



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**A Cultura Histórica sobre a Conquista da América nas
Canções do Festival Folclórico de Parintins (1998)**

Lucas da Mota Farias

BRASÍLIA
12-2013

Lucas da Mota Farias

A Cultura Histórica sobre a Conquista da América nas Canções do Festival Folclórico de Parintins (1998)

Monografia apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Ciências Humanas da Universidade de
Brasília para a obtenção do grau de
bacharel em História, sob a orientação da
professora Dra. Susane Rodrigues de
Oliveira.

BRASÍLIA

12-2013

Monografia de autoria de Lucas da Mota Farias, intitulada “**A Cultura Histórica sobre a Conquista da América nas Canções do Festival Folclórico de Parintins (1998)**”, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História na Universidade Brasília, em 18/12/2013, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinalada:

Prof.a Dra. Susane Rodrigues de Oliveira – Orientadora
Departamento de História, Universidade de Brasília

Prof.a Me. Thais Nogueira Brayner. – Examinador
Mestre em Antropologia Social

Me. Fabiana Francisca Macena – Examinador
Doutoranda em História no PPGHIS/UNB

Brasília – 18/12/2013

Resumo

Este trabalho tem como tema de estudo a cultura histórica sobre a conquista da América difundida nas letras de duas canções – *A Conquista* e *Continente Perdido* –, entoadas pela associação Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins em 1998. As canções foram tratadas como objetos complexos e multifacetados. Nossa abordagem visou mapear as representações por elas veiculadas, bem como as condições imaginárias de suas produções. Com este objetivo, buscamos ainda refletir teoricamente sobre imaginário social, representações sociais, cultura história e música, além de compreender o percurso histórico que transformou *folgedos de boi* em Parintins no espetáculo massivo do Festival Folclórico de Parintins.

PALAVRAS-CHAVE: canções, representações, Conquista da América, indígenas, cultura histórica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I – Música, Representações Sociais e Cultura Histórica	9
CAPÍTULO II – Do Folgado ao Festival	16
CAPÍTULO III – A Conquista da América nas canções do Boi Garantido	28
3.1 A América e os indígenas	30
3.2 Os europeus e a Conquista	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

INTRODUÇÃO

Desde 1965, a pequena cidade amazonense de Parintins promove a cada ano, no mês de junho, um Festival Folclórico onde se realizam diversas manifestações culturais: cordões de pássaros, quadrilhas juninas e apresentações de grupos de Boi-Bumbá. Com o passar do tempo, estas últimas tornaram-se cada vez mais proeminentes, caracterizando o próprio festival. A brincadeira de Boi-Bumbá¹ chegou aos parintinenses, no início do século XX, como um folguedo, festa de caráter popular que agrega música, dança e representação teatral em torno da morte e ressurreição de um boi. Segundo Maria da Conceição Salazar Cano (2012), trata-se de uma “manifestação cultural vinculada ao catolicismo popular e às camadas marginalizadas da sociedade brasileira que apresenta tanto um caráter religioso e ritualístico quanto uma forma de diversão e entretenimento”. Antes marcado pela espontaneidade das ruas de Parintins, este folguedo se consolidou, durante a década de 1990, como um espetáculo massivo e altamente organizado que atraiu atenção da mídia nacional e internacional, e de diversos agentes da indústria cultural e do turismo na região (CAVALCANTI, 2000).

O espetáculo de Boi-Bumbá passou a ser realizado no Festival de Parintins, no formato de uma competição em que duas associações folclóricas (grupo de foliões ou boi carnavalesco), conhecidas como o Boi Garantido e o Boi Caprichoso, se apresentam, em uma arena, durante três noites do final do mês de junho. Trata-se da apresentação de diversas linguagens artísticas (canções, alegorias, danças coreografadas e encenações) que são julgadas por uma comissão de jurados que tem o papel de definir a Associação campeã de cada edição do Festival Folclórico de Parintins (BRAGA, 2002). Segundo Sérgio Braga (2002), cada Associação produz suas apresentações a partir de um tema específico, estipulado pelos membros da própria Associação, a cada edição do festival, sempre ligado à cultura e identidades da região amazônica. Em meio à diversidade de temas levados à arena anualmente, nos chamou atenção o tema abordado pela Associação Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins, no ano de 1998. Para aquele ano, os membros deste boi-bumbá elegeram como tema de suas

¹ Os bois-bumbás de Parintins são uma vertente das brincadeiras de boi praticadas em diferentes regiões do Brasil. Maria Laura Cavalcanti identificou que as versões da brincadeira estão diversamente espalhadas no calendário festivo do catolicismo popular no Brasil: “No Norte do país, o folguedo acontece no ciclo junino; no Nordeste, ele encontra abrigo no ciclo natalino. No Sudeste, especialmente no Rio de Janeiro, ele ocorre muitas vezes durante o carnaval” (2000: 1022).

apresentações o seguinte enunciado: “500 anos do passado para construir o futuro”. Esta escolha esteve relacionada à proximidade das comemorações do quinto centenário de chegada dos portugueses ao Brasil, que se completaria 500 anos em 2000. Segundo os roteiristas da diretoria de arte do Boi Garantido,

A temática do Garantido no XXXIII Festival Folclórico de Parintins, remete a várias abordagens no sentido histórico e folclórico-cultural das contribuições indígenas, brancas e negras para a formação da denominada “Civilização Cabocla da Amazônia” (Apud BRAGA, 2002: 63).

Esta temática suscitou-nos o desejo de estudar as representações do passado veiculadas nas letras das canções “A Conquista” e “Continente Perdido” que fizeram parte das apresentações do Boi Garantido naquele ano. Este estudo está em sintonia com as discussões historiográficas sobre os usos sociais do passado. Nesta perspectiva, apresentamos aqui um estudo da cultura histórica expressa nas letras dessas duas músicas, observando, especialmente, o modo como o passado da conquista da América ganha sentidos e significados por meio das representações da América e das ações/relações dos sujeitos históricos (indígenas, europeus e africanos) envolvidos neste acontecimento. Será que a cultura histórica perpetuada nestas músicas ainda carrega traços de uma história colonialista e eurocêntrica que constrói a superioridade do colonizador europeu, a inferioridade dos povos indígenas e africanos, justificando práticas de exclusão, marginalização e escravização? Quais os significados da atuação indígena e europeia neste passado colonial? Será que as memórias narradas nas canções do Boi Garantido permitem a emergência de “outras” visões do passado? Como estas memórias se relacionam com as histórias difundidas nos livros didáticos escolares e na historiografia acadêmica? São questões que buscamos discutir na análise das letras das canções.

Na análise das representações históricas que aparecem nas canções buscamos, portanto, perceber as conexões com a cultura histórica produzida e difundida nos livros didáticos escolares e na historiografia acadêmica sobre o tema em questão. Para o entendimento da cultura histórica difundida nas letras das canções, nos propomos também a uma revisão bibliográfica da história dos folguedos de boi em Parintins.

Segundo Fernando Sanchez Marcos (2009), a cultura histórica se refere ao modo como uma determinada coletividade se relaciona com seu passado. Para este autor, as construções de conhecimentos relativos ao passado estão envolvidas em complexos debates sociais sumamente relevantes, pois, “en ellos no está en juego un simple conocimiento erudito sobre la historia, sino la autocomprensión de la comunidad en el presente y su proyección en el futuro” (2009: 3). A partir desta concepção de cultura história, buscamos entender as músicas/canções como artefatos culturais complexos que difundem representações sociais e detêm amplo poder comunicativo, reverberando temas e compondo “um repertório que permanece na memória dos brincantes e constitui referência para a criação de novas composições” (BRAGA, 2002: 85). Neste entendimento nos apoiamos também na teoria das Representações Sociais (JODELET, 2001), nas concepções de Imaginário Social (BACZKO, 1985) e nos estudos de Marcos Napolitano sobre a construção de uma história cultural da canção interessada em “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história” (2005: 77).

Esta monografia apresenta três capítulos: no primeiro, expomos o referencial teórico-metodológico que permitiu a abordagem da música/canção enquanto veículo de representações, imaginário e cultura histórica; no segundo, abordamos as condições de produção das toadas de boi-bumbá em Parintins, por meio de uma revisão bibliográfica da literatura referente à história das brincadeiras de boi no Brasil, especialmente, em Parintins; e no terceiro, apresentamos a análise das letras das duas canções selecionadas como fonte histórica, discutindo os significados da conquista, bem como das representações da América e dos sujeitos históricos envolvidos nos episódios da Conquista.

CAPÍTULO 1

Música, Representações Sociais e Cultura Histórica

A canção² pode ser entendida como um tipo de expressão artística que articula sons e ritmos, com amplo poder comunicativo nas sociedades ocidentais (MORAES, 2000: 204). Ela é capaz de revelar memórias, histórias, crenças, valores, ideias, comportamentos, anseios, sentimentos, experiências, emoções e representações sociais de diferentes tempos e espaços. Deste modo, a canção adquire enorme importância na constituição dos imaginários, das identidades e das culturas históricas. Como bem apontou Marcos Napolitano (2005), a canção brasileira vem sendo mediadora e difusora de nossos dilemas nacionais e de nossas utopias sociais.

Apenas recentemente os historiadores passaram a se interessar pela canção enquanto objeto e fonte de pesquisa. Deste modo, a produção historiográfica sobre a canção ainda se encontra em estágio incipiente, se comparado à produção de outras áreas acadêmicas como a comunicação, a antropologia, a sociologia, a musicologia e a literatura (BRITTO, 2007). O autor José Geraldo Vinci de Moraes (2000) explica que esse desinteresse dos historiadores pela canção esteve ligado a certos preconceitos em relação ao universo popular. Assim, a bibliografia da história da canção teria, por muito tempo, se distanciado deste universo, e quando estabeleceu aproximações, teve suas interpretações marcadas pelos paradigmas tradicionais da história, na medida em que abordou este objeto de modo romântico, nacionalista ou folclorista, com base numa concepção de tempo linear e ordenado, “em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, assim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea” (MORAES, 2000: 205). Como bem observou Moraes, essa historiografia tradicional privilegiava três aspectos em suas abordagens da canção: a biografia de um grande artista, tido como gênio criador e realizador; as formas, estruturas e a linguagens que compõe a obra de arte em si, vista como fora do tempo e da história; os estilos, gêneros ou escolas artísticas, vistos como modelos “perfeitamente” estabelecidos, “que se sucedem em ritmo progressivo e que parecem ter vida própria transcorrendo independente do tempo histórico a que estão

² Usamos aqui a palavra “canção” para se referir a qualquer composição musical.

submetidos os homens comuns” (MORAES, 2000: 206). Este último aspecto revela uma concepção fortemente evolucionista da história.

A partir das transformações processadas pela terceira geração da *Escola dos Annales*, os historiadores puderam expandir seu campo de análise, introduzindo novos objetos, fontes e problemas em suas pesquisas. Neste processo, a canção também ganhou interesse dos historiadores, ainda que timidamente. Como apontou Napolitano, só foi durante as décadas de 1970 e 1980 que a música começou a se consolidar como tema de estudo nos programas de pós-graduação em história. Moraes (2000), explica que, naquele período, pesquisas acadêmicas que abordavam direta ou indiretamente a música se destacaram em diferentes campos do conhecimento por enfoques mais amplos que não se limitavam a sínteses bibliográficas e impressionistas. Embora alguns historiadores já começassem a despontar, as abordagens inovadoras prevaleciam na sociologia, antropologia, semiótica, língua e literatura brasileira (MORAES, 2000: 208).

Não há um consenso sobre as formas de abordagem da música enquanto objeto e fonte de pesquisa para os historiadores. No entanto, boa parte das análises neste campo tem se apoiado nos pressupostos e métodos da História Cultural, interessada nas representações, imaginários, valores, normas, crenças, sentimentos, conceitos, movimentos sociais e comportamentos associados à música. Nesta pesquisa nos apoiamos nas reflexões teóricas e metodológicas de Marcos Napolitano (2005: 55). Este autor apreende a *canção*, enquanto composição musical, a partir do conceito da historiadora Mariana Villaça, como um

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência; harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação. (...) a estes elementos acrescenta-se a letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo lingüístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária (1999: 330).

Nesta perspectiva, a canção deve ser analisada em suas múltiplas dimensões, considerando as relações entre palavras e sons. Assim, como notou Napolitano (2005), a análise da canção como fonte histórica deve articular os parâmetros verbo-poéticos (letra da música) com os parâmetros propriamente musicais (ritmos, timbres, harmonias,

melodias, performances e outros elementos), já que é por meio desta relação que a música se realiza socialmente e esteticamente. Neste trabalho, cientes da multiplicidade de elementos que envolvem as expressões musicais, privilegiamos apenas como fonte de estudo as letras de duas canções executadas pela Associação Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins de 1998, ou seja, trataremos apenas daquilo que Napolitano (2005) chamou de parte verbo-poética das canções. Queremos analisar nestas letras as representações de um tema histórico, o da “conquista da América”, a fim de identificar e discutir a cultura histórica compartilhada e difundida neste Festival.

Entendemos as representações, com base nos estudos de Denise Jodelet, como

Forma[s] de conhecimento[s], socialmente elaborada[s] e partilhada[s], com um objetivo prático, e que contribui[em] para a construção de uma realidade comum a um conjunto social (...) [Ou seja, como] sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais (2001: 22).

As “representações sociais circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens” sejam elas musicais, midiáticas, historiográficas e didáticas, além disso, são “cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais” (JODELET, 2001: 17). Nesta perspectiva, destacamos a força das representações enquanto matrizes e efeitos de práticas sociais, capazes de incidir sobre os comportamentos e identidades. O trabalho de análise das representações envolve, assim, um estudo dos processos que constituem as suas significações, uma análise dirigida às suas condições de produção, de modo a enfatizar o caráter histórico-cultural de suas elaborações, ou seja, os imaginários e práticas sociais que constituem produtos e processos de suas representações. Como assinalou Jodelet, importa descrevê-las, analisá-las e explicá-las em suas dimensões, formas, processos e funcionamento (2001: 21).

O Imaginário Social é aqui entendido como receptáculo das representações. Sandra Pesavento, ao comentar as concepções de Bronislaw Baczko a respeito do imaginário, declara que

O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras; discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas,

ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de subjetividades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão e o conflito (2004: 43).

Neste sentido, é que destacamos a importância também de analisar as condições imaginárias de produção das representações veiculadas na música. Isso porque, de acordo com Baczkó,

através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns (1985: 309)³.

As representações do passado constituem memórias históricas, recordações e lembranças de acontecimentos passados. Como atos de rememoração do passado, tais representações expressam uma determinada *cultura histórica*. Como explica Ângela Gomes, a cultura histórica trata “*do que* especificamente os homens consideram seu passado e *que lugar (espaço e valor)* lhe destinam em determinado momento do tempo” (1998: 122. Grifo do original).

De acordo com Sánchez Marcos, o conceito de cultura histórica expressa uma “nueva manera de pensar y comprender la relación efectiva y afectiva que un grupo humano mantiene con el pasado” (2009). Trata-se de uma categoria de estudo que pretende ser mais abrangente, porque envolve o estudo dos processos de elaboração/difusão da história em diferentes linguagens, para além da história acadêmica. Nesta perspectiva, trata-se de rastrear todos os estratos e processos de memória histórica social, prestando atenção aos agentes que as constroem e aos meios de sua difusão, às representações que divulga e às suas formas de recepção pela sociedade (SÁNCHEZ MARCOS, 2009).

O conjunto de imagens, ideias, nomes e valores, que compõe uma visão do passado que determinada sociedade possui, não é fruto apenas das visões de

³ O imaginário se constitui como uma das forças reguladoras da vida social, como bem disse o mesmo autor, “O controle do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus variáveis uma real influencia sobre os comportamentos e as actividades individuais e colectivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças” (BACZKO, 1985: 312).

historiadores profissionais ou acadêmicos (SÁNCHEZ MARCOS, 2009; GOMES, 1998). No processo de criação, difusão e recepção de representações do passado podem incidir, mais diretamente hoje, as novelas e filmes históricos, as revistas que tratam de história e patrimônio cultural, as séries de televisão, os livros didáticos escolares, as redes sociais na internet, as festas comemorativas e as músicas.

A canção popular, devido à acessibilidade de sua linguagem e à sua inserção nos meios de comunicação de massa, tem o poder de difundir mais amplamente uma determinada cultura histórica, talvez de forma mais eficaz que os discursos historiográficos acadêmicos. Entretanto, não podemos afirmar qual destes campos de produção e difusão de conhecimento histórico esteja mais próximo da “verdade”, pois mesmo a historiografia, com suas pretensões científicas, não pode reconstituir ou acessar o passado em sua totalidade; portanto, qualquer um destes campos de conhecimento apenas elabora discursos (representações) sobre o passado. Trata-se de discursos carregados de subjetividades e muitas vezes envolvidos por tensões, normas e relações de poder do presente (JENKINS, 2009: 51). Neste sentido, entendemos que o conhecimento histórico, em suas múltiplas formas, é capaz de instituir regimes de verdade e gerenciar a vida social, podendo ter por objetivo o fortalecimento de identidades, a coesão entre grupos sociais e a legitimação de um poder (SÁNCHEZ MARCOS, 2009).

É importante frisar que a cultura histórica não é um sistema estanque de representação do passado, mas sim uma categoria que versa sobre a complexa dinâmica de disputas entre múltiplas narrativas e distintos enfoques. Como observou Sánchez Marcos (2009), mais do que um conhecimento erudito sobre o passado, a análise da cultura histórica nos permite compreender os dilemas sociais, as autoimagens no presente e as expectativas de futuro para determinada coletividade.

As músicas que pretendemos analisar evidenciam uma cultura histórica referente ao passado da conquista europeia da América, ao conferir sentidos históricos para a chegada dos europeus na América a partir de 1492, bem como para as identidades e relações sociais envolvidas no processo de conquista e colonização europeia da terra e dos povos indígenas. Ao produzir sentidos para o passado, as letras de música combinam personagens e ações históricas, apoiando-se nas representações sociais tanto

do presente como do passado. Como bem apontou Susane Oliveira, a conquista europeia

(...) incidiu profundamente sobre as subjetividades e relações sociais na América Latina, marcando diferenças e exclusões sociais no processo de formação das nações latino-americanas. Neste sentido, a história da conquista sofre usos e abusos, desde a época colonial, sendo evocada ora para exaltar a superioridade e dominação dos espanhóis, ora para depreciar e legitimar a marginalização e exclusão das práticas e conhecimentos indígenas (2011: 82).

Portanto, trata-se de uma experiência histórica que deixou profundas marcas nas identidades e relações sociais dos países submetidos ao colonialismo europeu. As imagens generalizadas e naturalizadas a respeito dos povos indígenas, como selvagens e primitivos, construídas sob um ponto de vista colonialista e eurocêntrico, veiculadas por cronistas coloniais e mais tarde reforçadas pela historiografia tradicional de cunho eurocêntrico, ainda marcam as subjetividades e práticas de exclusão e inferiorização dos indígenas no presente. Diante desta preocupação é que lançamos um olhar pós-colonialista sob as letras de música do Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins de 1998. Como assinala Angela Prysthon,

A teoria pós-colonial é uma empresa de descolonização, mas não a descolonização concreta (algo que já foi mais ou menos realizado) das lutas armadas e acordos militares, mas a descolonização da História e da teoria, uma abordagem de fato alternativa do Ocidente. (...) os estudos pós-coloniais reinserem o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história cultural mundial contemporânea (2001: 34)

Os estudos pós-coloniais se interessam pelos efeitos da colonização sobre as culturas e sociedades colonizadas, trazendo à baila as vozes das culturas e dos segmentos sociais periféricos, uma tentativa de “ouvir” diferentes grupos sociais, cujas memórias e experiências históricas foram “marginalizadas” nos relatos históricos oficiais. Tais estudos focalizam, portanto, as manifestações culturais, entre elas a expressão musical e literária de povos que conquistaram sua independência após um longo período de dominação política e cultural. Deste modo, o pós-colonialismo busca

reformular e reorganizar as formas de pensamento instituídas pela dominação colonial e visa superar a dependência em relação ao

conhecimento eurocêntrico. (...) O vocábulo pós-colonialismo sugere, numa perspectiva temporal, o período que vem depois do colonialismo. Supõe-se, a partir dessa concepção, que o colonialismo teve um fim enquanto relação de dominação. Sabe-se, porém, que o fim do colonialismo não representou o fim das relações de poder discriminatórias desenvolvidas no seio das sociedades pós-coloniais (PEREIRA, 2010: 6-9).

Nesta perspectiva, ressaltamos a importância da análise da memória histórica sobre os acontecimentos da conquista e colonização europeia da América, expressas nas letras de músicas do Boi Garantido, pois a cultura histórica que orienta as representações deste passado é capaz de intervir na formação das identidades e nas práticas sociais do presente.

CAPÍTULO II

Do Folgado ao Festival

Antes de analisar as representações do passado da Conquista, expresso nas canções do Boi Garantido, faz-se necessário atentarmos para as condições de produção destas canções, a fim de revelar a dimensão histórica e social que envolvem suas elaborações e difusões no festival. Para este objetivo, a proposta de Napolitano (2005) de análise da canção articulando texto e contexto servirá como referência para uma abordagem que busca considerar sua natureza complexa e polissêmica. Desta forma, buscaremos neste capítulo abordar, inicialmente, o contexto histórico de surgimento e desenvolvimento dos folguedos⁴ de boi no Brasil até a sua *espetacularização* (BRAGA, 2002) em Parintins. Em seguida, focaremos na relação entre as canções de boi-bumbá e o que consideramos seu mais importante meio de circulação, o Festival Folclórico de Parintins.

Segundo Maria da Conceição Salazar Cano (2012), a manifestação cultural do boi-bumbá foi originada no século XVIII nos engenhos de açúcar e nas fazendas de gado do nordeste brasileiro, e praticada por escravos e mestiços nas festas de São João.

Até meados do século XX enfrentou preconceito social e repressão policial, limitando-se às zonas periféricas. Entretanto, ganha visibilidade no contexto nacional a partir dos estudos folcloristas realizados em 1950 de “aspiração nacionalista” que buscavam “na cultura popular um modelo de autenticidade orientado por uma visão romântica e harmônica da vida social” (Cavalcanti, 2006:70-71). Assim, de manifestação reprimida ligada a grupos marginalizados o bumba-meu-boi passa a ser visto como símbolo da cultura nacional e, em 2011, é legitimado pelo IPHAN como patrimônio cultural do Brasil. (CANO, 2012)

⁴ De acordo com Maria Laura Cavalcanti (2000), diferentes foram as formas de nomear as brincadeiras de boi no Brasil por estudiosos do folclore brasileiro variando entre outros termos em: auto popular, danças dramáticas e folguedos. Utilizaremos este último termo que, segundo a mesma autora, remete a pesquisadores da década de 1950 que optaram por esta classificação para destacar as características festivas destas brincadeiras que combinavam encenação com música, canto e dança.

Além disso, a autora percebeu no folguedo de boi-bumbá uma

manifestação das vozes silenciadas que, através da comédia, desmascara o discurso europeizante do período colonial, que obscurece a violência física e simbólica deste encontro, retratando as relações conflitantes e assimétricas entre brancos colônias, negros escravizados e indígenas ‘assimilados’ a partir do olhar das camadas subalternas⁵.

De acordo com Sérgio Ivan Braga (2002), a referência mais antiga encontrada a folguedos de boi no Brasil está no relato de Frei Miguel do Sacramento Lopes sobre o Recife no ano de 1840. O mesmo pesquisador identificou também relatos que mencionam a presença desta manifestação, em formato muito semelhante, na região amazônica, em junho de 1850, nas cidades de Belém e Óbidos, na província do Pará. O autor enfatiza que estes relatos revelam o predomínio da participação da população negra nos folguedos. Maria Laura Cavalcanti (2000) fala dos folguedos realizados em Manaus no ano de 1859 e sugere sua difusão em diferentes regiões do país já na segunda metade do século XIX. Ela identificou um possível núcleo para o enredo das encenações realizadas pelos brincantes de boi. Segundo a autora,

(...) era uma vez um boi precioso, boi que um rico fazendeiro deu de presente a sua filha querida, entregando-o aos cuidados de um vaqueiro de confiança (Pai Francisco, representado como um negro). Pai Francisco, entretanto, mata o boi para satisfazer o desejo de sua mulher grávida (Mãe Catirina). O fazendeiro percebe a falta do boi e manda o vaqueiro chefe investigar o ocorrido. O crime é descoberto e, depois de alguns percalços, chamam-se os índios para ajudar na captura de Pai Francisco que, trazido à presença do fazendeiro é ameaçado de punição. Desesperado, ele tenta, e ao final consegue, ressuscitar o boi, com auxílio de personagens que variam – o médico e/ou o padre e/ou pajé. (CAVALCANTI, 2000: 1023).

Atenta às representações das relações étnico-raciais da sociedade brasileira na narrativa mítica dos folguedos de boi, Cavalcanti (2000) destaca a interação tensa e marcada por ambiguidades entre os personagens do núcleo do enredo e o tema da *morte e ressurreição do boi* como uma simbolização do estabelecimento de uma nova ordem social. Esta autora aponta, ainda, como característica comum às diferentes formas desta

⁵ Cf. *Quaderni di Thule*. Rivista italiana di studi americanistici. Atti Del XXXIV Convegno Internazionale di Americanística. Perugia, Itália, 2012, p. 65.

manifestação cultural no Brasil, a tendência à construção de identidades e rivalidades entre os grupos que participam dos folguedos:

Os grupos chamam-se de bois e atribuem-se nomes individuais: característicos: Boi Misterioso, Tira-Teima, cana-Verde, Mimo de São João, Fé em Deus, e assim vai, país afora. Trata-se de uma organização local, rural ou urbana, de um bairro e seus arredores, e a existência de um boi num local chama a de outros, pois rivalizar é importante para a brincadeira (CAVALCANTI, 2000: 1024).

Não há um significado único para os folguedos de boi no Brasil, de modo que existem diferentes folguedos, cada um com suas particularidades. Isto posto, focaremos agora na trajetória do folguedo de boi-bumbá em Parintins, buscando entender como ele se tornou uma festa espetacular e massiva.

Embora os relatos já citados remontem a presença do folguedo na Amazônia em meados do século XIX, em Parintins, as referências sobre o surgimento desta manifestação cultural, datam do início do século XX⁶, ao ano de 1913, segundo depoimentos de parentes e amigos de seus primeiros (BRAGA, 2002). Depoimentos sobre este passado, muitas vezes contraditórios, tornam a origem dos grupos Boi Garantido e Boi Caprichoso – que viriam, décadas depois, a figurar como protagonistas do Festival Folclórico de Parintins – alvo de polêmicas entre seus respectivos simpatizantes, que disputam a primazia da origem dos folguedos em Parintins (SILVA, 2007). Segundo Braga (2002), nos anos iniciais do folguedo, encontramos também referências a outros bois, mas que ao longo dos anos desapareceram como: o Galante, o Fita-Verde, o Campineiro e o Mina Ouro. Segundo alguns historiadores do festival, Boi Garantido teria sido fundado em 1920, e o Caprichoso, oficialmente fundado em 1913 (SAUNIER, 1989).

Levando em conta o caráter controverso do surgimento do Boi Garantido e do Boi Caprichoso, destacamos aqui as versões que defendem a relação entre a fundação dos grupos de boi e as promessas a São João Batista, santo homenageado no dia 24 de junho. Esta relação, considerada legítima pela comunidade parintinense (SILVA, 2009), ajuda a explicar a manifestação em Parintins, durante o ciclo festivo junino, dos

⁶ Sérgio Ivan Braga (2002) destaca que Parintins, nas primeiras décadas do século XX, se configurava como um centro econômico da região e vivia uma efervescência cultural pela presença de teatro popular e revisteiro, cordões de pássaros e os pastoris – estas duas últimas brincadeiras classificadas como “folclóricas”.

folguedos de boi (CAVALCANTI, 2000). O Boi Garantido, que tem como principais símbolos um coração e a cor vermelha, teria sido criado pelo maranhense Lindolfo Monteverde como pagamento de uma promessa que eles fez a este santo pela cura de uma doença que o afligia (SILVA, 2009). Já o Caprichoso, que tem como principais símbolos uma estrela e a cor azul, teria sido fundado pelos irmãos cearenses Antônio Cid e Roque Cid como pagamento de uma promessa, feita a este mesmo santo, para alcançar prosperidade, a partir do momento em que migraram do Ceará para Parintins (SILVA, 2009).

Desde o surgimento dos folguedos em Parintins à criação do Festival Folclórico, grupos de simpatizantes de um determinado boi-bumbá saíam às ruas para “brincar de boi”, festejando e encenando o mito da *morte e ressurreição do boi*⁷, e reunindo-se nos terreiros das casas de famílias mais ricas da cidade, iluminadas por fogueiras e *lamparinhos* (participantes responsáveis por carregar lamparinas) (BRAGA, 2002). Como pagamento da encenação, simbolizando a *venda da língua do boi*, o dono da casa dava uma quantia em dinheiro para os brincantes (SILVA, 2009).

A organização dos grupos de boi ficava, segundo Marivaldo Silva (2009), a cargo dos chamados donos do boi e suas respectivas famílias que tomavam decisões sobre ensaios, percursos e apresentações, além de arcarem com as despesas financeiras que envolviam toda a realização do folguedo. Nos folguedos do Boi Garantido se destaca o papel desempenhado por seu fundador, Lindolfo Monteverde. Nos do Boi Caprichoso, a liderança ficou a cargo, inicialmente, dos irmãos Cid. Além de seus idealizadores, se destacam também na organização dos folguedos, a atuação dos simpatizantes do boi, conhecidos como *padrinhos do boi*, que davam apoio material e financeiro, conferindo ao folguedo *status* e prestígio na sociedade (SILVA, 2009).

⁷ Braga identificou uma possível narrativa sumária da variante do mito da *morte e ressurreição do boi* do folguedo em Parintins: “Catirina, estando gestante, tem desejo de comer a língua do boi. Pai Francisco, seu marido, fica desesperado e resolve matar o boi do dono da fazenda, que no brinquedo é denominado Amo do boi. Pai Francisco, após matar o animal, foge para o mato. Um dos vaqueiros da fazenda denuncia o ocorrido para o Amo que, revoltado, resolve ir à caça de Pai Francisco. Para persegui-lo, o Amo chama os índios guerreiros e seu Tuchaua. Antes da perseguição, os índios são batizados pelo padre, que é chamado pelo dono do boi. Os índios trazem Pai Francisco amarrado e o Amo exige seu boi de volta. As súplicas de Pai Francisco e suas explicações de nada adiantam. Sob ameaça, ele resolve chamar o pajé para ajudá-lo a curar o boi. O pajé ensina o processo de cura, que consiste em dar um espirro no rabo do boi. Pai Francisco faz o que lhe foi ensinado e o boi dá seu urro, demonstrando que está vivo” (2002: 27-28).

Das primeiras décadas do folguedo em Parintins temos relatos sobre as rivalidades entre os grupos de boi. De acordo com Cavalcante (2000), ao saírem dos terreiros para as estreitas ruas da pequena cidade de Parintins, os grupos de boi se encontravam de modo que um não deixava o outro passar, fazendo desafios que geralmente terminavam em pancadarias. Sobre os encontros entre brincantes do Garantido e do Caprichoso, José Maria da Silva assinala que

Diversos episódios de épocas passadas, conhecidos como “desafios” fortaleceram a rivalidade entre Caprichoso e Garantido. Eram encontros das duas agremiações em que o amo do boi ou um “versador” tirava versos criticando ou inferiorizando o adversário. Havia versos de lado a lado e, em seguida, os bois se enfrentavam. A disputa naquela época consistia no confronto dos bois batendo uma cabeça contra a outra, até que um deles caísse no chão ou se tivesse alguma parte de sua armação danificada (2007: 25).

A canção de boi-bumbá, conhecida como *toada*, já era entoada nas primeiras décadas de existência dos folguedos e tinham por objetivo provocar o grupo de boi adversário. O *amo do boi*, personagem que representava o *dono do boi* na encenação deste folguedo, era um de seus principais compositores e intérpretes. Os parâmetros poéticos da *toada* se caracterizavam por quadras ou *baianos* (estrutura de oito versos), compostas muitas vezes no improviso e tinham como objetivo, além da provocação do grupo de boi adversário, a exaltação do boi preferido. Os instrumentos utilizados na execução desta canção eram o tambor, o cheque-cheque, a caixinha, o surdo e as palminhas (BRAGA, 2002). Para Silva (2007), a estrutura poético-musical destas canções, se manteve sem grandes transformações até a década de 1980. Houve apenas mudanças na forma de se provocar o grupo adversário. Após a instituição dos festivais os grupos passaram também a abordar em suas letras as conquistas alcançadas nas competições de boi.

Enquanto cresciam gradativamente o número de participantes dos grupos de Boi-Bumbá e os custos para a realização do folguedo, a importância dos *padrinhos* na organização se aproximava da dos donos de boi e sua famílias (SILVA, 2009). Braga (2002) aponta também para a inserção de famílias tradicionais da cidade na estrutura dos bois Garantido e Caprichoso, em especial deste último. A necessidade de apoio

financeiro para a organização e realização dos festivais acabou colocando na diretoria de suas organizações pessoas com maior poder aquisitivo na cidade (SILVA, 2009).

Embora os bois Garantido e Caprichoso tivessem conquistado significativo espaço na sociedade parintinense, as disputas e encontros violentos entre os dois grupos ainda eram mal visto por determinados grupos da sociedade parintinense. A partir de 1965, o Festival Folclórico de Parintins foi criado pela Juventude Alegre Católica (JAC), com o objetivo de conter a violência dos encontros entre os brincantes, arrecadar verbas para a igreja, por meio da popularização dos bois, e resgatar outras manifestações folclóricas que vinham sendo abandonadas pela população (SILVA, 2009).

O primeiro Festival Folclórico de Parintins foi realizado no ano de 1966 com a organização do JAC na “quadra paroquial” da Igreja Nossa Senhora do Carmo e teve sua verba revertida para a construção de uma nova catedral (BRAGA, 2002). Os eventos do Festival ocorreriam a cada ano, entre os dias 12 e 30 do mês junho, e contavam com a participação de diversas quadrilhas juninas e as apresentações dos bois (CAVALCANTI, 2000). Segundo Marivaldo Silva (2009), as apresentações dos bois-bumbás na primeira edição não tinham regulamento e nem caráter competitivo, aspectos que só seriam introduzidos a partir do Festival de 1968. Com a instituição de um regulamento, que definia os aspectos constitutivos das apresentações e as formas de avaliação por uma Comissão de Jurados, formada por membros da própria comunidade parintinense, sistematizaram as apresentações de Boi-Bumbá. Os grupos passaram a se apresentar em um tablado, nas noites de 28, 29 e 30 de junho, concorrendo ao título de campeão, com direito a um troféu (SILVA, 2009).

Dos primeiros festivais temos poucas informações sobre as formas de realização e julgamento das apresentações dos bois. Sabemos que os jurados avaliavam os personagens representados nas encenações de *morte e ressurreição* do boi. De acordo com Julio César Farias (2005), ainda nesta fase inicial, começaram a ser introduzidos novos personagens ao enredo das toadas. Já Marivaldo da Silva (2009) destacou a regulamentação das torcidas que presenciavam as encenações dos Bois-Bumbás, com punições àquelas que tentassem atrapalhar a apresentação do grupo adversário. Ainda para esse autor, a coibição da violência acabou transformando esta disputa, de uma disputa física para uma disputa poética.

O sucesso dos primeiros festivais possibilitou que os bois atingissem uma popularidade ainda maior em Parintins e a rivalidade entre os grupos acabou se expandindo, mesmo com a tentativa de coibição da violência durante a realização festival. A noção dos espaços da cidade também se transformou, na medida em que simbolicamente a cidade passou a ser dividida entre as áreas de influência dos bois Garantido e Caprichoso, onde os símbolos dos respectivos grupos passaram a ser utilizados para marcar a diferença entre estes espaços (SILVA, 2009). É importante lembrar que, nas primeiras décadas de Festival, competia ainda outro Boi-Bumbá, conhecido como Boi Galante, mas o prestígio deste nem chegava a se aproximar ao do que tinham os Bois Garantido e Caprichoso, talvez por estes expressarem, nas palavras de Cavalcanti, “com muita clareza uma relevante oposição da morfologia e organização social da pequena cidade: aquela existente entre a parte de ‘baixo’ e a parte de ‘cima’ de Parintins que, completamente plana, se pensa em relação ao leito do rio” (2000: 1030).

Na década de 1970, as encenações, cantos e danças das apresentações dos bois no festival de Parintins, passaram a abordar temáticas que remetessem ao imaginário amazônico (lendas, mitos e tradições). Com isso foi diminuindo a importância central da encenação da morte e ressurreição do boi (CAVALCANTI, 2000). Nesta mesma época, o *amo do boi* Garantido, Jair Mendes, inspirado nos Desfiles de Escola de Samba do Rio de Janeiro, introduziu alegorias nas apresentações do boi (BRAGA, 2002). Segundo Júlio Cesar Farias (2005), essa abordagem de novos temas estaria relacionada ao fato de que “a própria cultura amazônica não era ensinada na escola e porque também o país, nessa época, estava vivendo um momento cultural de cunho nacionalista”.

De acordo com Marivaldo Silva (2009), no ano de 1977 a responsabilidade pela organização do festival passou das mãos da JAC para a Prefeitura. Com esta mudança, o autor destaca as iniciativas que privilegiaram na festa a hegemonia dos Bois Garantido e Caprichoso em detrimento de outras manifestações que faziam parte do Festival Folclórico. Esta mudança acarretou também num novo espaço para as apresentações destas agremiações, com o intuito de ampliar o número de espectadores. José Maria da Silva (2007) informa que a partir de 1982, prefeitura passou a investir na infraestrutura e divulgação do Festival, tornando o evento também alvo de iniciativas político-eleitorais.

A década de 1980 trouxe mudanças significativas na organização das apresentações no Festival. A influência da família Monteverde no Garantido começou a diminuir a partir de 1980, iniciando um processo que conduziria, em 1995, à consolidação do grupo como a Associação Folclórica Boi Garantido, uma entidade pública (BRAGA, 2002). Já o Boi Caprichoso se consolidou como Associação Folclórica, segundo Silva (2009), em 1982. Segundo Braga, a organização destas associações passou a ser estruturada por: “(...) um Presidente e Vice-Presidente, assessorados por Diretor de Finanças, Patrimônio, Batucada, Arte, entre outras Diretorias e Coordenadorias que foram surgindo ao longo dos anos” (2002: 61). Todos estes membros deviam ser eleitos por votos de associados, contribuintes filiados que pagam uma mensalidade pela filiação às respectivas associações. Os presidentes e suas respectivas chapas tornaram-se representantes eleitos para mandatos de dois anos.

Sérgio Ivan Braga (2002) informa que na década de 1980, o aumento da repercussão do Festival Folclórico se deve à transmissão televisiva do evento pela então filial local da TV Globo, a TV Ajuricaba e pela TV Educativa de Manaus; e à divulgação de imagens gravadas pela Companhia Cinematográfica Oana. O mesmo autor enfatiza ainda a importância da criação, em 1981, da Comissão de Organização do Festival, composta por dirigentes das Associações de Boi-Bumbá e representantes da Prefeitura de Parintins que editaram um Regulamento esclarecendo de maneira mais concisa os objetivos do Festival, seus organizadores e participantes, e a maneira como a Comissão de Jurados avaliaria, por meio de itens⁸, as apresentações das Associações.

Nos 1980, enquanto a Prefeitura buscava sistematizar a organização do Festival, as Associações de Boi-Bumbá se fortaleciam, tornando-se agentes fundamentais nas negociações dos preparativos para o festival. Ainda nesta década, o Governo do Estado do Amazonas financiou a construção do Bumbódromo, uma arena que acomodaria aproximadamente trinta e cinco mil espectadores do festival. Inaugurado em 1988, o Bumbódromo continua sendo o local de realização do Festival, aumentando a dimensão espetacular das apresentações dos bois-bumbás e o poder de barganha das associações nas negociações por patrocínio (BRAGA, 2002).

⁸ Alguns dos itens julgados nessa época do Festival foram, ao longo dos anos, alterados ou excluídos como a *miss*, a *tourada*, o *toureiro*, a *rainha da fazenda* e outros mais. Por isso optamos por não encher o texto com estes elementos, mas consideramos importante destacar que o fato de terem sido preteridos por organizadores de edições posteriores de festivais se relaciona, segundo Júlio César Farias (2005), com a intenção de fortalecer os vínculos entre o boi-bumbá e a cultura amazônica.

Na década de 1990, o Festival Folclórico de Parintins se consolidou como espetáculo de massa. Houve um aumento nas fontes de renda, com a inserção de patrocínios de grandes empresas nacionais e multinacionais, e um aumento da sua repercussão nos meios de comunicação. No ano de 1995, o festival passou a ser gerenciado pelo governo do estado do Amazonas (SILVA, 2009). Deste modo, festival promoveu o turismo na cidade de Parintins. Os novos agentes, a estrutura organizacional e as novas temáticas voltaram-se para a promoção de uma imagem da região amazônica e sua gente (BRAGA, 2002).

Durante o festival, as apresentações de cada associação passaram a se configurar como uma sequência narrativa, fundamentada em um *tema* ligado ao imaginário amazônico e à encenação da venda da língua do boi (BRAGA, 2002). Como bem apontou Maria Laura Cavalcanti sobre cada noite de apresentação:

Um grupo de boi preenche gradualmente a arena – com suas tribos, principais personagens, entrada dos carros alegóricos para a definição das sucessivas cenas acompanhadas pelas toadas e pela dança coletiva, denominada localmente de "bailado". Esse preenchimento gradual e sucessivo traz um sentido de acúmulo cuja tensão é sempre provisoriamente liberada em um clímax, um "acontecimento" - uma sequência especial de ação, acompanhada de toadas especiais, fogos de artifício e efeitos visuais. Tudo rumo ao clímax final que corresponde ao preenchimento apoteótico da arena e a seu esvaziamento subsequente. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada no momento da ocupação plena da arena, transformada em território exclusivo de um dos dois grupos. Tudo então se esvai, para recomeçar nas noites seguintes (2000: 7).

Sobre o julgamento⁹ das apresentações neste período, podemos destacar a definição, para cada edição do Festival Folclórico, de uma Comissão de Jurados composta por seis pessoas, geralmente estudiosos de aspectos da cultura popular, vindos de outros estados brasileiros (BRAGA, 2002).

⁹ Segundo Cavalcanti (2000), os itens avaliados passaram a ser: apresentador (quem introduz a Associação Folclórica e narra a apresentação); levantador de toadas (intérprete das canções); batucada (orquestra de percussão que no Garantido é conhecida por 'batucada' e no Caprichoso por 'marujada de guerra'); ritual (encenação artística clímax da apresentação); porta-estandarte; amo do boi; sinhazinha da fazenda; rainha do folclore; cunhã poranga; boi-bumbá (evolução); toada (letra e música); pajé, tribos masculinas; tribos femininas; tuxaua (luxo); tuxaua (originalidade); figuras típicas regionais; alegorias; lenda amazônica; vaqueirada; galera; coreografia, organização e conjunto folclórico.

A forma espetacularizada do boi-bumbá, na década de 1990 teve seus impactos também na *toada*. Para José Maria da Silva (2007) é nos anos 1990 que podemos ver uma ruptura na forma poético-musical das *toadas*, iniciando a fase da “música de Festival” suplantando a “fase do verso”. As transformações na estrutura da *toada* incidiram principalmente na produção musical e em suas temáticas. Passa-se a distinguir dois tipos de *toada*, segundo a temática: a “*toada de bumbá*” (centrada no contexto do mito da *morte e ressurreição do boi*, na *morena* e na cidade de Parintins) e a “*toada de arena*” (associada aos itens de exibição na apresentação do festival) (SILVA, 2007). As temáticas das *toadas* do boi *espetáculo*, entoadas no festival, passaram a valorizar identidades culturais do Amazonas (SILVA, 2007).

Para entendermos os possíveis significados das *toadas* (canções) do boi Garantido é necessário atentar para a complexidade artística e cultural que envolve as apresentações de boi-bumbá em Parintins. O percurso de sua transformação, de folguedo a espetáculo, significou a ancoragem do mito da *morte e ressurreição do boi* em um imaginário voltado para a construção de uma imagem do Amazonas que tem como referência a natureza, elementos culturais indígenas e caboclos da região (CAVALCANTI, 2000), além de aspectos históricos e culturais resultados da miscigenação étnico-racial entre europeus, indígenas e africanos. Neste sentido, as *toadas* (canções) de boi comportam uma *cultura histórica*, associada às identidades que são valorizadas/reconhecidas por meio das canções, já que suas letras fazem referência ao passado indígena e ao contato com europeus e africanos no Brasil desde os tempos coloniais.

A nova fase do festival caracteriza-se ainda pela incorporação de novos instrumentos (charanga, bateria, teclado, sax) e traços de outros estilos musicais (forró, carimbo, ‘música andina’). Em 1995 surgem os primeiros registros em CD de cada agremiação, ampliando a difusão das canções de boi. A preparação para o festival inicia-se sete meses antes de sua realização. As associações elegem, por meio de uma Comissão de Compositores, as *toadas* que farão parte das apresentações. As canções escolhidas, além de comporem o CD da respectiva associação, abordam *um tema específico*, uma frase-argumento também chamada de *slogan*, definido por sua Diretoria de Arte, geralmente roteiristas, representantes das artes plásticas e dramáticas, entre

outros responsáveis pelo processo de composição criativa das encenações no *bumbódromo* (BRAGA, 2002).

De acordo como Maria Laura Cavalcanti (2000), a estrutura organizacional da festa de boi-bumbá em Parintins, seu caráter competitivo e sua dimensão massiva/espetacular, guarda certa influência dos desfiles das Escolas de Samba do Carnaval Carioca. A incorporação do recurso das alegorias e o próprio nome da arena de apresentação, como *bumbódromo*, tal qual o *sambódromo* do Rio de Janeiro, faz o festival um evento semelhante ao carnaval do Rio de Janeiro. Assim, José Maria da Silva, em diálogo com Simão Assayag, percebe as aproximações e distanciamentos entre as duas manifestações:

Como frisei anteriormente, para se afirmar como fenômeno de massa o festival transformou-se de uma brincadeira espontânea para um evento organizado, como requer um grande espetáculo, para absorver técnicas, produtos e valores de fora. O carnaval foi o modelo, mas as diferenças são enfatizadas: como chama atenção Simão Assayag, na passarela do samba as escolas desfilam, seguindo o trajeto da avenida; no festival, diferentemente, o espetáculo é encenado, com a utilização de recursos de luz, sons e ações cênicas. Ou seja, o carnaval é “um filme”, o boi, “teatro; o carnaval é “técnica”, o boi, “idéia” (2009: 88).

Diante das transformações que os folguedos de boi sofreram ao longo do tempo, é importante frisar que o festival ainda mantém o caráter folclórico desta manifestação cultural, o nome das associações e do próprio festival (Associações Folclóricas, Festival Folclórico de Parintins) comportam essa característica. Segundo Silva (2007), a concepção local de *folclore* remete ainda à concepção dominante entre folcloristas do século XX, de que o folclore constitui a “essência da cultura nacional” e “autênticas e puras tradições populares”. O autor fala ainda de uma disputa entre Boi Caprichoso e Boi Garantido em torno do sentido da palavra *folclore*. O Caprichoso assume uma concepção mais “modernizante”, enquanto o Garantido uma visão mais “tradicionalista”. Sérgio Braga (2002) identificou outra concepção de *folclore*, para os povos do Amazonas, como “sabedoria popular” herdeira da cultura dos povos indígenas que habitaram a região. Entende-se também que, ao longo do tempo, houve a

incorporação, nas expressões do festival, de elementos de tradições culturais europeias e africanas que migraram para a região.

Estamos cientes da historicidade dos conceitos de cultura popular, folclore, tradição e modernidade, e que, desse modo, necessitam de uma discussão mais cuidadosa, com base bibliográfica. Entretanto, devido ao pouco tempo para a produção desta monografia, não podemos nos aprofundar nestas discussões, deixando para outra ocasião a continuidade deste debate.

CAPÍTULO III

Representações da Conquista da América nas Canções do Boi Garantido

As canções do Boi Garantido, que pretendemos analisar neste capítulo, foram produzidas para o Festival Folclórico de Parintins de 1998. Na edição daquele ano, o Boi Garantido buscava conquistar o seu vigésimo título, para isso elegeu como tema de suas apresentações a seguinte frase: “500 anos do passado para construir o futuro” (BRAGA, 2002). Com base neste tema (BRAGA, 2002), a primeira noite do festival, focou nas culturas e sociedades indígenas que habitaram historicamente a região amazônica; na segunda noite, focaram na representação do ‘branco’, sintetizado na figura do conquistador/colonizador; já na última noite, destacaram a representação do ‘negro’ e da escravidão na Amazônia. As canções “A Conquista” e “Continente Perdido” foram entoadas nas apresentações da segunda noite de Festival, quando o boi-bumbá Garantido encenou a Chegada dos europeus à América.

É importante frisar que o interesse dos dirigentes do Garantido em abordar o passado da Conquista, amplia o foco de abordagem do imaginário amazônico, tão característico dos bois-bumbás parintinenses, ao retratar os conflitos desencadeados no encontro das culturas indígenas e europeias na América, nos séculos XV e XVI. É dentro dessa visão, que vai do regional para o continental, que se insere a cultura histórica difundida nas letras das canções que pretendemos analisar. Metodologicamente, na leitura destas canções, identificamos as representações que caracterizam a história da Conquista da América, dentre elas, as representações da América (território), da ação dos sujeitos históricos envolvidos neste acontecimento (indígenas, europeus e africanos) e, especialmente, das relações estabelecidas entre estes sujeitos. Segue abaixo as letras das duas canções que escolhemos analisar neste capítulo.

1. *A Conquista* (Tony Medeiros/Inaldo Medeiros/Edval Machado, 1998)

Um dia chegou nesta terra
Um conquistador ô,ô,ô,ô

Manchando de sangue o solo que ele pisou

Não respeitou a cultura do lugar
Nem a história desse povo milenar
Queira ouro, riqueza e tesouro
Depois a terra e também a escravidão
Tibiriçá, Araribóia, Ajuricaba, disseram não

Um dia o índio lutou
Contra o branco invasor, ô, ô, ô

E a guerra de bravos guerreiros então começou
Arcos e flechas contra a força do canhão
Guerra dos ímpios dizimou minha nação

Trouxeram a cruz, mas usavam arcabuz
E o ameríndio resistia à invasão
Chamaram a morte e massacre do meu povo
Civilização

Chegou o branco pra conquistar
Chegou o negro pra trabalhar
Unindo raças e crenças de povos
Vindos de além-mar

2. *Continente Perdido* (Tony Medeiros/Inaldo Medeiros/Cláudio Batista/João Melo, 1998)

A história começa em um continente perdido
O povo ameríndio era filho do rio e da terra
O grande rio mar já descia a cordilheira

Civilizações já viviam no meio da selva
As caravelas cruzaram o grande oceano

Colombo então neste solo sagrado pisou
Cabral aportou e achou que era dono da terra
E em nome de Deus e do rei tomou posse do chão
Cortez impiedoso dizimou Astecas
Pizarro destruiu os filhos do sol
Francisco Orellana desce o grande rio
Frei de Carvajal descreve o que viu

Aventureiros de outras terras o meu povo te chamou
Paraná-kari, Paraná-kari

3.1 A América e os indígenas

A letra da canção *Continente Perdido*, diz em sua primeira estrofe que “A história começa em um continente perdido”. Logo em seguida a letra revela a antiguidade do Continente e da presença indígena na América muito antes da chegada dos conquistadores europeus. A visão da América enquanto “continente perdido” faz referência às concepções históricas colonialistas e eurocêntricas que tenderam, desde os cronistas da época colonial, a silenciar e apagar a história da América antes de 1492. A historicização desta representação nos remete aos conhecimentos produzidos e difundidos pelos próprios conquistadores/colonizadores europeus no interesse de legitimar e garantir a posse sobre as terras “encontradas” na América durante nos séculos XV e XVI. Esta imagem da América promoveu a invisibilidade do protagonismo indígena, silenciando a antiguidade do continente e a trajetória de diversas sociedades e etnias que se desenvolveram há mais de 15 mil anos atrás. Trata-se de uma visão histórica semelhante também àquela difundida em boa parte dos livros didáticos brasileiros nos anos 1980 (TELLES, 1987; OLIVEIRA, 2011; BONIN, 2006), onde a América ganha sentido histórico apenas a partir de 1492, com a chegada dos europeus.

A representação da América como “continente perdido” está também em sintonia com aquelas veiculadas numa historiografia tradicional/eurocêntrica (OLIVEIRA, 2001) que silenciou a trajetória histórica das sociedades indígenas pré-colombianas. A noção de “continente perdido” impôs a ideia de que a América era um território desocupado, “sem donos”, perdido, o que dava sentido à sua descoberta e encontro pelos europeus. Não por acaso, a letra canção revela essa concepção quando diz que

Cabral aportou e achou que era dono da terra
E em nome de Deus e do rei tomou posse do chão

A difusão de uma imagem de “continente perdido” contribuiu na instauração e legitimação das práticas de conquista e posse dos territórios americanos pelos europeus. Sob esta concepção a história da América inicia-se como apêndice da história da expansão marítima e comercial europeia. Legitimam-se os interesses colonizadores e evangelizadores na América, apoiando-se na noção de “continente perdido” cuja terra

parecia livre e disponível para ser apossada e explorada pelos europeus. Como bem analisou Norma Telles, isto

(...) nos coloca diante de duas concepções de história: uma, que faz com que toda história anterior a 1500 [mas também a 1492] não exista; a outra, uma noção, bastante mais vaga que se apresenta como incorporação de entidades geográficas à Europa. Esse procedimento assegura, então, a continuidade da história européia, mas nega a existência e a autonomia de grande parte da humanidade. (1987: 83)

Entretanto, a letra da canção *Continente Perdido* parece desconstruir esta visão histórica que negou a antiguidade e protagonismo indígena na América pré-colombiana, sinalizando para uma cultura histórica diferente daquela colonialista e eurocêntrica. Assim diz a canção:

A história começa em um continente perdido
O povo ameríndio era filho do rio e da terra
O grande rio mar já descia a cordilheira

Civilizações já viviam no meio da selva
As caravelas cruzaram o grande oceano

Embora os habitantes do continente americano sejam denominados como “índios” ou “ameríndios” – termos que homogeneízam a diversidade cultural destes povos –, a canção parece ainda reconhecer a especificidade de alguns povos, pois nos versos de *Continente Perdido* encontramos referências a grupos específicos como os astecas e os incas (tido como “filhos do sol”). É assim que o Festival Folclórico de Parintins busca o reconhecimento e valorização das antigas culturas indígenas e de sua pluralidade. A expressão “povo milenar”, veiculada na canção *A Conquista*, para se referir aos indígenas é também bastante reveladora da antiguidade destas sociedades no continente. Uma antiguidade que foi negada nas representações históricas construída pelos cronistas, da época colonial, e mais tarde reforçada nos livros didáticos e na historiografia tradicional.

O reconhecimento da presença de povos indígenas na América pré-colombiana se deve, também, às visitas a grupos indígenas e pesquisas em museus e arquivos, realizadas pelos integrantes do Boi Garantido com o intuito de abordar as

especificidades das diferentes etnias indígenas da América (SILVA, 2007). Neste sentido, destacamos a importância dos museus e arquivos históricos como lugares de produção e difusão de determinadas culturas históricas. Além disso, boa parte desta visão histórica de reconhecimento/valorização da história da América pré-colombiana está também em sintonia com os estudos acadêmicos desenvolvidos no campo da *Etnohistória*. Como escreve Susane Oliveira,

No campo da historiografia devemos destacar que o processo de questionamento dos paradigmas científicos tradicionais, aliado às demandas indígenas pelo direito à memória, também se refletiu sobre os estudos a respeito das culturas “pré-colombianas”, a partir da segunda metade do século XX, no momento em que alguns historiadores e antropólogos passaram a questionar as condições de produção das crônicas e a refocalizar o passado destas culturas sob novas perspectivas. (...) Combinando métodos próprios das disciplinas históricas e antropológicas, incluindo a arqueologia, o etnohistoriador veio reconstruir também o passado de diferentes etnias que habitavam a América antes da chegada dos europeus. Aquelas sociedades que haviam sido estudadas e interpretadas a partir de um ponto de vista eurocêntrico e colonialista começaram a ser vistas a partir de novas categorias antropológicas que permitiram leituras diferentes de algumas crônicas coloniais. A partir disso a etnohistória americana tem se dedicado às análises do mundo cosmológico, mítico, religioso, ritual pré-hispânico e de suas transformações a partir da ação missionária colonial. (2011, p. 4)

Buscando revelar a presença indígena antes da chegada dos europeus, a canção *Continente Perdido* diz ainda que “Civilizações já viviam no meio da selva”. Apesar de ser um “continente perdido”, os autores da canção reconhecem a existência de povos “civilizados” antes da chegada dos europeus. A noção de civilização marca uma diferença importante entre as sociedades. Essa noção, expressa, segundo Elias,

(...) a consciência que o ocidente tem de si mesmo. Poderíamos dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais. (1994: 23)

Ao categorizar incas e astecas como “civilizados”, a letra da canção transmite imagens semelhantes às representações identificadas por Susane de Oliveira nos livros didáticos de história dos últimos anos, que descrevem povos mesoamericanos e andinos mais por

suas semelhanças com a chamada cultura “civilizada” do que pelas suas diferenças”. (...) O conceito de “civilização” porta, assim, o selo de grupos inteiros, e é usado basicamente para povos que compartilham uma tradição e situações particulares” (OLIVEIRA, 2011: 14).

O uso do termo “civilização” para denominar as sociedades indígenas, revela assim o interesse em aproximar, igualar e valorizar historicamente as sociedades pré-colombianas da América, a partir dos próprios referenciais europeus para a definição de uma sociedade desenvolvida e sofisticada. Essa busca pelas semelhanças instaura um processo de “ancoragem” das singularidades históricas destes povos em aspectos já reconhecidos e valorizados por nossa cultura (OLIVEIRA, 2011: 12). Neste caso, é como bem observou Jodelet,

a ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. Entretanto, nesse nível, a ancoragem desempenha um papel decisivo, essencialmente no que se refere à realização de sua inscrição num sistema de acolhimento nocional, um já pensado. Por um trabalho da memória, o pensamento constituinte apóia-se sobre o pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, ao já conhecido (2001, p. 39).

Este procedimento de “ancoragem” das sociedades pré-colombianas nas imagens de “civilização” permite, portanto, atribuir valor histórico a estas sociedades dentro de uma cultura histórica acostuada com a exaltação das chamadas “civilizações”. Trata-se de uma cultura histórica ainda amplamente difundida nas escolas brasileiras por meio dos livros didáticos e que tem também os seus problemas. Segundo Susane Oliveira,

Os manuais didáticos analisados reiteram através de constante repetição os valores ligados à “civilização”, universalizando os comportamentos sociais e os percursos históricos de diferentes sociedades, acomodando suas diferenças num tipo de história linear e

universal, onde a pluralidade das realizações humanas tem pouco espaço para se manifestar e revelar uma história possível. A percepção da alteridade, do “outro” e as noções de diferença são pouco exploradas nas abordagens da América pré-colombiana. (2011: 16)

Nesta perspectiva, entendemos que a cultura histórica difundida na letra de *Continente Perdido*, apesar de valorizar as sociedades indígenas pré-colombianas não deixa de fazer uso das mesmas representações difundidas por uma história colonialista e eurocêntrica centrada apenas na “história das civilizações”. A cultura história desta canção parece assim herdeira de diferentes concepções e saberes que circulam na historiografia, nos livros didáticos e na mídia.

Ainda na canção *Continente Perdido* a América é vista ainda como “solo sagrado”, numa referência às concepções indígenas de sacralização e culto da terra. Como diz a letra: “Colombo então neste solo sagrado pisou”. Neste sentido, a canção tem também como referências os valores e concepções indígenas acerca da terra. A frota de Colombo chega à América em 1492 e penetra num território que já possui sentidos e significados na perspectiva de seus habitantes indígenas, os “filhos do rio e da terra”. Mais uma vez, apesar de fazer referência às concepções indígenas, a canção parece se apoiar na velha associação dos indígenas com a natureza, uma associação que historicamente opôs cultura e natureza, contribuindo no apagamento dos aspectos histórico-culturais da vida indígena, retirando a historicidade e dinamismo de suas sociedades. Esta aproximação dos indígenas da natureza, veiculada também pelos cronistas da época colonial, negou-lhes humanidade, legitimando práticas de exclusão, exploração e opressão dos indígenas na América (OLIVEIRA, 2001).

Na canção, a América aparece ao mesmo tempo como lugar de natureza e civilização. Diferente daquela concepção difundida em boa parte das crônicas coloniais, que destacava a América apenas como lugar de natureza, onde os seus habitantes viviam em estado de natureza, como pessoas inocentes e pueris, sem regras e valores sociais, necessitando do controle/domesticação dos europeus (tidos como representantes da “civilização”) (OLIVEIRA, 2001: 16-17).

A canção *A Conquista* traz ainda uma imagem dos indígenas como “bravos guerreiros”. Esta mesma imagem, como observou Mauro César Coelho (2005), esteve presente em composições de músicos da MPB (Música Popular Brasileira) no período da Ditadura Militar. Segundo este autor, a história ensinada nas escolas deste período apresentava os portugueses colonizadores como os verdadeiros heróis na construção da nação brasileira, enquanto os negros e indígenas apareciam como meros coadjuvantes que contribuíram apenas no folclore, na culinária, no trabalho braçal e no espírito festivo típicos dos brasileiros. Esta concepção passou a ser questionada e algumas canções passaram a denunciar o genocídio e a expropriação das terras indígenas no Brasil, em uma tentativa de revalorização de suas identidades. Entretanto, tal visão parecia apenas uma tentativa de substituição de uma imagem idealizada por outra. “Em lugar do índio submisso, coadjuvante do branco, responsável pelos traços festivos da identidade nacional, [destaca-se] o índio combatente, orgulhoso, viril, um herói mesmo, que preferiu a morte a aceitar a escravidão”. (COELHO, 2005: 11).

A representação dos indígenas como “bravos guerreiros” parece romper com a historiografia tradicional que difundiu uma imagem dos povos indígenas como grupos submissos, resignados e passivos à conquista e dominação europeia da América. Entretanto, os resultados desta luta e resistência indígena, apresentada na canção, parece bastante problemática, porque ainda traduz uma visão dicotômica da conquista da América, como se se tratasse de um processo que teria oposto sempre e em todos os casos europeus X indígenas; ao revelar essa visão da conquista, a canção acaba por reafirmar um estereótipo: o de que os indígenas são todos iguais e agiram de modo homogêneo. Neste sentido, o binômio oprimido/opressor, que opõe os indígenas aos conquistadores europeus, não contempla a diversidade das relações estabelecidas entre eles. A resistência indígena, movida com “arcos e flechas”, parece em vão, já que a canção deixa subtendido que o conquistador conseguiu dizimar, massacrar, escravizar e desrespeitar a cultura e a história indígenas. Assim diz a canção:

E a guerra de bravos guerreiros então começou
Arcos e flechas contra a força do canhão
Guerra dos ímpios dizimou minha nação

Trouxeram a cruz, mas usavam arcabuz
E o ameríndio resistia à invasão
Chamaram a morte e massacre do meu povo
Civilização

Deste modo, trata-se de uma visão heroica do indígena apenas ligada ao passado, já que a conquista acabou resultando na morte e massacre, no fim absoluto dos indígenas. Não por acaso, os versos finais revelam os resultados desse processo:

Chegou o branco pra conquistar
Chegou o negro pra trabalhar
Unindo raças e crenças de povos
Vindos de além-mar

A conquista como a imposição da “civilização” parece assim significar a morte ou a redução dos indígenas. O resultado é uma imagem que relega os indígenas e suas lutas apenas ao passado da conquista. Já que depois da conquista só restou a união e hierarquia entre as “raças”.

É importante destacar ainda que a citação de indígenas como Tibiriçá, Arariboia, Ajuricaba em *A Conquista* deve ser entendida em meio a esse desejo de dignificar o protagonismo histórico dos indígenas, revelando líderes notáveis na resistência ao colonialismo. Entretanto, estudos recentes revelam que o protagonismo dos dois primeiros mostra que os indígenas fizeram alianças com determinados grupos de europeus, e que muitas vezes lutaram contra outros indígenas aliados também de outros grupos de europeus (STERN, 2006). Tibiriçá e Arariboia estiveram envolvidos no episódio da Guerra dos Tamoios, ocorrido entre 1560 e 1567. Segundo Perrone-Moisés e Sztutman (2010), este conflito não se caracterizou como uma luta nativista, ou seja, de indígenas contra invasores europeus. Segundo os autores, as fontes coloniais indicam embates que opuseram, de um lado, portugueses aliados a povos indígenas conhecidos como Tupiniquins (habitantes da região de São Vicente que tiveram como um de seus líderes Tibiriçá) e Temiminós (habitantes do norte da Guanabara, liderados por Arariboia), e do outro lado, franceses e seus aliados indígenas, chamados de Tamoios ou Tupinambás (PERRONE-MOISÉS & SZTUTMAN, 2010). A participação dos indígenas na Guerra dos Tamoios não pode ser reduzida também a ideia de que estes foram subservientes ou massa de manobra nas campanhas francesas ou portuguesas. Neste sentido são bastante significativos os apontamentos de Maria Regina Celestino sobre a participação dos Temiminós de Arariboia junto aos portugueses, nos conflitos pelo controle da Guanabara:

Essa aliança entre os temiminós e os portugueses expressa a mútua dependência entre os grupos envolvidos e os diferentes interesses que os motivaram ao acordo, cada qual relacionado à dinâmica de suas respectivas organizações sociais. Se os portugueses viam a conquista da Guanabara como possibilidade de estender a administração lusa nas terras da América, para os índios chamados temiminós ela devia significar a grande oportunidade de regressar às suas terras e combater inimigos. As alianças e conflitos nessa guerra demonstram a flexibilidade das relações, não apenas com os europeus, mas também entre os próprios grupos indígenas. (2010: 59)

Por outro lado, Ajuricaba parece se adequar à representação do “bravo guerreiro” que prefere a morte à submissão. Este indígena liderou, no século XVIII, os *manao* na região do rio Negro (afluente do rio Amazonas) contra o domínio português. Para entendermos este episódio é importante mencionar que a colonização portuguesa na Amazônia se apoiou no trabalho escravo indígena. Segundo Nádia Farage (1991), em fins do século XVII, o esgotamento do fornecimento desta mão de obra nas regiões mais próximas a Belém motivaram a expansão colonial em direção aos territórios do *manao* no Rio Negro. Estes indígenas, liderados por Ajuricaba, reagiram ao domínio colonial. Ainda de acordo com a autora, os colonizadores portugueses declararam guerra aos *manao* usando como justificativa uma suposta aliança dos indígenas com holandeses que atuavam na região amazônica. Entretanto, a autora vê a existência desta aliança como bastante duvidosa e considera os interesses econômicos, notadamente a obtenção de mão de obra escrava, o real motivo da ofensiva portuguesa. Após violentos conflitos, o chefe Ajuricaba fora aprisionado e encaminhado a Belém, mas, como coloca a autora,

durante a viagem, rebelou-se, provocando um motim na canoa em que seguiam os Índios presos; motim este porém sufocado. Ajuricaba, preso em ferros como estava, atirou-se à água, preferindo suicidar-se. A firmeza do ato causou espanto entre os portugueses, e, mesmo anos depois, o cronista Ribeiro de Sampaio não pode negar-lhe o qualificativo de herói, embora ressalvando que os heróis diferem no objeto de suas ações, e não em seu princípio. (FARAGE, 1991: 63)

Embora este episódio careça de investigações acadêmicas, podemos dizer que Ajuricaba ocupa lugar significativo no imaginário amazonense¹⁰ e tem como importante

¹⁰ Alguns dos usos de Ajuricaba e seu povo no imaginário amazonense podem ser identificados no nome da capital do Amazonas, Manaus, em nomes de avenidas e conjuntos habitacionais desta cidade e,

referência os trabalhos do historiador amazonense Arthur Cezar Ferreira Reis. Este autor publicou a obra *História do Amazonas* em 1931 e veio a se consolidar, a partir de então, no meio intelectual, tanto local quanto nacional, como um dos nomes mais importantes da historiografia sobre a região amazônica (SOUSA, 2009). Esta obra, que inaugurou sua vasta produção centrada principalmente em temas amazônicos, apresenta às gerações mais novas os “grandes homens” do passado da Amazônia. O autor heroiciza a atuação dos colonizadores por acreditar que estes estavam encarregados de realizar uma missão necessária, conduzir a Amazônia à civilização. Embora essa perspectiva implique uma abordagem sobre as relações entre indígenas e portugueses, favorável às ações, por mais violentas que fossem, destes últimos; esta linha não seguiu em suas análises sobre Ajuricaba e os *manao*, devido ao seu entendimento que os indígenas eram, também, um importante pilar da sociedade amazônica e “era preciso incluir um típico ‘amazonense’, ou o ‘grande amazônida’ no rol de ‘grandes homens’ que estava criando a *História do Amazonas*” (Sousa: 110).

A Ajuricaba e aos *manao*, Arthur Reis reserva um capítulo de sua *História do Amazonas* em que são exaltadas pela bravura e recusa à submissão ao estrangeiro. Segundo o autor, o líder dos *manao* “foi, assim, um guerreiro ilustre, dos primeiros a batalhar pela liberdade na América. Este o título que ele tem direito” (1931: 87). Assim como os “bravos guerreiros” da canção *A Conquista*, Ajuricaba, na visão do autor, é dotado de virtudes quando resiste em sua cultura, mas o seu destino é ser superado, domesticado com a emergência do agente civilizador.

No estudo de determinada cultura histórica buscamos refletir sobre os processos de significação que estabelecem lugares e valores ao passado. Almejamos, portanto, entender como, em meio a debates e negociações sociais, uma sociedade elabora memórias que fundamentam suas identidades presente e suas projeções para o futuro. No caso aqui estudado, os sentidos expressos pelas canções, além de intimamente conectados às propostas da festa de Boi-Bumbá em Parintins, de promoção de um imaginário amazônico, carregam ainda uma carga simbólica devido ao tema *500 anos do passado para descobrir o futuro*, proposto pelo Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins de 1998.

também, em artefatos culturais como toadas de boi-bumbá e a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba* do teatrólogo manauara Márcio Souza.

Podemos dizer que a conotação racial da miscigenação, expressa na letra da canção *A Conquista*, se assenta na identidade regional, proposta pelo “folclore” de Boi-Bumbá em Parintins. Como bem escreve Silva (2007), tem o índio, enquanto “raça pura”, e o “caboclo amazônico”, enquanto híbrido racial, como categorias sociais definidoras. Para aquele primeiro elemento, raça se refere à noção de pureza e a um *ethos* guerreiro; já para este último, a raça insere um *ethos* de humildade e simplicidade, além da ideia de herança de tradições culturais distintas no sentido de intermediário entre os saberes indígenas referentes à natureza amazônica e o mundo civilizado trazido pelo branco.

Identificado com o indígena de caráter essencialmente guerreiro e representado como a “pureza” da cultura amazônica, o eu-lírico das canções adota um tom de denúncia dos feitos dos conquistadores europeus buscando questionar os saberes tradicionais e eurocêntricos que silenciam a memória indígena referente àquele período histórico. No entanto, a narrativa acaba por ficar presa a estereótipos de indígenas como “bravos guerreiros” e lutadores, e dos conquistadores europeus como assassinos, cruéis e sanguinários, reduzindo estes últimos à imagem de agentes da cobiça e os destinos daqueles primeiros à morte ou à escravidão. Deste modo, a canção se aproxima ao que Stern (2006) chamou de “paradigma da conquista” revelando uma avalanche de trauma e destruição irreversível. Para este autor, esta perspectiva histórica traz à tona a catástrofe que este período de fato representou para povos indígenas, mas é levada ao exagero por não revelar o dinamismo e pluralidade das relações que envolviam os indígenas e europeus. Como bem apontou o autor,

Muitos povos ameríndios continuaram sendo suficientemente numerosos, socialmente coesos, economicamente dotados, politicamente comprometidos e culturalmente independentes para conduzir os colonizadores a vias de conflito, frustração, desilusão e luta que os europeus jamais haviam imaginado (STERN, 2006: 63).

O trecho do roteiro distribuído pela Associação Folclórica Boi Garantido é bastante significativo, quando diz que “As consequências da adulteração sofrida pela cultura indígena tem reflexos até hoje. Fica para nós a memória, a história e a consciência de que é preciso preservar o que resta deste universo que foi brutalmente espoliado. Fica o silêncio dos verdadeiros donos da terra: os ‘índios’” (Temática Geral – 500 anos do passado para construir o futuro, 1998:2 apud Braga, 2002: 63).

Podemos dizer que as canções revelam uma cultura histórica fortemente marcada pelos efeitos da conquista. Ao comportar uma imagem da conquista como acontecimento que desencadeou traumas e mudanças que incidiram negativamente sobre a vida das populações indígenas e sobre a exploração da terra e natureza americana. Esta memória da conquista busca reafirmar o protagonismo indígena e sua reação ao colonialismo, entretanto, ao reforçar o caráter violento e destrutivo da ação dos conquistadores europeus, acaba também por reduzir este protagonismo apenas ao passado. Nesta perspectiva, as culturas indígenas no presente aparecem como o “resto deste universo brutalmente espoliado”.

3. 2 Os europeus e a Conquista

Como vimos no tópico anterior, nas letras das *toadas* há uma identificação com os ameríndios que pretende valorizar o passado destes e denunciar ações violentas dos europeus durante o período de conquista/colonização. Vejamos como estes personagens, entendidos como conquistadores, invasores, são introduzidos na narrativa dos versos de *Continente Perdido*:

As caravelas cruzaram o grande oceano
Colombo então neste solo sagrado pisou
Cabral aportou e achou que era dono da terra
E em nome de Deus e do rei tomou posse do chão

O início do processo de conquista, a partir da chegada dos primeiros navegantes europeus nos séculos XV e XVI, é narrado como um empreendimento que envolvia interesses de expansão dos poderes religiosos e monárquicos. Ao narrar que a tomada de posse do território é legitimada no poder da Coroa e no poder divino da Igreja, podemos entender que na canção há uma aproximação com a noção de duas facetas do expansionismo europeu destacado por Luís Felipe Baêta Neves, pois se trata de um processo que “supõe a incorporação territorial, além da incorporação espiritual. A antiga

representação dos “dois gládios” permanece viva; a cristandade tem um gume temporal – o Imperador – e um gume espiritual – o Papa” (1978: 28).

Os enunciados que dão conta das ações dos primeiros navegantes a chegar em terras americanas elegem como protagonista Cristovão Colombo e Pedro Alvarez Cabral, “descobridores” da América e Brasil, respectivamente. Entretanto o verso “*Cabral aportou e achou que era dono da Terra*” pode ser entendido como uma contestação da noção historiográfica de “descoberta”, pois sugere que os territórios do “Novo Mundo” não eram espaços vazios, mas sim territórios ocupados por seus “verdadeiros donos”, os ameríndios. Neste sentido, a declaração de Cabral de que aquele espaço era dali em diante posse de “*Deus e do rei*” é ressignificada como marco inicial de um processo de invasão e exploração.

A perspectiva crítica sobre a ação europeia fica ainda mais evidente na referência a Cortez e Pizarro, no trecho a seguir:

Cortez impiedoso dizimou Astecas
Pizarro destruiu os filhos do sol

Podemos dizer ainda que a denúncia dos feitos desses personagens como assassinos impiedosos está em sintonia com as representações dos conquistadores na canção *A Conquista*, especialmente no trecho:

Um dia chegou nesta terra
Um conquistador ô,ô,ô,ô
Manchando de sangue o solo que ele pisou

Não respeitou a cultura do lugar
Nem a história desse povo milenar
Queira ouro, riqueza e tesouro
Depois a terra e também a escravidão

Estes versos estão em sintonia também com a memória histórica veiculada na chamada “Lenda Negra” da conquista, que segundo Stern refere-se

a noção de que os conquistadores foram excepcionalmente cobiçosos, irresponsáveis e violentos nas proezas de suas conquistas, e a noção relacionada de que a conquista derramou sobre os índios uma devastação traumática de proporções quase inimagináveis (2006: 43).

Neste mesmo viés, é importante destacar o uso do termo ímpio que aparece no verso “Guerra dos ímpios dizimou minha nação”, pois parece se aproximar das denúncias de Las Casas, tão caras a “Lenda Negra”, que convencido, de acordo com Todorov (2010), da universalidade do cristianismo entende os espanhóis como infiéis que violentaram brutalmente os ameríndios.

Nos seguintes versos de *Continente Perdido*:

Francisco Orellana desce o grande rio
Frei de Carvajal descreve o que viu

Os nomes do conquistador Francisco Orellana e do cronista Frei de Carvajal são lembrados como parte da memória da conquista europeia na região da Amazônia. Estes participaram, segundo Martins (2007), da expedição liderada por Gonzalo Pizarro que partiu de Quito, em 1541, em busca do País da Canela. Entretanto, em fins do mesmo ano, um pequeno grupo de homens, dentre eles Carvajal, comandados por Orellana, desobedeceu a ordens de Pizarro e tomou o curso do rio que viria a ser chamado de Amazonas com o objetivo de encontrar o mitológico *El Dorado* (MARTINS, 2007). Esta viagem é considerada um dos primeiros contatos dos europeus com a região amazônica e com os grupos indígenas que a habitavam.

As descrições de Carvajal, citadas na canção, se referem às *Relaciones*¹¹ produzidas por este frei a respeito da expedição. Para Maria Christina Martins (2007), as notícias da viagem presente nestes escritos realimentaram a esperança de que existissem na América lugares fantásticos como o *El Dorado*, o País das Esmeraldas, a Terra da Canela, a cidade de Manoa, o Paititi e o reino das guerreiras amazonas. Martins (2008) destacou também que destes escritos “procedem as primeiras denominações pelas quais o rio será conhecido: ‘Marañón’, ‘de Orellana’ e, finalmente, ‘das

¹¹ Atenta às condições de produção, Martins (2007) destacou que o documento do frei dominicano Carvajal se insere na modalidade de escrita do período colonial espanhol conhecida por *Relaciones* que tinha por objetivo relatar, noticiar à Coroa os acontecimentos com pretensão de objetividade e imparcialidade. Como bem apontou a autora, esta forma de escrita “(...) fazia parte do repertório de práticas pelas quais os espanhóis buscavam assegurar a primazia e legitimidade de suas iniciativas. Era também um expediente da Monarquia para - na medida do possível - acompanhá-las e controlá-las” (2007: 42). Entretanto no caso das *Relaciones* de Carvajal, este pretendia, também, dar uma justificativa para a desobediência de Orellana às ordens de Gonzalo Pizarro e, talvez, a opção por esta ide seus relatos (idem).

Amazonas””. Portanto a menção à viagem de Carvajal não é circunstancial, pois, para certos olhares historiográficos, além de ser um dos marcos da “descoberta”, representa o “batismo” da região amazônica pelos colonizadores europeus. Considerando que não podemos inferir da canção uma problematização dos relatos de Carvajal, o verso “*Frei de Carvajal descreve o que viu*” revigora a primazia do conquistador em impor sentidos construindo representações *que* exotizam a Amazônia como uma fonte inesgotável de riquezas, uma espécie de *El Dorado*, a ser explorada e que é habitado por um Outro estereotipado, as amazonas.

Adotando uma perspectiva que busca desconstruir a imagem dos conquistadores europeus como heróis, as canções acabam reduzindo estes personagens a um bloco homogêneo de agentes da cobiça. Acaba por desconsiderar os diferentes objetivos e expectativas dos europeus que vieram à América. Segundo Stern (2006) estes objetivos revelam, no horizonte europeu, a utopia da riqueza, a utopia da proeminência social e a utopia da evangelização. Desta forma, entendemos que os conquistadores europeus envolveram-se em diversas tramas políticas que definiram os rumos da conquista, esta trama é bastante complexa e não pode ser vista de forma homogênea.

As representações de povos indígenas e europeus nos episódios da conquista como, respectivamente, “bravos guerreiros” e assassinos impiedosos e cobiçosos, sugerem alguns caminhos para entendermos como são construídas as relações entre estes personagens nas *toadas* do Boi Garantido. Podemos dizer que há dois principais eixos de relações entre os indígenas e os europeus que vão da violência cultural e física promovida pelos conquistadores à resistência dos ameríndios.

O verso “não respeitou a cultura do lugar/ nem a história desse povo milenar” de *A Conquista* traz à tona o problema da alteridade no período da conquista da América. Para Klaas Woortmann (2004), os europeus ao encontrarem os indígenas teriam interpretado estes “reflexivamente como selvagens para darem conta de si mesmos como civilizados, para se pensarem como modernos em contrastes com antigos e para especularem sobre o destino humano”. Neste sentido, a atitude do conquistador, de não reconhecer o Outro como sujeito equivalente, se funda em um imaginário que legitima marginalizações, violências e explorações como a sequência da letra da canção permite destacar: “queria ouro, riqueza e tesouro/ depois a terra e também a escravidão”.

Como já dito anteriormente, os indígenas reagiram às violências impostas pelos conquistadores, entretanto a redução na *toada* das formas de resistência daqueles à luta armada é bastante problemática, pois desconsidera a complexidade da teia de relações entre indígenas e europeus. Nos seguintes versos de *A Conquista* podemos ver como são imaginados esses conflitos: “arcos e flecha contra a força do canhão/ guerra dos ímpios dizimou minha nação/ trouxeram cruz, mas usavam arcabuz/ e o ameríndio resistia à invasão/ chamaram a morte e massacre do meu povo/ civilização”. O trecho destaca a superioridade dos conquistadores/colonizadores em matéria de armamentos, como fator decisivo no abafamento das resistências indígenas. Entretanto, como bem apontou Todorov, analisando o caso da conquista dos Astecas, embora as armas de fogo tenham certa relevância na definição dos rumos dos conflitos na América, devemos relativizá-la, pois

os arcabuzes são, na verdade, poucos, e os canhões pouquíssimos, e a sua potência não se compara à de uma bomba moderna; e, mais ainda, a pólvora está quase sempre molhada. O efeito das armas de fogo e dos cavalos não pode ser diretamente calculado pelo número de vítimas (2001: 85).

Outro aspecto de destaque sobre as relações entre indígenas e europeus nas *toadas* do Boi Garantido é a tentativa de mostrar que os indígenas também atribuíram sentidos para os europeus, ou seja, eles também construíram suas representações, apesar de silenciadas em boa parte da historiografia da conquista, como podemos observar no verso de *Continente Perdido* que diz “Aventureiros de outras terras o meu povo te chamou/ Paranakari, paranakari”. A canção busca, assim, referência em um vocábulo que, segundo glossário presente no encarte do álbum de canções do Boi Garantido de 1998, significaria “o homem branco que o rio trouxe” e pertenceria a uma língua indígena, o tupi (Polygram, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos analisar nesta monografia a cultura histórica sobre a conquista da América difundida nas letras das canções *A Conquista* e *Continente Perdido*, entoadas pelo grupo Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins em 1998. Entendendo as canções como objetos complexos e multifacetados, nossa abordagem visou mapear as representações por elas veiculadas, bem como as condições imaginárias de produção destas. Com este objetivo, buscamos ainda compreender o percurso histórico que transformou *folgedos de boi* em Parintins no espetáculo massivo do Festival Folclórico de Parintins, em que rivalizam as duas associações: Boi Garantido e Boi Caprichoso. Além disso, este trabalho possibilitou uma reflexão teórica sobre imaginário social, representações sociais, cultura história e música.

Vimos também que a forma assumida do espetáculo conduzido pelas Associações Folclóricas de Boi-Bumbá influenciou decisivamente na produção e circulação das *toadas*. No caso das canções aqui analisadas, isto significou que as representações por elas veiculadas estão intimamente associadas às propostas do Boi Garantido de celebrar a “Civilização Cabocla da Amazônia” e a então iminente data de quinto centenário da chegada dos portugueses às terras que viriam a ser brasileiras.

As narrativas da conquista que estudamos nas letras das canções reconstruíram um passado em que se opuseram “bravos guerreiros” indígenas e “cobiçosos” conquistadores europeus. Embora tivessem uma perspectiva de valorizar a atuação dos indígenas naquele passado histórico, as *toadas* acabaram presas a visões que simplificaram a complexidade dos agenciamentos destes personagens a uma ideia de resistência armada fadada ao fracasso. Desta forma o tom de denúncia das violências perpetradas pelos europeus acabou por revitalizar a hegemonia destes personagens como condutores de uma marcha irresistível de avanço da civilização sobre a América.

Identificamos também nas letras das canções a ruptura dos modos de vida indígena imposta pela conquista. Neste processo a conquista resultou também numa miscigenação étnica e cultural. No caso da região amazônica, a mistura racial e o imbricamento de universos culturais teve por resultado o “caboclo amazônico”, categoria social imaginada como resultado da mistura dos saberes indígenas, africanos e europeus.

Ao final deste trabalho chegamos a conclusões não definitivas sobre o tipo de cultura histórica veiculada nas canções. Observamos que as canções traduzem uma cultura histórica que tenta valorizar e reconhecer a antiguidade da América e o protagonismo indígenas nas lutas contra a conquista europeia do continente. Entretanto, as imagens veiculadas nas canções partem de referenciais históricos colonialistas e eurocêntricos. As memórias narradas nas canções permitem a emergência de uma visão dicotômica da conquista que opôs índios e europeus, como blocos homogêneos de atuação. Esta visão está também em sintonia com a cultura histórica difundida nos livros didáticos e na historiografia tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2010. 164p. (Coleção FGV de bolso. Série História).
- ASSOCIAÇÃO FOLCLÓRICA BOI GARANTIDO. *Boi-Bumbá Garantido 98 – 500 anos do passado para construir o futuro*. Polygram, 1998.
- BRAGA, Sérgio Ivan. Gil. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- BRITTO. Eleonora Zicari Costa de. História e Música: tecendo memórias compondo identidades. In: *TEXTOS DE HISTÓRIA*, vol. 15, nº 1/2, p. 209-223, 2007.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. V.5, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BONIN, Iara Tatiana. Problematizando narrativas sobre os povos indígenas: um olhar sobre o "descobrimento", a nação e outras histórias que contamos nas escolas. *Ciências Humanas em Revista* (UFMA), v. 4, p. 61-72, 2006.
- CANO, Maria da Conceição Salazar. Trajetórias e re-significação do património cultural: a cultura material do bumba-meu-boi. *II Colóquio de Doutorandos/as do CES*, Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/coimbrac/pages/pt/comunicacoes-e-posters/704---maria-da-conceicao-cano.php>>. Acessado em 11/12/2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2000. O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. Pp. 1019-1046. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*. Volume VI. Suplemento especial, novembro de 2000. Rio de Janeiro: FioCruz.
- COELHO, Mauro César. Índios e historiografia. Os limites do problema: o caso do Diretório dos Índios. *Ciências Humanas em Revista* (UFMA), São Luís, v. 3, n.1, p. 9-38, 2005.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução: Ruy Jungman. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- FARAGE, Nádia. *As muralhas dos sertões: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ANPOCS, 1991.
- FARIAS, Júlio Cesar. *De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.

GOMES, Ângela Maria de Castro. A 'cultura histórica' do Estado Novo. *Projeto História*, n.16, p. 121-142, 1998.

JENKINS, Keith. A História Repensada. Tradução de Mário Vilela. 3ª Edição. 2ª Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

JODELET, Denise (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2001.

MARCOS, Fernando Sánchez. *Cultura histórica*. 5 p. Disponível em: <http://www.culturahistorica.es/tema.html>, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000

MARTINS, Maria Cristina Bohn. Descobrir e Redescobrir o Grande Rio das Amazonas. As Relaciones de Carvajal (1542), Alonso de Rojas SJ (1639) e Christóbal de Acuña SJ (1641). *Revista de História (USP)*, v. 156, p. 31-57, 2007.

_____. Fronteiras Imperiais: a Amazônia Colonial e as fontes jesuíticas. *Territórios e Fronteiras (Online)*, v. V.1, p. 190-208, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música. História Cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª Ed. 2005.

NEVES, Luís Felipe Baêta. *O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios: colonialismo e repressão cultural*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. As crônicas espanholas do século XVI e a produção de narrativas históricas sobre a América e seus habitantes. *Revista Em tempo de Histórias*. Vol. 5, Brasília: UnB, p. 7-28, 2001.

_____. A América indígena antes de 1492: saberes históricos e representações nos manuais didáticos escolares. Texto completo publicado nos *Anais Eletrônicos do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História (IX ENPEH)*, Florianópolis: UFSC, 2011.

_____. A 'Noite Triste': Representações de Mulheres Indígenas na Literatura Histórica sobre a Conquista dos Astecas. *Territórios e Fronteiras (UFMT. Impresso)*, v. 5, p. 78-101, 2011.

_____. Representações das sociedades indígenas nas fontes históricas coloniais: propostas para o ensino de história. *Anos 90 (Online) (Porto Alegre)*, v. 18, p. 187-212, 2011.

OLIVEIRA, Teresinha Silva de. Olhares que fazem a "diferença": o índio em livros didáticos e outros artefatos culturais. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2003, n.22, pp. 25-34.

PEREIRA, André Luis. Uma contribuição à teoria pós-colonialista: notas sobre a obra de Abdias do Nascimento. In: II Seminário Nacional de Sociologia e Política: tendências e desafios contemporâneos da UFPR. 2010, Curitiba. Trabalho Apresentado.

II Seminário Nacional de Sociologia e Política: tendências e desafios contemporâneos da UFPR. 2010, 1-20.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma certa confederação Tamoio. *Mana*, Out 2010, vol.16, no.2, p.401-433.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2 ed., Belo Horizonte:Autêntica, 2004.

PRYSTHON, Ângela Freire. *Mapeando o pós-colonialismo e os estudos culturais na América Latina*. Revista da ANPOLL, São Paulo, v. 1, n.10, p. 23-46, 2001.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. *História do Amazonas*. Oficinas Typographicas de A. Reis. Manaus. 1931.

SAUNIER, Tonzinho. *O magnífico folclore de Parintins*. Manaus: Casa Civil, 1989.

SILVA, José Maria da. *O Espetáculo do Boi-Bumbá: folclore, turismo e múltiplas alteridades em Parintins*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007.

SILVA, Marivaldo Bentes. *A Espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins: Novos Modos de Produção*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). – Universidade Federal da Bahia. Salvador: Escola de Belas Artes, 2009

SOUSA, Lademe Correia de. *Arthur Reis e a História do Amazonas: um início em grande estilo*. Dissertação de Mestrado. Ufam, 2009.

STERN, Steve J. Paradigmas da conquista, história, historiografia e política. In: BONILLA, Heraclio (org.). *Os conquistados: 1492 e a população indígena das Américas*. São Paulo: Hucitec, 2006.

TELLES, Norma. A imagem do índio no livro didático: equivocada, enganadora. In: SILVA, Aracy Lopes da (org.) *A Questão indígena na sala de aula: subsídios para professores de 1º e 2º graus*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.

TODOROV. Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 4ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do Pensamento Moderno).

VILLAÇA, Mariana Martins. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico. In: Elizabeth, Prosser; Castanha, Paulo (Orgs). *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

WOORTAMMAN, Klaas. *O selvagem o Novo Mundo: ameríndios, humanismo e escatologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

Declaração de Autenticidade

Eu, Lucas da Mota Farias, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “Música e Cultura História: representações dos indígenas nas canções do Festival Folclórico de Parintins” foi integralmente por mim redigido, e que assinaei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.