Fiocruz.
- \_\_\_\_\_. (1999). *O rito e o tempo. Ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. (1998). As toadas do boi-bumbá de Parintins. In: *Territórios da língua portuguesa: culturas, sociedades, políticas*. Anais do IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 1 a 5 de setembro de 1996. UFRJ/Fundação Universitária José Bonifácio, p. 623-627.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. UFRJ.
- DAOU, Ana (1998). A cidade, o teatro e o “Paiz das Seringueiras”: práticas e representações da sociedade amazonense na virada do século XIX. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFRJ.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga (1972). *Folclore: danças dramáticas*. Manaus: Emantur (Série Turismo 2).





SALLES, Vicente (1970). O boi-bumbá no ciclo junino. *Brasil Açucareiro*, 38, p. 27-33, junho.

PAES LOUREIRO, João de Jesus (1995). O boi de Parintins. Uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do imaginário. *Cultura Amazônica – uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, p. 346-79.

