



UFAM

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

**A FESTA NA CIDADE QUE O BARRANCO LEVOU
Dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)**

Yomarley Lopes Holanda

**Manaus
2010**

Ficha Catalográfica (Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Holanda, Yomarley Lopes

H722f A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM) / Yomarley Lopes Holanda. - Manaus: UFAM, 2010.

245 f.; il. color.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas, 2010.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

1. Cultura popular – Fonte Boa (AM) 2. Antropologia urbana – Fonte Boa (AM) 3. Festas folclóricas – Fonte Boa (AM) I. Braga, Ivan Gil (Orient.) II. Título

CDU 394.2 (811.3 Fonte Boa) (043.3)

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

Yomarley Lopes Holanda

**A FESTA NA CIDADE QUE O BARRANCO LEVOU
Dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, na linha I: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

MANAUS
2010

YOMARLEY LOPES HOLANDA

A FESTA NA CIDADE QUE O BARRANCO LEVOU

Dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, na linha I: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

.

Aprovado em 22 de Novembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. John Cowart Dawsey – Membro
Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Daise Lucy Oliveira Montardo – Membro
Universidade Federal do Amazonas

Ao guia primordial de todos os nossos caminhos...DEUS...

“Quem ama sempre tem um sonho pra sonhar,
Um verso pra dizer...Meu universo está na luz dos olhos seus,
Na paz da sua voz, no amor que vem de Deus, Jesus...” (Meu Universo – Novo Som)

Àqueles que já atravessaram o rio...tão cedo!

*Carlinho
Delson Jr.
Valdir
Dorinho*

“Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós,
Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós” (Antoine Saint-Exupery)

Aos amigos da “aventura” primeira em Tefé...inesquecível

*Magrinho, Kinho, Jander, Fernanda, Tássio, Nete,
Eloym, Jairo, Valdivino, Alder, Ivanete e Nara, seu Jairo e dona Mara*

“Amigo é coisa pra se guardar no lado esquerdo do peito,
Dentro do coração, assim falava a canção que na América ouvi...” (Canção da América – Milton Nascimento)

Àqueles toadeiros, amigos eternos de cultura popular e cúmplices da mesma emoção...

*Wallace, Ferrugem, Severino Jr., Willey, Junival, Leandro, Moacir, Rarison, João de Deus, Lázaro,
Rangel, Róbson Jr., e tantos outros*

“Humildes ribeirinhos que dão vida ao meu boi,
Com a fibra da coragem o seu mundo mostrar,
Fazem viver, o folclore renascer...” (Criação Cabocla – Corajoso)

Àqueles que me tiraram das “sombras” da caverna...

Antonio Viana (in memorian), Dorgival Lisboa, Sabá Lima, João Coelho

Aos Mestres do primeiro caminho em Ega...

Vinícius, Cláudia, Raimundo Nonato, Siqueira, Germano

Aos Doutores do segundo caminho em Manaus...

Ernesto Renan, José Aldemir, Iraíldes Caldas, Alfredo Wagner, Narciso Lobo (in memoriam)

Aos meus grandes amigos do mestrado, dos corredores da UFAM e da hora do cafezinho...

Márcia, Deílson, Mauro, Jordeanes, Luisa

Aos sábios arguidores de meu exame de qualificação, pela leitura atenta de meu trabalho, por suas críticas e elogios...

Prof. Dr. Sidney Antonio e Prof^a. Dra^a. Eloísa Helena

Ao meu orientador que, com sua habilidade e paciência, transformou preocupações toscas em tema de investigação...

Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

Aos que acreditaram e fomentaram a realização desta dissertação...

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA)

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM)

AGRADEÇO DE CORAÇÃO

Àqueles “velhos” que juntos, em sua simplicidade, me ensinaram os valores da honestidade, humildade e firmeza para enfrentar os desafios da vida. Eles que jamais largaram minha mão, que tantas noites passaram em claro rezando e torcendo por mim, renunciando aos seus sonhos por causa dos meus, peço-lhes desculpas por estar sempre longe de casa...meus pais, meus maiores heróis!

Zuleide e José

“Mulher de muitos colos,
de manhãs sempre claras,
de magias,
de fadas...
Mulher perene,
dando vida,
sendo a própria vida:
de beleza ...
de cheiro,
tão sublime,
de energias...
Nada é igual a você,
flor rara, única...
Que enfeita a vida,
com qualquer cara que tenha,
com cabelos de muitas cores ,
sorrisos diferentes,
sinais profundos de luta,
de vitórias.
Mãos estendidas,
raios de luz,
raios de bondade,
raios de Deus.
Não estou falando de lua,
de sol,
Não os do céu...
Falo da lua, do sol e da estrela,
que não passa,
que não se vai nunca,
Falo da minha mãe...
Ela que habita o planeta do amor”

“As tuas mãos tem grossas veias como cordas
azuis
sobre um fundo de manchas já cor de terra
— como são belas as tuas mãos —
pelo quanto lidaram, acariciaram ou fremiram
na nobre cólera dos justos...
Porque há nas tuas mãos, meu velho pai,
essa beleza que se chama simplesmente vida.
E, ao entardecer, quando elas repousam
nos braços da tua cadeira predileta,
uma luz parece vir de dentro delas...
Virá dessa chama que pouco a pouco, longamente,
vieste alimentando na terrível solidão do mundo,
como quem junta uns gravetos e tenta acendê-los
contra o vento?
Ah, Como os fizeste arder, fulgir,
com o milagre das tuas mãos.
E é, ainda, a vida
que transfigura das tuas mãos nodosas...
essa chama de vida que transcende a própria
vida...
e que os Anjos, um dia, chamarão de alma.”(As
mãos do meu pai – Mário Quintana)

Aos meus irmãos que tanto souberam acalentar meus devaneios...

Wilsony e Jesuley

Aos meus curumins, partes de mim que pouco vi crescer...meus filhos queridos, peço-lhes perdão pela distância, mas certamente o destino me propiciará a oportunidade da redenção...

Gabriel e Henrique (fofucho)

“Seu olhar me faz, viajar e ir além das notas das canções,
É música no ar, um sonho.
Cada acorde me faz lembrar você, dádiva de Deus.
Eu queria ter sua voz num violão, pra te ouvir meu bem nas notas das canções,
Fazer soar o teu sorriso no meu coração.
Vou tocar uma sinfonia linda, onde o amor não tem medida
Cada acorde vai dizer te amo.
Vou tocar uma sinfonia antiga, onde o autor da vida assina,
Cada acorde vai dizer te amo, meu amor” (No meu coração - Novo Som)

Ao verdadeiro amor que tanto procurei. A companheira que me apresenta um presente feliz ao embalar todos os meus sonhos (nem tanto os devaneios!)...uma borboleta azul que matiza todos os dias o jardim da minha vida...

Cecília

“O amor, quando se revela,
Não se sabe revelar.
Sabe bem olhar p'ra ela,
Mas não lhe sabe falar.
Quem quer dizer o que sente
Não sabe o que há de *dizer.
Fala: parece que mente
Cala: parece esquecer
Ah, mas se ela adivinhasse,
Se pudesse ouvir o olhar,
E se um olhar lhe bastasse
Pr'a saber que a estão a amar!
Mas quem sente muito, cala;
Quem quer dizer quanto sente
Fica sem alma nem fala,
Fica só, inteiramente!
Mas se isto puder contar-lhe
O que não lhe ousou contar,
Já não terei que falar-lhe
Porque lhe estou a falar...” (O amor – Fernando Pessoa)

DEDICO COM CARINHO

RESUMO

O objeto de estudo dessa dissertação é a festa dos bois-bumbás realizada anualmente no primeiro final de semana do mês de julho na cidade de Fonte Boa, interior do Estado do Amazonas. As observações e as análises de várias de suas edições e a comparação com a descrição realizada durante o XXVII (2007) Festival Folclórico, configuram o arcabouço metodológico adotado para este trabalho. A festa dos bois-bumbás é organizada e promovida pela Prefeitura Municipal de Fonte Boa, juntamente com o apoio financeiro do Governo Estadual, através de sua Secretaria de Cultura, pequenos investimentos de empresas, vendas de CDs e camarotes por parte das agremiações, representam as demais fontes de renda para a realização do evento. A festa vem proporcionando a mobilização não somente de considerável parcela da população fonteboense, mas também dos municípios vizinhos como Jutaí, Maraã, Tefé, Alvarães, além das comunidades rurais que, não raro, formam tribos para participarem diretamente das apresentações dos bois Corajoso e Tira-Prosa. A circularidade de pessoas e experiências diferentes tem proporcionado a difusão da festa, bem como agregado a ela novas maneiras de “fazer” com o uso de materiais inovadores, técnicas modernas e troca constante de “saberes artísticos”. O evento é gravado para ser transmitido por redes de TV como Amazon Sat, TV Rio Negro, e programas de rádio e Internet da região do Alto e Médio Solimões. Tendo em vista os escritos de Clifford Geertz (2003), a interpretação da cultura tem um caráter singularmente hermenêutico, partindo-se de uma intensa relação de contato do pesquisador com aquilo que é pesquisado. Seria realizar uma “leitura” (interpretação) dos significados que os próprios sujeitos “inscrevem” em suas ações e condutas sociais. Procurou-se realizar a etnografia da festa dos bois-bumbás e interpretar seus significados para as pessoas que tomam parte direta ou indiretamente do evento festivo. Como um “fato social total” que congrega um conjunto de instituições sociais, a festa dos bois demonstra formas de produção artística diversas, chamando a atenção as continuidades e simbolizações percebidas nesta manifestação cultural de raízes históricas. Fonte Boa como cidade sem muitas perspectivas sócio-econômicas, marcada por conflitos políticos entre facções, busca na festa do boi uma forma de desenvolvimento, onde a exotização da cultura através dos discursos representacionais presentes nas toadas, temáticas e alegorias de cada bumbá, se inserem dentro do processo de “espetacularização” da festa. Inseparável disso é o movimento de mundança da própria cidade, o processo de “destradicionalização” com a valorização dos elementos culturais tradicionais e modernos, reais e potenciais, diante da disputa entre as cidades do interior do Amazonas. A festa dos bois apresenta-se hoje em dia como produto de consumo massivo, mas, e, sobretudo, representa um espelho identitário diante do qual o fonteboense se vê e se reconhece.

Palavras-Chave: cultura popular, antropologia urbana, festas amazônicas, boi-bumbá, Fonte Boa.

ABSTRACT

The study object of this dissertation is the party of the boi-bumbás held annually on the first weekend of July in the town of Fonte Boa, within the State of Amazonas. The observations and analysis of several of their issues and comparison with the description made during the XXVII (2007) Folk Festival, shape the methodological framework adopted for this work. The party of the boi-bumbás is organized and promoted by the Municipality of Fonte Boa, along with financial support from the State Government, through its Department of Culture, small investment companies, sales of CDs and cabins by the associations, representing other sources of income for the event. The party has provided not only the mobilization of considerable portion of the population fonteboense, but also from neighboring municipalities and Jutai Marãã, Tefé, Alvarães, and rural communities, which often form tribes to directly participating in presentations and shoot the Corajoso and Tira-Prosas. The circularity of people and different experiences have provided the diffusion of the party and added to it new ways of "doing" with the use of innovative materials, modern techniques and constant exchange of "artistic knowledge." This event is recorded to be broadcast by television networks such as Amazon Sat, TV Rio Negro, and radio programs and Internet in the Upper and Middle Solimões. Considering the writings of Clifford Geertz (2003), the interpretation of culture has a character uniquely hermeneutic, starting from an intense contact relationship between the researcher and what is searched. Would undertake a "reading" (interpreting) the meanings that the subjects themselves "fall" in their actions and social behaviors. We tried to make the ethnography of the party of the oxen-bumbás and interpret their meaning for people who take part directly or indirectly from the festive event. As a "total social fact" that brings together a set of social institutions, the party of the oxen shows various forms of artistic production, highlighting the continuities and symbolizations perceived cultural manifestation of this historical roots. Good source as a city without many socio-economic perspective, marked by conflicts between political factions, the party seeking a way to steer development where exoticization culture through representational discourses present in the melodies, themes and allegories of each bumbá, fall within the process of "spectacle" of the party. It is inseparable from the movement of movements the city itself, the process of "detraditionalization" with the recovery of traditional cultural elements and modern, real and potential, before the dispute between the towns of the Amazon. The party of the bumbás presents itself today as a product of mass consumption, but, above all, represents a mirror before which the identity fonteboense is seen and recognized.

Key-words: popular culture, urban anthropology, festivities Amazon, boi-bumbá, Fonte Boa.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A.F.B.B.C.	Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso
A.F.C.B.B.T.P.	Agremiação Folclórica e Cultural Boi Bumbá Tira-Prosa
AM	Amazonas
CEAM	Companhia Energética do Amazonas
CD	Compact Disc
ECT	Empresa de Correios e Telégrafos
FNS	Fundação Nacional de Saúde
FPM	Fundo de Participação dos Municípios
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDSFB	Instituto de Desenvolvimento Sustentável de Fonte Boa
INMET	Instituto Nacional de Meteorologia
PROFORMAR	Programa de Formação e Valorização dos Professores
SEA	Serviço de Estatística do Amazonas
SEMAA	Serviço Municipal de Abastecimento de Água
SEMEC	Secretaria Municipal de Educação e Cultura
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – ETNOGRAFIA EM “CARNE OSSO E ALMA” DA FESTA FONTEBOENSE	19
1.1 Por uma descrição densa: sentimentos e impressões de um brincar de boi	19
1.2 Uma viagem: novos olhares sobre um antigo lugar	33
1.3 Corajoso e Tira-Prosa e o Festival Folclórico	45
1.3.1 Os ensaios dos bois	50
1.3.2 A criação cabocla que sai do barracão e das casas	54
1.3.3 É tempo de rivalizar: a festa no Bumbódromo	63
1.3.4 Quando a tristeza silencia as galeras	76
1.3.5 Os temas amazônicos	80
1.3.6 O canto da floresta: a toada	85
1.3.7 Da apuração dos votos à repercussão da festa	96
CAPÍTULO II – A IMAGEM DE SI MESMA OU A (RE) CONSTRUÇÃO DA CIDADE QUE O BARRANCO LEVOU	106
2.1 O imaginário de uma ancestralidade	106
2.2 A gente da cidade que o barranco levou	120
2.3 Famílias hegemônicas, cores antagônicas	141
2.4 A trajetória do boi do terreiro à arena	146
2.5 Destradicionalização e espetacularização	161
CAPÍTULO III – A NATUREZA POLISSÊMICA DO BOI - BUMBÁ	174
3.1 O boi-bumbá nas culturas brasileira e amazônica	174
3.2 A festa dos bois como um “Fato Social Total”	188

3.2.1 A festa como penhor.....	190
3.2.2 As relações dramáticas.....	193
3.2.3 O Potlach.....	197
4. E a política invadiu a arena ou um embate por representação.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	220
ANEXOS.....	229

INTRODUÇÃO

“A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM), é, senão, uma tentativa de contribuição com o saber acerca das formas de sociabilidade e modos de simbolização presentes em uma festa de boi-bumbá realizada anualmente por uma pequenina cidade do interior do estado do Amazonas, dando vez e voz aos seus brincantes, aos velhos e novos cultuadores que, de uma forma ou de outra, “inscrevem” parte de suas histórias e ações nesta manifestação popular cheia de ambivalências e significados, e por isso mesmo surpreendentemente interessante.

Aqui a festa é importante porque sintetiza um caráter mediador entre valores e anseios o que lhe permite, através de incontáveis “pontes”, reviver o passado e projetar as utopias, reafirmando, ou melhor, contribuindo com a construção de identidades. Sua essência coletiva e projetiva agrega em si conflitos nem sempre silenciosos entre grupos hegemônicos e subalternos, entre românticos saudosos que vêm a festa invadida pela publicidade e arrancada das mãos populares e agentes governamentais encarregados do planejamento e da execução de tarefas concernentes a uma “festa moderna”, é, em síntese, um forte elemento constitutivo do modo de vida brasileiro e amazônico. Aliás, a Amazônia vem sendo o centro dos discursos representacionais contemporâneos, sobretudo, no que diz respeito à preservação sustentável do meio ambiente e de seus recursos naturais. São esses discursos e imagens que estão sendo redimensionados pelas festas regionais como fontes de atração para turistas e visitantes, configurando-se em uma alternativa econômica interessante onde a exotização dos elementos humanos e naturais amazônicos serve de matéria-prima para as expressões culturais festivas de cada cidade.

Ao escolhermos como temática a festa dos bois-bumbás Corajoso e Tira-Prosa de Fonte Boa, objetiva-se, através de uma descrição etnográfica da XXVII edição do Festival Folclórico em comparação com edições anteriores do evento, compreender os seus significados para os diferentes sujeitos sociais que tomam parte anualmente, durante o primeiro final de semana do mês de julho (a data muda constantemente), desta manifestação dinâmica e com múltiplas dimensões sociais. De fato, o interesse pela festa não se circunscreve à cidade que a realiza, já que nas localidades vizinhas de Jutáí, Maraã, Alvarães e Tefé há um número significativo de pessoas que se dirigem todos os anos para assistir ou mesmo participarem como brincantes da festa fonteboense.

A primeira parte do texto intitulada “Por uma descrição densa: sentimentos e impressões de um brincar de boi”, é uma narrativa etnográfica, quase impressionista, aos moldes da propositura de Clifford Geertz (2003), uma descrição minuciosa que pretende perceber sua feição, seus sentidos e sentimentos e, por fim, se atendo ao movimento de preparação e apresentação dos dois grupos de boi rivais: Corajoso e Tira-Prosa para o Festival Folclórico. Trata-se de perceber como os próprios sujeitos “inscrevem” as suas ações simbólicas na manifestação. Lembrando dos ensinamentos de Malinowski (1976), que se deve priorizar a descrição em “carne” e “osso” do nativo, sem necessariamente esquecer de pôr o “sangue” nele, uma vez que seria impossível descrever uma festa de boi como essa sem atentar para os sentimentos que ela mobiliza, seja no nativo ou brincante, como nos próprios sentimentos e impressões que ficam no pesquisador, já que ele também, de muitas formas, é um “nativo-brincante”. Bem mais que apenas descrever a festa, almeja-se demonstrar uma poética e os significados desse fenômeno sociocultural interiorano, por isso nos preocupamos em registrar em fotografias, vídeos e gravuras, momentos importantes do processo de composição da festa, resultando, ao final dessa dissertação, numa espécie de “etnografia visual” do evento.

Para a tarefa de descrição da festa buscou-se identificar e compreender os diversos grupos e instituições envolvidas com o “universo festivo”, como artistas, idealizadores, patrocinadores e torcedores, no sentido de perceber as relações entre esses grupos, em virtude da festa agregar uma série de interesses nem sempre compartilhados. Então, do ponto de vista metodológico, fez-se a observação participante e anotações no caderno de campo no contexto de vários festivais, especialmente em 2007, durante a sua XXVII edição, à luz das idéias de Clifford Geertz (2003) de uma “descrição densa”, segundo as quais a etnografia deve partir primeiramente de uma coleta de dados para a confecção de um diário de campo, baseado na “multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas as outras que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, onde o pesquisador precisa de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar” em um texto etnográfico os dados empíricos coletados no campo de investigação.

Ainda na questão metodológica, segundo Carlo Ginzburg (1991, p.210), a verificação de documentos de época deve considerar o “código interpretativo” de escrever, haja vista, que o que temos num texto são vozes contraditórias e não realidades contraditórias. Desse modo, buscamos na consulta da documentação concernente aos bumbás e à SEMEC como atas, ofícios, regulamentos, informativos e jornais, roteiros temáticos, examinar o surgimento e organização dos bois-bumbás, no sentido de cotejar os depoimentos dos

informantes com os documentos que relatam a sua festa, vislumbrando a obtenção de elementos empíricos relativos à importância social, econômica, política e cultural da manifestação.

À guisa dos estudos de Mikhail Bakhtin (1993), Peter Burke (1989) e Carlo Ginzburg (1989), discutimos o caráter circular da cultura, referindo-se às influências recíprocas entre a cultura dos seguimentos dominantes e subalternos, ocorrendo influências dialógicas mútuas, reveladas neste trabalho através da produção artística dos bois-bumbás: na música da festa que das antigas quadras simples feitas por pescadores, seringueiros e roceiros agora é produzida por músicos e compositores profissionais, professores e pesquisadores com base em projetos de apresentação de arena, com ênfase numa linguagem rebuscada cheia de termos em Nhengatu e vocábulos refinados, numa clara apropriação do popular por parte da cultura erudita. O fator de escolarização dos produtores do bumbá, bem como os “modos de produzir” o boi-brinquedo, antes simples com o uso de materiais da natureza ou doados, atualmente requer técnicas artísticas apuradas mediadas pela tecnologia, são outros exemplos desse jogo em que o popular torna-se erudito e vice-versa, uma relação de mão dupla. No boi de arena de Fonte Boa com suas toadas, temas, alegorias e fantasias que constituem em conjunto uma esteticidade dramática atravessada pela luz da identidade, expressada em signos e símbolos regionais.

O segundo capítulo “A imagem de si mesma ou a (re) construção da cidade que o barranco levou”, parte de uma investigação sobre a História da cidade e de sua gente, tendo em vista obras locais e, fundamentalmente revisitando as fontes clássicas dos cronistas, cientistas e viajantes que estiveram na Região Amazônica em diferentes épocas. O objetivo é demonstrar e pensar, de acordo com Renan Pinto (2006), sobre as representações estereotipadas erigidas em torno da Amazônia sua gente e sua natureza, que não podia deixar de ser ecoada na festa fonteboense e na imagem que os sujeitos têm de si mesmos, em especial, frente à uma suposta “origem Omágua”, esta uma construção – um mito do índio fundador - baseada em interpretações equivocadas comprometidas com a identificação com os vencedores da História na tentativa de associar os cidadãos fonteboenses aos antigos e famosos índios “cabeça-chata”, admirados até pelos europeus colonizadores. Em seguida, aprofundamos a leitura sobre a “diáspora nordestina” em direção à Amazônia durante o ciclo da borracha, suas implicações sociais, políticas e culturais em Fonte Boa, enquanto fator decisivo para a formação da sociedade e da cultura popular na região.

De acordo com Henry Lefebvre (1991), José Aldemir de Oliveira (2003) e José Guilherme Magnani (2000), relacionou-se os depoimentos de brincantes antigos com a

documentação disponível para traçarmos em linhas nem sempre visíveis um percurso histórico pelo qual o boi fonteboense passou ao longo do tempo. Longe da busca por suas supostas “raízes”, o que se quer é entender as mudanças e permanências culturais que se processaram no transcorrer do tempo, desde os terreiros, quintais e ruas onde grupos sociais geralmente relegados à margem, brincavam à luz de lamparinas durante as noites juninas, passando pelas escolas com um sentido de “resgate da tradição do boi”, onde grupos mais ou menos hegemônicos passam a rivalizar concretamente nas quadras e pátios, mas também simbolicamente em outras dimensões da vida comunitária, até chegar-se à arena maximizada com a inserção de inovações técnicas tomadas por empréstimos sucessivos do Carnaval e do boi de Parintins. Ao mesmo tempo em que se inseriram novos personagens no drama, outros desapareceram ou foram colocados em segundo plano no enredo de morte e ressurreição do boi que, de fato, não existe mais explicitamente, mas sua continuidade em certos personagens da festa fica evidenciada. No boi de arena, a complexidade efêmera de sua composição traz a lume um processo de “espetacularização” a partir de novas formas de fazer, técnicas e materiais inovadores que são hoje elementos indissociáveis para se apresentar um boi-espetáculo que objetiva atender a crescente demanda do mercado ávido pela novidade e pelo consumo do exótico. Na leitura desse movimento de mudança é possível compreender o sentido de conflito entre grupos populares e hegemônicos pela apropriação da festa que hoje recebe investimentos públicos e privados para ser realizada, inaugurando um processo ainda insipiente de “destraditionalização” da cidade de Fonte Boa, segundo Carlos Fortuna (2002), articulam-se aspectos da tradição e da inovação, considerando-se todo o aparato de expansão urbana que atualmente visa revalorizar os elementos naturais e culturais, potenciais e reais, do município para a competição mercadológica entre as cidades do interior do estado do Amazonas. A parte final do capítulo examina a trajetória política dos dois grupos hegemônicos da cidade: os Lins e os Lisboa, famílias que adotaram as cores rivais e hoje atualizam um comportamento faccionalista – a *politiquice*, nas palavras do padre Parissier -, que, usando os termos de Sahlins (1995), já se encontrava “inscrito” na História da cidade antes de se tornar um fato.

O último capítulo denominado “A natureza polissêmica do boi-bumbá”, se inicia examinando os estudos clássicos e contemporâneos sobre o bumbá-meu-boi ou boi-bumbá com o intuito de levantar algumas questões e de situá-los no contexto amazônico, tentando demonstrar a “cor regional” de um folguedo existente em todo o Brasil. Para isto, tecemos uma discussão com autores como Avé-Lallemant (1980), Mário de Andrade (1982), Roger Bastide (1983), Sérgio Ivan Gil Braga (2002), Câmara Cascudo (2001), Mário Ypiranga

(2006), Vicente Salles (1985, 2004), Simão Assayag (1995), atentando para as continuidades do drama enquanto “reminiscências” de antigos batuques e cortejos afro-brasileiros, bem como para as influências européias onde o boi aparece como “instrumento de catequese” para a conversão de negros e índios ao Cristianismo, sobretudo, seu sentido de “guerra justa entre cristãos e mouros”, atestado pelas cores azul e vermelha usadas como elementos diacríticos nas apresentações anuais de Corajoso e Tira-Prosa. O capítulo deixa entrever ainda a discussão candente em torno da “fábula das três raças” no Brasil que ainda tem a força e o estatuto de uma ideologia dominante”. Ainda se ri dos negros Francisco e Catirina, bem menos que antes é verdade, a narrativa recusa a reflexividade que lhe dava o poder de zombaria em relação ao poder constituído, construindo-se, através de uma visão estereotipada do “caboclo amazônico”, orgulhoso de sua ancestralidade indígena, edifica-se uma identidade regional baseada no princípio de mestiçagem, e ao negro só a batida das batucadas enquanto sustentação rítmica das toadas lhe conserva os ecos.

Mais adiante no texto, uma questão fez-se imprescindível para pensarmos as múltiplas dimensões sociais da festa interiorana: o que se resume no boi-bumbá de Fonte Boa como um “fato social total”?

Para Marcel Mauss (2003), um “fato social total” envolveria fenômenos jurídicos, estéticos, econômicos, religiosos, políticos e morfológicos, que mereceriam ser tratados caso a caso, como forma de se reconstituir uma totalidade projetiva à festa. No caso, a festa dos bois-bumbás explicitaria a operação desses diferentes códigos pelos próprios sujeitos, tornando possível a comunicação da sua mensagem e a instituição de regras de comportamento que possibilita a continuidade do próprio evento. É Clifford Geertz (2003), quem fala sobre a tarefa densa da etnografia, ou seja, nesta passagem buscar-se-á um diálogo com a teoria para fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana.

Para se pensar como o “evento” e a “estrutura” vão se constituindo na festa dos bumbás fonteboenses, fez-se mister adotar o entendimento de Marshal Sahlins (1995) que, ao analisar o encontro ocorrido entre o povo havaiano e os europeus, postula uma teoria da História da relação entre “estrutura” e “evento”, segundo a qual “um evento não é somente um acontecimento do mundo; é a relação entre um acontecimento e um dado sistema simbólico.

Deve-se discutir, do ponto de vista do “código econômico”, o boi fonteboense enquanto um “penhor” ou “caução”, já que, como veremos no decorrer o capítulo, constitui-

se numa espécie de “dádiva” maior. As torcidas da festa também se inserem dentro deste processo social recebendo e oferecendo a “prestação total”.

Quanto ao “código jurídico público e privado” postulado por Marcel Mauss: a festa dos bois fonteboenses se insere enquanto um contrato de “caução” ou “penhor” entre o poder público municipal e as agremiações folclóricas ou entre estas e os artistas e profissionais responsáveis em preparar alegorias e fantasias, baseado sempre na retribuição da “dádiva” ou “prestação total”. O fato é que o crescimento da festa e sua permanente necessidade por novos materiais e serviços tem ocasionado o florescimento de novas formas contratuais cristalizadas na “figura jurídica da caução do direito privado positivo”.

O “código religioso”, relacionado à certa “mentalidade religiosa difusa” postulada por Marcel Mauss (2003), segundo Mario de Andrade (1982) e outros pesquisadores, presente em todas as manifestações das danças dramáticas brasileiras, principalmente no boi-bumbá, estaria arraigada na festa fonteboense, marcando o comportamento de diferentes grupos legitimadores dos bois através das toadas ou alegorias que visam homenagear a padroeira Nossa Senhora de Guadalupe ou quando da realização de um funeral de um artista ligado aos bois-bumbás, conforme sublinha-se na parte final da etnografia. O evento pode então ser pensado enquanto um rito que agrega várias “performances” de diferentes sujeitos prescritas no âmbito de um Festival Folclórico (em alguns momentos também antes e depois de sua realização, mas sempre a ele vinculado). Para Victor Turner citado por Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.405), o rito seria uma “performance transformativa revelando classificações, categorias e contradições do processo cultural”, inerente a momentos especiais da sociedade como o nascimento, iniciação, casamento e morte, onde “símbolos e valores que representam a unidade e continuidade do grupo social foram celebrados e reanimados”. Ainda do ponto de vista de Turner o processo ritual é entendido como uma experiência psissomática que atribui sentido aos eventos dramáticos. Para ele tanto o ritual quanto a “performance” derivam da fase liminar do “drama social”. Nesta fase, pode-se dizer que “os conteúdos das experiências do grupo são reproduzidos, desmembrados, lembrados, remoldados, amoldados e, silenciosamente ou verbalmente, dotados de significação”.

De acordo com Marcel Mauss (2003), pode-se entender que o dom, a “dádiva”, ao passo que pode representar sociabilidade recíproca fundante de alianças, pode também significar conflito, em alguns casos o próprio dom não é a antítese de uma guerra, mas é também uma forma de guerra em si. É o que caracterizaria as “trocas agonísticas” entre Corajoso e Tira-Prosa e seu “código político”. Levando-se em conta as proposições de Márcio Goldman (1996, p.44) sobre “aquela espécie de “guerra permanente” entre famílias,

parentelas ou partidos que teria marcado a história política brasileira até o final da primeira república e, em muitas regiões, até os dias de hoje”, então, pode-se pensar nesses grupos operando com o conceito de facções “unidades de conflito ativadas em ocasiões específicas antes do que mantidas por uma organização formal” (MAYER apud GOLDMAN, 1996, p. 54). Devemos aprofundar e explicar a relação entre os bois e as famílias hegemônicas locais Lins e Lisboa, implicando na adoção de comportamentos diferentes entre cada facção de torcedores de boi, identificando elementos como o Corajoso com a Cidade Nova, com o “povão” e, supostamente com a “oposição ao poder”, e o Tira-Prosa buscando fixar seu território na Cidade Velha e na “tradição” como base para seu discurso. A política está entremeada nas toadas de desafio, nos discursos após a vitória ou derrota, o boi é um instrumento de identidade para os grupos que se rivalizam há tempos no cotidiano da cidade. Ao mesmo tempo em que um boi-bumbá luta para se “mostrar” suntuoso e surpreendente ao outro num processo mútuo que podemos chamar de “reciprocidade conflitiva”, deflagradora de um contínuo dar, receber e retribuir na medida do possível sempre melhor, também operam em outra dimensão esta rivalidade, agregando a ela a dicotomia histórica entre grupos politicamente hegemônicos, estabelecendo princípios que irão reger a própria sociedade constituindo as facções, os gostos estéticos, tipos de comportamentos, modos de agir, pensar e expressar a criação artística. Com a discussão sobre a luta entre as facções pela legitimidade de melhor representar a cidade, encerramos a dissertação sobre uma festa de boi-bumbá comum para o que a veem de fora, mas crucial para compreender os comportamentos e atitudes dos que dela tomam parte.

CAPÍTULO I

ETNOGRAFIA EM “CARNE, OSSO E ALMA” DA FESTA FONTEBOENSE

“Para o conhecimento dos povos interessa mais o seu caráter, o estilo de suas danças e suas associações, seus trajes, do que os feitos excepcionais dos seus heróis.”

Gilberto Freyre (Casa-grande e Senzala)

1.1 Por uma descrição densa: sentimentos e impressões de um brincar de boi

Se existe uma manifestação cultural que marca intensamente a vida do fonteboense desde a infância é a brincadeira do boi. Minhas lembranças de criança, às vezes turvas pelo tempo, ainda me seguem e persistem: o tambor feito de lata de goiabada ou tinta, as fantasias de papelão velho, o “Nêgo Chico” perseguindo os meninos apavorados para empurrar atrás do rabo do boi que aguardava inerte. Aliás, o boi, figura mágica das noites escuras de Fonte Boa, ser que encantava pela sua aura de brinquedo, simples estrutura de madeira (maniva) e samambaia, sem movimento algum, sem brilho, mas que tinha o poder de encantar adultos que organizavam a brincadeira ou pagavam para vê-lo dançar nos seus terreiros e, sobretudo, crianças que não raro fugiam de casa para brincar ou para ver o boi dançar, a surra por chegar tarde em casa quase nem doía, pois valia a pena. Cantava-se na roda “*xô, passarinho meu gavião toteriá, ô vaqueiro pega na vara tá na hora de matar. Atira, atira, atira Chico, deixa de amolação...*”. Esta antiga cantiga de despedida, que recordo aos pedaços, anunciava o fim da festa naquela noite, o boi era morto, repartido em comunhão entre as pessoas ali presentes (era uma honra receber um “pedaço” do boi) e, após a encenação, ressuscitava, um misto de tristeza e euforia nos inebriava, o boi ia embora, mas breve ele voltava, ele sempre voltou.

Os eventos que narrei acima são imagens importantes, usando um termo de Gilbert Durand (2002, p.69), que significam o princípio de uma experiência íntima com o boi-brinquedo. O autor de “As Estruturas Antropológicas do Imaginário” salienta que de “todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais freqüentes e comuns. Podemos dizer que

nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais”, em nosso caso, nada nos era mais caro que um boizinho de pano que ainda no presente encanta a meninada que brinca espontaneamente pelas esquinas com as fantasias abandonadas após a festa dos bumbás.

Diante de tudo isto, não havia como pesquisar algo diferente, acho que sempre estive ali no seio da brincadeira, vivendo e pensando como um autêntico brincador de boi cuja contribuição, ao longo do tempo, passou de batuqueiro até escritor que pesquisa temas amazônicos. Esta relação ainda hoje é muito forte, o fascínio sobreviveu ao tempo, tanto que desde 1997, venho compondo toadas para o festival fonteboense chegando até a integrar a diretoria de uma das agremiações folclóricas¹, no entanto, esta proximidade com o objeto que me propus a estudar não incidia necessariamente em conhecer os fatos sociais que o regem, nem perceber teoricamente as relações que nele se estabelecem e se desenvolvem.

É pertinente esclarecer que esta proximidade com meu objeto tornou-se uma questão angustiante e paradoxal durante todo o percurso de pesquisa, afinal como estudar algo tão próximo, tão intimamente presente em mim? Como lidar com a tensão delicada existente entre o “participante ativo do boi fonteboense” e o pesquisador acadêmico?

A atenuação para este inquieto problema epistemológico veio a partir de alguns encontros fundamentais ocorridos em diferentes momentos da investigação: o primeiro foi com o texto “Cultura Amazônica: uma poética do imaginário” (1995, p.15), de João de Jesus Paes Loureiro, onde o autor assume a seguinte postura em relação ao estudo da cultura amazônica: “A pertença ao espaço cultural é fato importante e não inibidor, na modalidade de análise...” Leiamos a opinião do mestre Lévi-Strauss sobre este problema: “Numa ciência, onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação” (apud ZALUAR, 1975, p.215). Clifford Geertz (2003) também desenvolve em seu método a questão da pesquisa antropológica se iniciar levando em conta nossas próprias percepções, problematizadas como parte da “vigilância epistemológica”. Mesmo sendo parte indissociável de meu estudo, entendi que a afetividade na relação observador e observado é importante, ao passo que também pode constituir-se em armadilha, daí a necessidade de objetivação da intersubjetivação e o confronto com a teoria.

Um outro encontro se deu com o posfácio do livro “Na metrópole: textos de antropologia urbana”, organizado por José Guilherme Magnani e Lilian de Lucca Torres. As palavras são de Maria Lúcia Aparecida Montes (2000, p.301) que tece uma reflexão sobre os

¹ Cargo de vice-presidente da A.F. Boi-bumbá Corajoso deixado logo após minha aprovação no mestrado em março de 2008.

oito ensaios que formam a obra: uma viagem que singra os espaços da cidade-oceano feita pelas mãos de jovens navegadores (antropólogos) “traficantes do exótico”:

Converter o familiar em exótico e – por entre espaços já mil vezes percorridos e rostos anônimos da multidão – ser capaz de arrancar à banalidade do cotidiano o frescor de uma paisagem redescoberta, o brilho fugídio de um instante, o esboço do perfil de desconhecidos que, no entanto, têm como nós nomes próprios, sonhos, ansiedades e projetos, eis o que constitui tarefa de não pouca monta.

Segundo Gilberto Velho (2003, p.9), Gilberto Freire, em toda sua obra, especialmente “Sobrados e Mocambos” (1936), pode ser visto como um pioneiro na investigação de seu próprio meio. A tradição antropológica de estudar o exótico em terras distantes, mais recentemente cede lugar ao estudo dos grupos urbanos onde os informantes, muitas vezes, pertencem ao universo de origem do próprio pesquisador. Velho (2003, p.13) enfrentou essa experiência de proximidade ao pesquisar um grupo de moradores de um condomínio em Copacabana, no Rio de Janeiro, pessoas com grande proximidade sociológica, seus vizinhos, conhecidos e até amigos. A partir desse momento, o autor nos ensina que é,

importante e crucial o movimento de *estranhar o familiar* – tarefa nada trivial e, com certeza, nem sempre bem-sucedida (...) Havia uma consciência da dificuldade de desnaturalizar noções, impressões, categorias, classificações que constituíam minha visão de mundo (2003, p.15).

Minha experiência e relações como brincante, agora como compositor do boi fonteboense são semelhantes às de Gilberto Velho e os moradores de um condomínio de Copacabana. Assim como ele, nunca tive “idéias onipotentes e equivocadas de estudar amigos e conhecidos como se fossem formigas”. Me vali de minha rede de relações pré-existentes e anterior à pesquisa (amigos, parceiros de composição, conhecidos, parentes, adversários no boi), para depois estranhá-la criticamente, como observou Gilberto Velho apud Kuschnir (2003, p. 29) “nem sempre aquilo que consideramos a princípio “familiar” ou “exótico” revela-se de fato como tal”.

Por fim, mas não menos importante, foi a leitura do texto “A aventura antropológica: teoria e pesquisa” (1986, p.27), organizado por Ruth Cardoso, em especial o capítulo primeiro que discute as características do trabalho de campo, a pesquisa na cidade (aludindo à acepção de Geertz que pondera que os antropólogos não pesquisam aldeias, mas em aldeias), e a questão da “participação observante” que resvala para a militância quando o pesquisador

desvia sua prática de trabalho e reflexão teórica por uma “ação política” aplicada direta e imediatamente junto à comunidade estudada.

Em minha investigação da festa fonteboense acabei por descobrir a utopia da idéia de “invisibilidade antropológica” na pesquisa de campo. Sou sim um pesquisador integrado como sujeito de minha pesquisa, compartilho muito dos gostos (estéticos e musicais, inclusive), valores e sonhos sonhados no mesmo idioma das pessoas que produzem a festa dos bumbás, todavia, certamente não busco uma ação política a partir dos seus resultados, nem mesmo articular qualquer tipo de reivindicação ou atitude transformadora em prol das agremiações folclóricas fonteboenses. Meu intento é de dar vez e voz aos participantes do boi-bumbá fonteboense, sejam eles das camadas populares (como o são em sua maioria) ou das classes mais favorecidas (como também ocorre no contexto estudado).

Ainda no trabalho de campo, a partir da atitude de “estranhamento do familiar” (ou da “vigilância epistemológica”), percebi o quanto ocorre um processo de socialização intenso entre pesquisador e pesquisados, moldando-se assim identidades um em relação ao outro. Aprende-se muito, trocam-se idéias, negociam-se mutuamente códigos numa interação e na convivência. É bem verdade que a tão aclamada aura de neutralidade que deve revestir o trabalho de campo se tornava impossível na época da disputa entre os bois: compor e vestir uma camisa do boi azul me colocava diante de um sentimento de desconfiança em relação aos participantes do boi vermelho, nada de fotografia das alegorias ainda em construção, nada de revelar segredos importantes dos bastidores, a noção nativa de “contrário” superava a boa vontade de cooperar com uma pesquisa acadêmica. Contudo, o fato de outrora já ter participado do boi vermelho, ter sido professor de muitos dos brincantes e, agora, estar revestido com o prestígio de pesquisador, “mestrando da UFAM”, identidades essas construídas pelos sujeitos da pesquisa, ajudou bastante na superação de algumas dessas dificuldades.

Durante as entrevistas e conversas, após uma explicação sobre os objetivos da pesquisa e seus desdobramentos, era comum ouvir indagações do tipo: “Você vai escrever um livro sobre o boi daqui?”, “O senhor tá contando a história da cidade?”, “Pra que vai servir esta entrevista?”, “Por que você vai estudar o boi, tem coisa mais interessante aqui”, criou-se uma expectativa em torno dos resultados da pesquisa, o que também traz problemas relativos à divulgação de nomes, fatos e dados facilmente identificáveis, haja vista o trabalho envolver um evento e pessoas bem conhecidas a nível local. Como lidar com isto? Resolvi não alterar nomes (naturalmente com o aval de nossos colaboradores), nem mesmo quaisquer dados da etnografia, convencido de que o relato que produzi não é definitivo, nem mesmo terá maior

autoridade frente à comunidade e ao objeto aqui focalizados, é, senão, uma versão pronta a ser interpretada e criticada pelos sujeitos do universo em questão.

A verdade é que passei a estranhar meu objeto, mesmo ele sendo tão próximo a mim, indaguei-o, e procurei nele inquietações relevantes, acredito assim não ter negado minhas relações com os sujeitos e ao mesmo tempo ter “olhado” a dimensão simbólica da realidade de uma manifestação cultural de maneira objetiva, como um “estrangeiro” dentro do grupo, sem comprometer a construção do saber. Sem medo de ser “contaminado” pelas opiniões de meus entrevistados ou, ao contrário, de posicionar-me diante de ideologias, muitas vezes, divergentes ou antagônicas – o que geraria problemas de ordem pessoal já que estou frequentemente na cidade em contato com esses sujeitos - praticamos um exercício constante de metamorfose “brincante”/“pesquisador”, “pesquisador”/ “brincante”, como preconizou Gilberto Velho (2003). Enfim, na esteira de Maria Laura Cavalcanti (2003, p.119), pensamos que o trabalho de campo requer “indubitavelmente o estranhamento (de si e do outro) como condição de conhecimento”.

Se a princípio pretendia estudar apenas o festival folclórico de Fonte Boa, o aprofundamento na pesquisa e o contato com novos dados advindos da bibliografia consultada, das disciplinas cursadas, da troca de experiência nos seminários, e dos relatos dos sujeitos, me fizeram trilhar por outros caminhos, percebendo outras relações sociais interligadas pela festa dos bois-bumbás e por ela cristalizadas, dentre essas se destacam as questões relacionadas à política local alicerçada pelas famílias hegemônicas, o faccionalismo com origem nas primitivas oligarquias gomíferas, aspectos do comportamento pretérito da população local registrados pelos viajantes ou moradores antigos que passaram por Fonte Boa: Samuel Fritz, Avé-Lallemant, Paul Marcoy, João Baptista Parissier, enfim, a interpretação da festa dos bois me levou, conseqüentemente, a interpretar também a cidade que o realiza, percebendo que ambas são indissociáveis, visto que dialogam incessantemente.

Em seu livro “Cidades na Selva”, o professor José Aldemir (2000, p.22) afirma que um trabalho “é sempre reflexo do que está ao seu redor”, talvez por isso a vontade de estudar a festa dos bois tenha nascido de um amálgama de coisas percebidas, sentidas e imaginadas no cantinho de onde eu venho: uma cidade semi-destruída pela queda de barrancos tentando se “reconstruir” simbólica e concretamente a partir de sua cultura popular; os espaços do terreiro, da escola e da arena pelas quais o boi passou; duas famílias hegemônicas que tomam o boi como instrumento de sua rivalidade pelo poder e de representação da cidade; as relações sociais tecidas dentro do barracão, do ensaio, da produção artística; a própria dinâmica da cidade mudando em razão da festa. Bem mais que devaneios, foram elementos hipotéticos que

me conduziram a pensar o boi-bumbá como fenômeno de análise social e antropológica. Seguindo a famosa fórmula de Claude Lévi-Strauss (1980, p.176) acerca do totemismo no “Pensamento Selvagem”: “as espécies naturais não são escolhidas por serem boas para comer, mas por serem boas para pensar, ou seja, as exigências às quais responde a maneira pela qual procura satisfazê-las são, em primeiro lugar, de ordem intelectual”. Portanto, o boi-bumbá fonteboense me serviu como “metáfora viva”, como um modo de ilustração singular para análise de aspectos sociais, culturais e políticos locais, Sérgio Ivan Gil Braga (2002) tinha mesmo razão ao dizer que “o boi é bom para pensar”.

Viver e estudar a festa do boi-bumbá em Fonte Boa me colocou em contato direto com as pessoas comuns, profissionais da arte, mestres da cultura popular local, ribeirinhos que remam dias para vir “passar o boi”, administradores municipais, todos envolvidos com o universo da festa, caboclos da Amazônia que de várias maneiras vivenciam e estabelecem relações diretas ou indiretas dentro da manifestação cultural, bem como são influenciados por suas motivações. São estes atores sociais, com seus depoimentos ricos em detalhes, sua alegria ou apreensão na hora da apresentação na arena, sua torcida apaixonada não só pelo boi, que me fizeram perceber que a temática do boi-bumbá local poderia se desdobrar para o estudo de vários outros temas correlatos como cultura, história e política.

Talvez a maior preocupação que marca este trabalho é a busca do povo na História, da cultura popular na História. A leitura de textos e autores ligados à História da região nos levou a constatar a ausência ou presença insipiente ocasional dos setores populares nos processos de construção de nossa História social. Conforme percebeu Rita Amaral (1998, p.55), a festa “vivifica a história. Uma festa que é a própria história popular, distante dos livros oficiais”. Por isso acreditamos que o estudo da festa popular do boi-bumbá é um esforço no sentido de preencher, pelo menos parcialmente, algumas lacunas da história fonteboense, parte importante da própria história da Amazônia. Encontramos alento nas palavras do medievalista Jacques Le Goff (1992, p.70) para quem a cultura popular revestida de tradição seria uma espécie de anti-história no sentido de oposição à História metódica oficial, em nosso caso, essa anti-história ou “História vista de baixo”, é uma versão contada e construída por pessoas comuns, velhos “colocadores” de boi, professores, brincantes e artistas de barracão:

Uma última astúcia parece – os vencidos, em lugar de uma verdadeira história, formam uma “tradição como meio de recusa”. Uma história lenta dos vencidos é também uma forma de oposição, de resistência à história rápida dos vencedores. (...) Dupla lição para o historiador: por um lado, a tradição é com certeza história, mesmo que transporte os despojos de um passado longínquo, ela é uma construção histórica relativamente recente, uma reação a um traumatismo político ou cultural e, na maior parte dos casos, aos dois simultaneamente; por outro lado, esta história lenta que encontramos na “cultura popular” é, com efeito, uma espécie de anti-história, na medida em que se opõe à história ostentatória e animada dos dominadores.

É com este pensamento que nossa jornada, muitas vezes, manifesta uma defesa declarada da cultura produzida por grupos populares, preterindo veementemente a idéia de “evolução” de uma cultura do povo para algo mais sofisticado chamado de cultura erudita.

É possível entrever dessa discussão a dimensão importante da cultura popular fonteboense. Braga (2007, p.8) observa que “o estudo da cultura popular tem adquirido importância em estudos antropológicos nas últimas décadas, com ênfase em processos socioculturais que tem como contraponto as cidades, mas não somente.” Em um outro texto, o mesmo autor adverte que falar em cultura popular “implica necessariamente lançar mão de múltiplos referenciais teóricos, não apenas de uma antropologia clássica (...), como também da mudança cultural e das possibilidades interpretativas que permitem captar a singularidade do outro, mesmo que ele faça parte da mesma sociedade ocidental habitada pelo antropólogo” (BRAGA, 2007, p.56).

Segundo Arantes (1981, p.21), a formação de uma cultura popular se dá a partir das condições de vida, de trabalho e das relações sociais de uma determinada comunidade, num processo dinâmico de transformações culturais.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (1992) entende que não existe uma contraposição entre os códigos culturais provenientes de grupos sociais distintos, mas uma circularidade cultural. A “circularidade da cultura”, segundo Ginzburg, refere-se às influências recíprocas entre a cultura dos seguimentos dominantes e subalternos – movendo-se de baixo para cima – ocorrendo influências dialógicas mútuas. Lembrando que o autor definiu a cultura popular pelas relações que mantém com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com sus valores e condições de vida.

Aproximando-se do conceito de “circularidade cultural” o historiador inglês Peter Burke (1989, p. 56) cunhou o termo “biculturalidade”, para expressar o quanto membros das elites conheciam e participavam da cultura popular, ao mesmo tempo em que preservam sua cultura, ou seja, práticas culturais eram compartilhadas entre membros do povo e das elites.

Essa “interação cultural” postulada por Burke na Europa durante o início dos tempos modernos leva o autor a propor que não existe apenas uma cultura popular, mais “culturas populares”: a cultura dos sapateiros seria diferente da cultura dos ferreiros que, por sua vez, distinguia-se da cultura do artesão, e assim por diante.

Tanto Ginzburg quanto Burke, citados acima, inspiraram-se nas noções do teórico russo Mikhail Bakhtin (1993), importante analista da cultura popular, quando investiga esse assunto com pretensão de encontrar nele, as matrizes da obra do escritor francês François Rabelais. Para situar o leitor na problemática do autor renascentista, Bakhtin tenta produzir uma teorização do grotesco e da cultura carnavalesca, tomando estes como peças chaves para a compreensão da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento.

Bakhtin afirma que o riso popular é um dos aspectos mais importantes no que diz respeito ao conjunto das criações populares. Ele faz uma crítica aos estudos folclóricos do século XVIII, principalmente à figura de Johann Gottfried von Herder, pelo fato deste ter relegado o humor e a importância da praça pública, no conjunto das práticas culturais populares (BAKHTIN, 1993, p.3). Talvez aqui a crítica de Bakhtin, apesar dele não declarar isso explicitamente, recaia no fato de os pensadores românticos entenderem a relação entre campo e cidade como uma antinomia, na qual o campo representaria o ambiente natural por excelência, enquanto a cidade com seus requintes e planejamento racional, representaria o artifício, ou a negação da natureza. O habitante do campo, por essa ótica, estaria mais próximo da natureza, longe dos desvios que a vida citadina produzia nas pessoas. Por outro lado, a cultura da praça pública, da qual nos fala Bakhtin, era a cultura da cidade, portanto fora do escopo dos românticos. O crítico literário russo afirma que o aspecto jocoso das manifestações tinha a capacidade de produzir uma espécie de duplicidade do real, ou ainda uma "dualidade do mundo". Essa potência transfiguradora se confrontava com as formas de culto e cerimônias circunspectas do período medieval. Ela tinha por este entendimento um caráter de oposição à cultura oficial (BAKHTIN, 1993, p.3), como por exemplo durante as festas carnavalescas ou em outras manifestações em que o popular se expressava com mais intensidade.

Bakhtin sem declinar quais sociedades, ou produzir alguma datação mais específica, informa que essa potência de duplicidade da percepção do real, contida na cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, "já existia no estágio anterior da civilização primitiva" (BAKHTIN, 1993, p.5). O que ocorria, no entanto, é que nesse momento primitivo cuja formação social desconhecia a separação de classes e mesmo a ocorrência do Estado, fazia conviver aspectos sérios e cômicos de uma mesma realidade. Aos aspectos divinos ou

heróicos, por exemplo, correspondia uma série de escárnios e zombarias, e ambos eram igualmente sagrados e oficiais.

Tendo em vista o conceito de “circularidade cultural” que define que a cultura popular é dinâmica, tendo inclusive o potencial de influenciar uma cultura dita hegemônica, pressupõe-se que, elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura erudita, sendo que a recíproca também é verdadeira, numa troca contínua. Pesquisando importantes festas brasileiras, Rita Amaral (1998, p.88) percebeu a ocorrência dessas trocas culturais, sob suas diversas faces, aparecendo “na arte, na estética, na música, na religião, estendendo as relações facilitadas pelo contato na festa...”.

Esse conceito permite ainda problematizar a influência recíproca entre as manifestações populares e as hegemônicas, perceber a imprecisão de suas fronteiras, sugerindo, assim, um fluxo regular de permeabilidade entre elas. Permite, em última instância, abordar a cultura de uma perspectiva social, privilegiando sua dimensão de complexidade e de diversidade de valores e sentidos.

Fica claro que a cultura transita em vários sentidos, estabelecendo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas, o que nos permite concluir que os valores sociais são nômades e dinâmicos, existem transitando de uma classe a outra, e podem ser revelados neste trabalho na produção artística dos bois-bumbás, como por exemplo a música da festa que das antigas quadras simples feitas por pescadores, seringueiros e roceiros agora é produzida por músicos e compositores profissionais, professores e pesquisadores com base em projetos de apresentação de arena, com ênfase numa linguagem rebuscada cheia de termos Nhengatu e vocábulos refinados, numa clara apropriação do popular por parte da cultura erudita. O fator de escolarização dos produtores do bumbá, bem como os “modos de fazer” o boi-brinquedo, antes simples com o uso de materiais da natureza ou doados, atualmente requer uma técnica artística apurada de confecção, envolvendo materiais específicos e tecnologia para fazer o boi “acender os olhos e chifres, soltar fumaça ou urrar”, são outros exemplos desse jogo em que o popular torna-se erudito e vice-versa, uma relação intensa de mão dupla.

Canclini (2006, p.321), defende a idéia de que “não há mais um conjunto de indivíduos propriamente folclóricos, há, contudo, situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico”. O autor considera que as manifestações culturais *folk* ou tradicionais se tornaram hoje produtos multideterminados de agentes populares ou hegemônicos, locais ou nacionais, rurais ou urbanos:

É possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações. Ao mesmo tempo, podemos tornar-nos mais receptivos frente aos ingredientes das chamadas culturas populares que são reprodução do hegemônico, ou que se tornam autodestrutivos para os setores populares, ou contrários a seus interesses: a corrupção, as atitudes resignadas ou ambivalentes em relação aos grupos hegemônicos.

E, pensando assim, gostaríamos de evocar, ainda, as palavras de Walter Benjamin (1991, p. 156), que nos parecem exemplares no sentido de perceber os nuances de um passado antes escamoteado, obscurecido pela concepção historiográfica metódica que pouco se interessava, ou mesmo nem reconhecia a participação das classes subalternas no processo de construção da história:

Articular historicamente algo passado não significa reconhecê-lo "como ele efetivamente foi". Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo (...) trata-se de fixar uma imagem do passado como ela inesperadamente se articula para o sujeito histórico num instante de perigo. O perigo ameaça tanto os componentes da tradição quanto os seus receptores. Para ambos ele é um só: sujeitar-se a ser um instrumento da classe dominante. A cada época é preciso sempre de novo tentar o que foi transmitido do conformismo que ameaça subjugar-lo. Pois o Messias não vem apenas como o Salvador; ele vem como o vencedor do anticristo. Captar no pretérito a centelha da esperança só é dado ao historiador que estiver convicto do seguinte: se o inimigo vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo dele. E esse inimigo ainda não parou de vencer.

Também articulamos nossa análise deixando de lado a visão romântica da festa dos bois-bumbás bem típica dos folcloristas profissionais, onde a cultura popular é vista num tom nostálgico, ameaçada e deturpada pela modernidade (mídia, empresas, turismo). A abordagem aqui proposta vê, em oposição, as transformações, incorporações e adaptações da festa como exemplos da atualização dinâmica da cultura popular.

Ao preterirmos pré-noções cristalizadas no pensamento social sobre a Amazônia, sua gente e sua cultura, nos dispomos a enfrentar, como diz Nelson Noronha (2008, p.27):

o desafio lançado por intelectuais como Djalma Batista e Márcio Souza: liberar-se da pomposidade dos discursos oficiais sobre a Amazônia e emprender uma espécie de radiografia das formas históricas da existência humana a fim de demonstrar as contribuições que os povos amazônicos deram à cultura nacional, os processos que efetivamente ocorreram e ocorrem em decorrência do encontro entre etnias tão diversas, gerando conflitos e linhas de tensão.

Bronislaw Malinowski (1976) ensina sobre a necessidade de expor com clareza o contexto e as idéias fundamentais que permeiam o trabalho do pesquisador, segundo ele “é necessário a apresentação desses dados para que os leitores possam avaliar com precisão, num passar de olhos, quão familiarizado está o autor com os fatos que descreve e sob que condições obteve as informações dos nativos”, e prossegue mencionando que,

facilmente poderíamos citar muitas obras de grande reputação e cunho aparentemente científico, nas quais se fazem as mais amplas generalizações, sem que os autores nos revelem algo sobre as experiências concretas que os levaram às suas conclusões. Em outras obras desse tipo, não há nenhum capítulo ou parágrafo destinado ao relato das condições sob as quais foram feitas as observações e coletas de informações. (MALINOWSKI, 1976, p.18).

A pertinência da transcrição dos ensinamentos de Malinowski consiste na apresentação de um quadro de informações da pesquisa de campo que possibilite ao leitor do trabalho compreender os fatos e detalhes que conduziram sua feitura. Muitas vezes a descrição deste “caminho de pesquisa” diz mais que os próprios resultados da pesquisa. O argumento do etnógrafo clássico é retomado por Roberto Cardoso de Oliveira (2000) que no texto “O trabalho do antropólogo” distingue as três maneiras de apreensão dos fenômenos sociais na pesquisa de campo: o olhar, o ouvir e o escrever. Ainda neste texto, vê-se a questão do “sentido” e da “significação”, a primeira como “matéria-prima” nativa para a aquisição da segunda por parte do pesquisador. Aproximam-se a descrição em “carne, osso e sangue” de Malinowski (1976) e a teoria interpretativa de Geertz (2003)².

Ao falar das vivências interioranas na preparação e apresentação da festa popular, vislumbramos a possibilidade de compreensão de um complexo sistema simbólico enquanto fator fundamental na construção de uma identidade regional pautada no orgulho de si mesmo, de suas coisas e de sua celebração festiva, esta um canal por excelência para seus anseios, alegrias, arte e representação. Para tal exercício, tomamos como base teórica os escritos de Clifford Geertz (2003), segundo os quais a festa popular fonteboense pode ser compreendida (lida) como um “texto” onde os seus participantes escrevem, rasurando, emendando, suprimindo ou completando sua história, sua cultura, seu cotidiano, seus anseios e visão de mundo. A “descrição densa”, segundo o autor, refere-se justamente ao papel da etnografia: interpretação do fato descrito, procurando suas motivações e seus objetivos - seus

² Assumindo uma postura weberiana, Geertz (2003) postula que o homem é uma animal amarrado a teias de significados que ele mesmo tecer.

significados. Não é apenas uma descrição minuciosa, mas uma leitura, uma interpretação. Não por acaso o autor afirma que o empreendimento do etnógrafo aproxima-se do de um crítico literário.

Sendo assim, para este trabalho interpretativo de caráter interdisciplinar, nos valem da confluência da Antropologia e da História, além da pesquisa participante (com ênfase nas anotações do caderno de campo), sem preterir obviamente o diálogo com outros campos do saber.

Isto posto, o presente trabalho embasa-se sobre a observação *in loco* não só do festival folclórico, mas também dos eventos ocorridos antes, durante e depois de sua realização na cidade de Fonte Boa. Nosso arcabouço de análise é constituído por fontes de investigação como material bibliográfico, videográfico e iconográfico (na teoria interpretativa de Geertz as fotografias e imagens também são “textos” e por isso podem ser “lidas”), documentos e depoimentos orais. Convém lembrar que a observação participante, bem como muitos dos dados apresentados aqui, são frutos de vários momentos anteriores ao mestrado, isto é, boa parte do que mostramos e escrevemos neste trabalho nasceu bem antes dele, partindo de diversas situações e fatos sem qualquer pretensão de aproveitá-los num futuro como material de pesquisa acadêmica. Ao participarmos do boi-bumbá fonteboense acabamos entrando em contato com histórias, documentos e relatos que constituíram um acervo de pesquisa, só faltava organizá-lo e analisá-lo à luz das teorias. Foi parte do que fizemos aqui.

Portanto, os sujeitos desta pesquisa falam dos barcos que levaram visitantes e materiais para a festa dos bois. Dos barracões (QGs) das agremiações que preparam as fantasias e alegorias. Das reuniões na SEMEC (Secretaria Municipal de Educação e Cultura) e Prefeitura que demonstram a relação entre os bois e o poder público. Das casas e ruas que mudam quando da aproximação da festa. Das escolas que outrora abrigaram o bumbá e a ele deram uma nova versão. Da arena e seu entorno onde se estabelecem relações complexas de sociabilidade. Além das falas, documentei as apresentações dos bois-bumbás Corajoso e Tira-Prosa (fotografias, imagens, CDs, iconografia) nos anos de 2006 e 2007 (também utilizei material de anos anteriores e posteriores). Acompanhei de perto o corre-corre na arena durante as duas noites de apresentação e no dia de intervalo que também é de muito trabalho. Conversei com muitas pessoas sobre o boi e a cidade, com artistas, jurados, músicos e técnicos de outras localidades que participam da festa fonteboense. Busquei conhecer e dialogar com as pessoas mais idosas da cidade a fim de entrar em contato com a versão antiga da brincadeira do boi. Ouvi as discussões, os fuxicos e acusações após a apuração dos votos

na arena. Estudei as obras e documentos em que os próprios fonteboenses escrevem sobre sua festa, inclusive as letras das toadas.

Não há dúvida que a festa dos bois-bumbás fonteboenses mobiliza parte considerável da comunidade na sua idealização e apresentação, grupos sociais se destacam na apropriação dos espaços urbanos e relações que envolvem interesses de todas as formas são estabelecidas, haja vista, ser a festa o lugar do encontro, onde a sociedade se exprime de maneira total, por conta disso, percebemos uma historicidade inerente ao boi-bumbá, além de íntimas ligações entre a festa e a cidade. Trata-se, como propõe Marcel Mauss (2003) de um “fato social total”, fatos gerais, tal como se expressam, com seus problemas e contradições.

Apesar de graduado em História, não tenho a intenção de construir um trabalho essencialmente historiográfico sobre o boi-bumbá local, buscando suas supostas origens, embora isto inevitavelmente apareça no texto, até porque o objeto das ciências sociais é histórico, como pensa Marshall Sahlins (1995, p. 185) “a cultura é, por sua própria natureza, um objeto histórico”. Seguindo esta acepção, almeja-se colaborar com a compreensão acerca dos sistemas simbólicos que mobilizam a realização de um fenômeno sociocultural no interior da Amazônia, bem como sua dinâmica que age diretamente sobre a cidade e seus elementos humanos e urbanos. Ainda neste caso da História, tomamos como referência o argumento de Roberto DaMatta (1997, p.29): “Se a história é importante, não se pode esquecer a velha lição segundo a qual cada geração retira do manancial que constitui a história de sua sociedade um conjunto limitado de fatos para servir como pontos básicos de sua perspectiva diante das coisas”. Dito de outra maneira, os sujeitos sociais vivem um presente marcado por um passado e projetado para um futuro, num embate constante entre o que está dado e o que está sendo construído.

É muito importante a discussão acerca das relações estabelecidas entre a Antropologia e a História³ – as chamadas “regiões de fronteira” -, locais intermediários e de difícil compreensão entre as duas disciplinas que são marcados por “relações de boa vizinhança”, na feliz expressão de Robert Darnton (1990) em “O beijo de Lamourette”, “mas também, e com frequência, são palco de litígio”, como afirma Lilia Schuawarcz (2000, p.11).

Não há como negar a profunda dicotomia existente entre as duas áreas, segundo a mesma autora (2000, p. 18), o próprio Lévi-Strauss corroborando com a sua pecha de anti-historicista teria definido o pomo central da discórdia: “Enquanto a história organiza seus dados em relação às expressões conscientes, a etnologia indaga sobre as relações

³ As observações e sugestões de leitura sobre este debate foram feitas pelo Prof. Dr. Sidney Antonio, do departamento de Antropologia da UFAM, durante meu exame de qualificação em novembro de 2009.

inconscientes da vida social”. Mais tarde, em outro artigo, Lévi-Strauss mudava a trajetória de seu pensamento em relação a este debate, propondo aos historiadores uma espécie de “pacto harmonioso e complementar” com a Antropologia. O tema está longe de um consenso, é bem verdade que tanto a Antropologia quanto a História oferecem explicações que devem se encontrar com vias a superar as regiões de opacidade, que são sempre culturais. Este nosso trabalho caminha no sentido de aprofundar, quem sabe, o debate nesta “região de fronteira”, buscando uma aproximação entre duas disciplinas possuidoras de pontos de vista diferentes, mas nem por isso conflitantes e indissociáveis.

Aqui o nosso objetivo principal é saber sobre os significados da festa dos bois-bumbás para as pessoas que se envolvem ou são envolvidas por ela. Em última instância, trata-se de reconhecer a importância cultural e histórica desta festa que diz muito sobre os grupos que dela tomam parte, pois ela une pessoas de diferentes cidades, bem como também revela as cisões e conflitos da sociedade que a realiza.

E é aí, a nosso ver, que reside o problema de pesquisa que atravessa este trabalho: o entendimento sobre uma luta entre duas facções (grupos de boi) para melhor “representar” a cidade, sua gente, inclusive no poder municipal. Esta luta se alimenta de maneira sistemática de elementos diacríticos, mas também de fatores fundantes, ambos construídos historicamente, e a festa de boi põe em cena o mecanismo desse complexo processo.

Vejamos então, de forma narrativa, alguns aspectos da cidade que realiza a festa de Corajoso e Tira-Prosa, lembrando que nos valem da afirmação de Clifford Geertz (2003, p.25-26) sobre a interpretação antropológica ser quase sempre de segunda ou terceira mão, o que significa dizer que o que se faz em antropologia são ficções, “ficções no sentido de que são algo construído, “algo modelado” - o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos de pensamento”. Portanto, esta nossa “viagem” parte de um enredo: a festa dos bois-bumbás; de um cenário: a cidade de Fonte Boa; que tem como personagens: pessoas comuns, moradores, brincantes e artistas que inscrevem de várias formas as suas ações simbólicas na manifestação.

1.2 Uma viagem: novos olhares sobre um antigo lugar

Na cidade, anota Rita Amaral (2000, p.255) “convivem todas as possibilidades de expressão criadas pela cultura, seja em termos concretos (...), seja em termos simbólicos”. Entende-se, pois, que a cidade é um conjunto de espaços fragmentados com características próprias, balizados na prática socioespacial de cada segmento da sociedade que os ocupa. Sérgio Ivan Gil Braga (2006, p. 08) também pensa a cidade “como um espaço de múltiplas manifestações da cultura popular. Lugar de trocas, encontros e desencontros de diferentes atores sociais”. E a imaginação singular de Lévi-Strauss (2000, p.117), nos delineia, em definitivo, os caracteres de uma cidade:

Não é portanto apenas de maneira metafórica que é possível comparar – como se fez muitas vezes – uma cidade a uma sinfonia ou a um poema; são objetos de natureza idêntica. A cidade talvez mais preciosa ainda, situa-se na confluência da natureza e do artifício. Congregação de animais que encerram a sua história biológica nos seus limites, modelando-a ao mesmo tempo com todas as suas intenções de seres pensantes, a cidade provém simultaneamente da procriação biológica, da evolução orgânica e da criação estética. É ao mesmo tempo objeto de natureza e sujeito de cultura; indivíduo e grupo; vivida e sonhada; coisa humana por excelência.

Tendo em vista as percepções teóricas acima citadas é que se pode pensar o contexto urbano fonteboense enquanto lugar onde as temporalidades são suspensas e os indivíduos saem de seu cotidiano para tecer sistemas simbólicos galgados em experiências pretéritas, mas que se renovam a cada nova festa de boi. Fonte Boa é um pequeno espaço urbano de estética simples desgastada pelo tempo onde realmente se vive e se sonha como se o passado ainda estivesse tão presente seja nas relações, nas fantasias ou nas utopias.

Na “época do boi”, como se fala na cidade, funcionários pedem suas férias do trabalho para ajudarem na confecção de fantasias e alegorias, donas-de-casa arranjam tempo para cozinhar para os trabalhadores das oficinas (QGs) das agremiações, o cotidiano das pessoas que têm de mudar o trajeto até sua casa por conta da interdição das ruas pelos barracões, altera-se, nem por isso elas reclamam, algumas até acham interessante, pois o movimento em frente às suas casas aumenta. Já em meados de julho, o fluxo de fonteboenses que retornam de Manaus se intensifica, parentes se reencontram, as pessoas enfeitam a frente de suas casas com as cores predominantes da festa, bandeiras azuis e vermelhas são içadas bem alto.

Mas, por que iniciar uma narrativa etnográfica a partir do olhar de um viajante, já que o autor é fonteboense e vive na cidade desde o seu nascimento, podendo muito bem começar falando de qualquer lugar ou fato corriqueiro a partir do próprio lugar?

Fomos buscar em Lévi-Strauss e seu “Tristes Trópicos” (1996, p. 36), obra-prima da literatura científica de viagem, a inspiração para um novo “olhar”, uma percepção de quem chega ao desconhecido, um viajante cujo estranhamento faz as coisas cotidianas tornarem-se novas, prenes de significados a serem desvelados. Os escritos desta viagem são “cofres mágicos cheios de devaneios”. Vamos abrir os nossos.

O embarque no porto da Manaus Moderna sob um calor escaldante do verão amazônico de uma manhã de julho por si só já é uma aventura, dentro do barco⁴ redes são colocadas umas sobre as outras, nem adianta ficar chateado, pois as viagens pelo interior da Amazônia na época de alguma festa são sempre assim. São muitos os reencontros com antigos conhecidos ou mesmo novas amigadas que florescem ali mesmo no calor frenético daquele início de viagem. Viagem esta que se tornará quase uma saga por conta da lotação dos recreios e, muitas vezes, pela precariedade do atendimento dispensado aos passageiros (os barcos possuem camarotes, todavia os preços altos, em torno de R\$ 700,00, os tornam inviáveis para a grande parcela da população).

Serão quase três dias até nosso destino, tempo marcado pelo barulho incessante do motor do barco, pelas palafitas dispersas nas longas margens do rio Solimões e pelo lindo pôr-do-sol que anuncia uma noite de clima sereno. O tempo também é marcado pela alegria e pela festa realizada por pessoas muito animadas na parte de cima do recreio, onde ficam o bar e a aparelhagem de som. É neste espaço que a turma do boi bebe, conversa sobre o festival e a cidade, dança ao som das toadas, as rivalidades já vão ficando evidentes neste contexto.

As torres da telefônica e da TV, vistas bem de longe, prenunciam que estamos chegando numa cidade do interior. Ao nos aproximarmos, lá estão eles: altos, esverdeados pela vegetação em algumas partes, avermelhados pela argila noutras, são as velhas marcas físicas da paisagem fonteboense. Os grandes barrancos se levantam logo depois da curva do porto da Baré⁵ para os que chegam de barco, quase todos chegam assim. Casas simples de madeira construídas numa colina verdejante aparecem espaçadamente, flutuantes e postos de

⁴ Geralmente os viajantes preferem o recreio Vitória da Conquista I, já que este é um dos poucos que permanece ancorado durante dois a três dias na cidade. É também o barco predileto dos bumbás para transportar seus materiais.

⁵ Tribo indígena da família linguística Aruak que habitava a região de Manaus, Médio e Alto Rio Negro. Em Fonte Boa, denomina o lugar onde foi construído o porto e a estrada que lhe dá acesso. Seguramente não há relação alguma entre esta etnia e a cidade de Fonte Boa.

combustível complementam nossas primeiras imagens de um lugar visivelmente marcado pela força da natureza.

Chega-se também à Fonte Boa de avião, às quartas e domingos pela empresa aérea TRIP, a viagem dura em média 3 horas, saindo do Aeroporto Eduardo Gomes em Manaus. Como em quase toda a Amazônia, não existem estradas nem rodovias, se chega ou sai pelo rio através do acanhado porto flutuante ou pelo céu através do Aeroporto Francisco Martins de Paula, homenagem a um ex-vereador local. Manaus está longe, cerca de 665 Km em linha reta e 1011 Km por via fluvial, o que dá em média 2 dias de viagem “baixando” e de 3 a 4 dias “subindo” o rio, dependendo da força das embarcações. Não faltam recreios com esse destino, saindo praticamente todos os dias dos portos da Manaus Moderna e do Roadway, este último construído pelos ingleses em 1903, no auge do ciclo da borracha. Fonte Boa fica a meio caminho entre a Capital Manaus e Tabatinga⁶ na fronteira, trata-se de um porto necessário, por isso mesmo o grande movimento de barcos singrando o Solimões naquela região.

Mais recentemente outro tipo de transporte passou a fazer parte do cotidiano das cidades da calha do Solimões: são os ajatos - grandes lanchas movidas por propulsores potentes que fazem o trajeto Manaus – Fonte Boa em cerca de 18 horas, saindo do porto da Manaus Moderna às 07:00 hs e chegando em Fonte Boa nas primeiras horas da madrugada do dia seguinte. Mesmo com a rapidez e o bom atendimento com serviço de lanchonete e TV, a viagem nestes ajatos é muito cansativa devido ao espaço reduzido e à falta de acomodações mais confortáveis.

Se um sentimento de admiração surge no primeiro olhar sobre a cidade, logo ele sucumbe, pois como as demais pequenas urbanidades ribeirinhas da Amazônia, Fonte Boa parece existir apenas para um olhar longínquo, para uma visão distante daqueles que depois de dias viajando mal esperam a hora de chegar, no entanto, “de perto toda a dimensão de beleza que existia no primeiro olhar esvai-se no arruamento caótico, nas casas novas, mas com fachadas desbotadas e precocemente envelhecidas. Talvez fosse melhor que delas só tivéssemos a primeira impressão”. A descrição sentimental das primeiras impressões de uma pequena cidade amazônica feita por José Aldemir de Oliveira (2000, p.36), é a que mais se aproxima da nossa ao aportar em Fonte Boa.

Chegamos ao porto que, na Amazônia profunda, é quase sempre um lugar efêmero, porém imprescindível: é passageiro porque se encontra indefeso diante da sazonalidade que eleva e baixa o nível das águas, por isso, muitas vezes, ele muda precocemente. É essencial

⁶ Cidade brasileira fronteira à Colômbia e Peru, localizada no Alto Solimões, distante cerca de 1.105 Km de Manaus. A distância em relação à Fonte Boa é de aproximadamente 440 Km.

porque é por ele que a vida aqui necessariamente passa, entre lágrimas, abraços e a força no trabalho de carregar sobre os ombros o que chega e o que sai da cidade – o porto no interior da Amazônia é o elo que liga a cidade ao rio e à floresta. É assim a Baré, o principal porto da cidade de Fonte Boa: na realidade um pequeno cais cercado por flutuantes notadamente decadentes pelo tempo, barcos, canoas e balsas, é uma estrutura de aço doada pelo Governo Estadual, com lanchonetes, banheiros e frigorífico onde os barcos de pequeno e médio porte aportam. Nem sempre o porto da Baré foi o ponto principal de saída e chegada da cidade, haja vista que o chamado “porto da escadaria”, situado no centro, até meados dos anos 90, recebia as principais embarcações, assim como era usado constantemente para escoar cargas e movimentar passageiros, porém a queda dos barrancos causou o assoreamento do referido porto, tornando impraticável a navegação de grandes barcos, havendo a necessidade da construção de um ancoradouro mais distante em águas profundas, e assim foi construído o porto atual ao qual só se tem acesso através de uma estrada. A conversa com algumas pessoas nos revelou que dentro de poucos anos o próprio porto da Baré tornar-se-á inviável à navegação dada a pouca profundidade que se encontra, principalmente na época da seca, inevitavelmente uma vez mais será necessário mudar.

Quando o recreio está prestes a atracar, percebe-se um alvoroço em seu interior: pessoas tirando apressadamente as redes, se perfumando, vestindo-se com a melhor roupa, buscando com o olhar perdido parentes ou amigos que esperam no porto. É comum quando os barcos atracam no cais haver um certo tumulto de estivadores, moto-boys, pessoas fazendo frete e parentes de passageiros que se acotovelam para chegar primeiro. O barco é invadido com força, enquanto passageiros com malas e bolsas procuram o caminho inverso.

Se olharmos a cidade de frente, do paraná que a separa do Solimões, pouca coisa vai chamar a atenção, não há organização e simetria nas habitações, algumas ficam de “costas”, outras mais novas ficam de frente para o rio, talvez as longas e velhas escadas de madeira que serpenteiam descontinuamente as imensas ribanceiras levando de qualquer pobre porto para algum lugar da cidade possam provocar um outro tipo de sentimento.

“Bem-vindos à Fonte Boa: terra do manejo sustentável” é a enorme placa de aço em forma de arco construída e inaugurada em 2007 pela Prefeitura Municipal, que saúda os visitantes logo na subida do porto, aludindo à vocação pesqueira do município, fundamentalmente à produção do Pirarucu⁷ que graças ao plano de manejo estabelecido pelo governo municipal sob o gerenciamento do IDSFb tem alcançado números consideráveis. O

⁷ Em Tupi: Pira: peixe, urucum: vermelho.

material de divulgação do trabalho de manejo do IDSFB (Instituto de Desenvolvimento Sustentável de Fonte Boa), atesta que mais de 100 famílias na zona rural são beneficiadas com o Programa de preservação e “guarda” dos lagos mais produtivos que são “despescados” uma vez por ano (geralmente em meados de outubro e novembro). Novas e interessantes sociabilidades estão florescendo diante dessa realidade de preservação sustentável no interior do município. Ainda na subida do porto a visão é de uma série de bares todos padronizados. Atrás deles, vemos pequenas casas de madeira, algumas construídas bem antes da instalação do porto naquele local. Uma praça ainda com aparência de nova completa o panorama do lugar que recebe as pessoas que chegam.

Faz-se necessário pegar uma condução para ir até a cidade, já que a estrada é longa (cerca de 4 km) do porto da Baré até a sede. A estrada, antes desabitada até pelas precárias condições de tráfego, atualmente é cercada de casas, comércios e olarias em quase toda sua extensão, bairros novos foram criados em suas margens. A estrada da Baré apresenta problemas de buracos e má conservação do asfalto, tornando o tráfego perigoso nos dois sentidos, tanto que são comuns os acidentes. A opção de transporte de quem chega é quase sempre pelos moto-taxistas, e eles são muitos (existem três associações de moto-taxi em Fonte Boa), talvez porque os visitantes desembarcam com pouca bagagem, mas não é raro encontrar pessoas que preferem o carro, principalmente quando trazem as “lembranças” da Zona Franca de Manaus. Há uma certa disputa entre moto-boys e taxistas pela preferência dos passageiros. A passagem de moto até a cidade custa R\$ 3,00, e de carro paga-se R\$ 10,00, por pessoa.

A sede do município acompanha paralelamente e de forma fragmentada o rio Solimões que a banha, mostrando-se, em boa parte, de “costas” para este rio, provavelmente uma herança da colonização cristã européia que estabelecia a igreja como centro a partir do qual todos os demais segmentos urbanos deveriam fixar-se. Pelo que tudo indica, a cidade cresceu ao redor do antigo templo católico, aliás, que nem existe mais por conta do fenômeno das terras caídas⁸ que, no transcorrer dos anos 60, 70 e 80, praticamente levou metade da antiga cidade: a delegacia, a prefeitura, o cartório, praças, as ruas 7 de Setembro, Presidente Vargas, Eurico Gaspar Dutra e Marechal Rondon, muitas casas e, como mencionamos, a igreja matriz sucumbiram à força da natureza. A conversa com muitas pessoas que presenciaram o período crítico da queda dos barrancos me deixou impressionado ao imaginar

⁸ Fenômeno comum na região amazônica. Trata-se da erosão causada pela dinâmica fluvial onde o fluxo das águas escava a base dos barrancos localizados nas margens côncavas, causando a ruptura e queda das terras, levando-as para outros lugares através da correnteza.

a violência do fenômeno, seus estrondos ouvidos de longe, a tristeza dos moradores ao verem a parte mais bonita da cidade sendo levada pela correnteza, lembrei dos escritos de José Aldemir (2000, p.23): “A correnteza modifica a paisagem e dá dinâmica à vida que caminhava como se a natureza determinasse nossos passos”. Abandonando qualquer vestígio de determinismo geográfico, talvez em Fonte Boa a natureza de alguma forma tenha mesmo influenciado (e ainda influencie) os destinos de seu povo: “As comunidades vizinhas de Fonte Boa a chamam de “Foste Boa” em referência à catástrofe que destruiu toda parte antiga da cidade. Parece, também, que o rio Solimões que provocou a chamada queda do barranco levou consigo muito da história, da memória de uma cidade que se mostra diferente das demais. O frenesi constante que envolve a cidade parece ser uma vã tentativa de remover da lembrança as agruras do passado”. Diz-nos em entrevista o professor Humberto Lisboa, 51 anos, professor e historiador local.

A geografia poética de José Aldemir (2000), assim como o depoimento transcrito acima, ao descreverem o sentimento causado pelas “terras caídas”, encontram semelhança com a comunicação feita por Marcos Alvito (2009) durante o II Seminário sobre a Cultura Popular, Patrimônio Imaterial e Cidades na UFAM: trata-se de uma jaqueira derrubada há muito tempo que os antigos fundadores da escola de samba Portela do Rio de Janeiro (que nasceu e cresceu à sombra da árvore) ainda conseguem visualizar e lamentam profundamente a sua falta - a antiga igreja matriz que o barranco levou é a “jaqueira” dos fonteboenses. Em seu livro sobre a história da cidade, Humberto Lisboa (1998, p.129), num tom quase de desabafo, escreve que “cada geração que viveu neste torrão amazônico presenciou e temeu a terra caída que, rapidamente como um sonho, destruiu em tão pouco tempo, o que se levou séculos para construir”. Nos fins de tarde, os diálogos das pessoas sentadas nos bancos na beira do barranco quase sempre contemplam as ruas que se estendiam onde agora é o rio, alguém me aponta lá longe o local imaginado das antigas casas que hoje repousam no fundo do *Cajará*⁹. Memórias que permanecem sobre coisas importantes que o barranco levou.

João de Jesus Paes Loureiro (1995, p.230), no texto intitulado “A iluminação poética dos mitos”, assim argumenta sobre a causa das terras caídas na Amazônia: “A ruína de barrancos das margens dos rios e a destruição do cais ou trapiches de muitas cidades ribeirinhas – como Abaetetuba e Cametá, no Tocantins – são atribuídos aos movimentos bruscos e irados da Boiúna que está alojada sob as águas”. Naturalmente que o poeta paraense

⁹ *Cajará*: termo Nhegatu que significa “rio dos Cajás ou Taperebás”. É um paraná, curso d’água mais curto que um rio. Alguns dizem que o *Cajará* já foi um grande lago que, pressionado pela força do rio Solimões, tornou-se um “pequeno rio” situado bem na frente da cidade.

fala de acordo com a perspectiva do imaginário amazônico, das imagens poético-devaneantes construídas pelos caboclos da beira dos rios. Em Fonte Boa não ouvi histórias sobre cobras gigantes que derrubam barrancos, mas sim sobre a imagem da santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe que teria sido encontrada por pescadores no Paraná do *Cajaraí*, sendo então levada até a igreja local. Porém, de maneira misteriosa, todas as noites a imagem retornava ao lugar onde havia sido encontrada, até que alguém cortou-lhe os pés para que ela não pudesse mais deixar a igreja, desde então, as terras passaram a cair intensamente, segundo a lenda, por causa da ferida causada à padroeira, cresci ouvindo essa história. Mesmo com as explicações geológicas mais modernas que dão conta do solapamento das margens dos rios pela erosão, o imaginário regional ainda se alimenta de contos, sonhos ou da religião.

É difícil refletir sobre a queda dos barrancos e suas implicações sociais em Fonte Boa, sem tecer uma analogia com a cidade de Juruti, interior do Pará, que nos anos de 1980 e 1981 (por coincidência no mesmo período onde ocorreu a última grande erosão em Fonte Boa), também foi severamente devastada pelas “terras caídas”. Quem nos conta é José Álvaro Carvalho (2006, p. 128) em sua dissertação de mestrado:

A cidade de Juruti, construída na terra firme (Formação Alter do Chão) teve sua frente acrescida por sedimentos do Rio Amazonas. Com a elevação do nível do depósito, os moradores passaram a ocupar construindo casas comerciais, casas de serviços, oficinas, ruas, etc. De tal forma, como disse uma moradora, “a cidade deceu pra varge”. Possivelmente por mudança na dinâmica do rio, associado ao aumento do peso do depósito, o equilíbrio foi rompido e tudo desceu, sendo levado pelas águas. “Era uma coisa admirada, a área comercial se acabou, ficou já só a parte da terra firme” (depoimento de um morador da cidade de Juruti). Uma outra moradora apontava para o rio mostrando que “Esse meio do Amazonas tinha casas boas, era cidade, era a melhor parte de Juruti, era a frente. Deve ter caído uns duzentos metro (...) começô umas oito e meia da noite, quando deu meia noite tava terminado. Aquilo não caía assim desabando, assim como cai na berada, né? Ela não decia, afundava” (depoimento de uma moradora de Juruti).

Casos de desmoronamento de terras em cidades e povoados do interior da Amazônia são muitos, como o próprio trabalho referido acima mostra, contudo, o que é interessante nos depoimentos de moradores de Juruti sobre as “terras caídas”, colhidos pelo autor, é o fato de acharem a parte que caiu a “mais bonita da cidade”, “a melhor parte” que não existe mais, a não ser na memória, ali, como aqui, as águas parecem ter levado o que a cidade tinha de melhor na visão de seus moradores.

A sede do município fonteboense situa-se à margem direita do rio Solimões, entre os rios Jutá e Juruá. O município possui uma área total de 12.111 Km², fazendo fronteira com os municípios de Uarini, Jutá, Juruá, Tonantins, Japurá e Maraã. Situado na região norte do

Brasil, no estado do Amazonas, Fonte Boa integra a 2ª sub-região do triângulo Jutaí/Solimões/Juruá, denominada de Alto Solimões, a 3ª micro-região e a mesorregião sudoeste amazonense. Ocupando 0,75% das terras do estado do Amazonas. Localiza-se a uma latitude 2°30'50" sul e a uma longitude 66°05'30" oeste, estando a uma altitude de 62 metros acima do nível do mar. Apesar de ficar livre de enchentes, a cidade ainda sofre com a constante erosão do barranco. O clima é típico da região amazônica: equatorial quente e úmido. Existem apenas duas estações que se apresentam de forma pouco definida: o verão (considerada estação seca) e o inverno (considerada a estação chuvosa). Durante o verão, o *Carajá* seca deixando uma paisagem desoladora, apenas um fio de água suja entre as margens onde só canoa arrastada consegue passar, nada de barcos, nada de movimento, só flutuantes velhos presos pela natureza.

A economia fonteboense baseia-se principalmente na agricultura de subsistência (plantio de roça e a pesca), segundo dados do IBGE (2007), os principais produtos agrícolas produzidos no município foram: arroz (137 toneladas), feijão (144 toneladas) e milho (172 toneladas). Ainda com base nas informações do IBGE, a pecuária é praticada de forma rudimentar em Fonte Boa, tanto que os números de 2008 apontam apenas 3.004 bovinos, 11 equinos, 1711 suínos e 200 ovinos.

Nos últimos anos temos acompanhado um plano de manejo de pesca realizado com sucesso em mais de 100 lagos manejados do município (Fonte Boa possui aproximadamente 800 lagos, dos quais mais de 500 são catalogados). Neste manejo de pesca aparece o Pirarucu (*Arapaima Gigas*) como alternativa econômica para a população (no ano de 2005, foram retirados mais de 30.000 Pirarucus dos lagos, segundo dados do IDSFB). O Pirarucu manejado é vendido seco ou “verde” em mantas para grandes supermercados de Manaus e de fora do Estado. No segundo semestre de 2009, o Governo estadual pretende instalar em Fonte Boa uma fábrica de salga do Pirarucu com o objetivo de agregar valor ao produto e, por sua vez, aumentar a arrecadação do município. A promessa é desenvolvimento social e geração de muitos empregos em virtude da indústria ter capacidade para processar 3,5 toneladas do pescado ao ano (EM TEMPO, 2009, p. B7).

Dada a grandeza da produção de Pirarucu no município, até um festival foi realizado em sua homenagem, no entanto, o I Festival do Pirarucu realizado no início de dezembro de 2005, que teve como atrações nacionais o cantor Reginaldo Rossi, o grupo Raízes Caboclas e as bandas dos bumbás, teve existência efêmera, aliás, como é comum nesta cidade. Tratando-se dessa questão do Festival do Pirarucu, pensamos que a falta de raízes tradicionais e, por conseguinte, de identificação da população com a festa, fizeram com que ela não tivesse

legitimação, fator importante para a continuidade desse tipo de manifestação tão corriqueira nas cidades do interior do Amazonas, como é o caso da Festa do Guaraná em Maués ou do Açai em Codajás, sendo que nessas localidades a identificação do povo com a festa deram-lhes legitimidade.

Além do Pirarucu, outras espécies de peixes como o Tambaqui, a Pirapitinga, o Matrinxã, a Curimatã, o Tucunaré, a Sardinha, a Aruanã, o Acarí (bodó) formam a principal fonte de proteína animal do município, bem como os chamados “peixes-lisos” (Surubim, Dourado, Pirarara) que também são exportados comercialmente para a Colômbia e para o Baixo Amazonas, em especial Manacapuru. São inúmeros os flutuantes localizados em frente à cidade que compram a produção pesqueira das comunidades rurais a fim de exportar para outras cidades, dentre os quais podemos citar o Frigorífico Pescador, a maior empresa pesqueira do município, que compra, industrializa e comercializa o pescado.

As atividades de extração vegetal para comercialização ainda são incipientes no município, podendo-se ressaltar apenas a extração da castanha do Brasil e a extração de madeira sustentável em toras, principalmente o Cedro, o Angelim e a Macacaúba. A maior parte dessa madeira é levada em grandes jangadas por “rebocadores” para ser comercializada em Manaus. Outra parte é beneficiada pelas pequenas marcenarias, movelarias e serrarias.

O comércio fonteboense tem no mercado público municipal João Luís Flutz agregado à feira do produtor rural José Sampaio, o seu principal centro, onde são vendidos desde os produtos regionais como banana, verduras, farinha, goma e peixes, até roupas, CDs e tênis. Os pequenos mercados do interior são assim, marcados pelo comércio informal, formal e até pela pirataria de produtos. Na cidade existem ainda lojas de eletrodomésticos, de alimentos, farmácias, lojas de móveis e não raro estabelecimentos que vendem tudo isso ao mesmo tempo.

As casas, em sua maioria, são simples, algumas feitas de madeira com três ou quatro cômodos, quase sempre com uma antena parabólica ao lado. As ruas ainda sem muito trânsito (poucos carros e muitas motos e bicicletas), ainda permitem um passeio agradável. Quase não existem calçadas na cidade, e ainda é possível jogar bola em algumas ruas, bem como conversar pelas esquinas ou nas janelas onde os diálogos e fofocas corriqueiras entre vizinhos e conhecidos ajudam a agregar e cimentar a vida comunitária. Logicamente que nesta época do ano o assunto principal é a disputa entre os bois Corajoso e Tira-Prosa.

A principal fonte de renda dos fonteboenses da zona urbana é o serviço público municipal (com participação considerável dos empregos estaduais), que tem sua receita através dos recursos do FPM (Fundo de Participação dos Municípios), talvez por isso a

disputa pelo poder político municipal seja sempre acirrada, refletindo-se, inclusive, na rivalidade entre os admiradores de cada bumbá. Ou seja, grande parcela da população depende do emprego municipal para sobreviver e sua renda é complementada com a roça e a pesca. Eis um ponto importante na pesquisa, já que a dependência dos recursos municipais é vetor explicativo para que as pessoas da cidade se dividam em duas facções distintas que se tencionam na luta e no revezamento histórico no poder municipal.

Conforme os dados do Censo Populacional realizado em 2008, a população atual do município de Fonte Boa é estimada em 19.783¹⁰ habitantes. A população local é formada predominantemente por caboclos de cor parda, com forte presença de negros e imigrantes dos países vizinhos (Colômbia, Peru, Bolívia, etc). Essa miscigenação influencia diretamente o modo de vida local, visto que o número de médicos e enfermeiros peruanos é muito elevado, alguns grandes comerciantes da cidade também são imigrantes de países vizinhos.

Ainda orientada pelo curso do rio, a cidade hoje, muito fragmentada dada a queda dos barrancos, se divide da seguinte forma: Cidade Velha, parte mais antiga que não foi levada totalmente pela erosão dos barrancos, é formada pelos bairros de São Francisco I (Estrada) e o Centro; Cidade Nova, construída a partir dos anos 80, para abrigar a população que perdeu suas casas com a destruição parcial da cidade ou migrantes da zona rural, é formada pelos bairros de São Francisco II (Rodagem), Açacú, Vila Martinho, Cidade Nova, Mãe Creuza, Pai Sabá e Estrada do Aeroporto.

Ao caminharmos pelas ruas irregulares e cheias de buracos da cidade, percebemos que as suas principais construções públicas possuem um sentido transitório, efêmero e improvisado: a Prefeitura localiza-se onde antes funcionava o hospital, a Câmara no antigo Centro Social, a Creche onde era a Câmara e a Delegacia, o Cartório na antiga sede do Serviço Rodoviário Federal. Como notou José Aldemir de Oliveira (2000, p.62) em Presidente Figueiredo, a improvisação também é uma das principais características de Fonte Boa. Esta efemeridade confere à cidade um aspecto de envelhecimento, de desgaste. A visão das cidades do continente americano de Claude Lévi-Strauss¹¹ em seu “Tristes Trópicos”,

¹⁰ Pelas estimativas populacionais de 2004, o município fonteboense tinha uma população de 35.752 pessoas. Mas o que teria concorrido para este número negativo do crescimento populacional, já que nenhum movimento migratório intenso ocorreu neste período? Somos levados a pensar que a queda vertiginosa no número de habitantes é fruto ou do erro dos recenseadores do IBGE ou da má fé de alguns administradores que no passado aumentavam o percentual populacional a fim de garantir um repasse maior de verbas. Esta questão está em trâmite judicial.

¹¹ Nesta passagem o autor escreve que um “espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poderíamos, com mais razão, aplicar esta fórmula às cidades do Novo Mundo: vão da frescura à decrepitude sem se deterem no antigo (...) Assemelham-se mais a uma feira, a uma exposição internacional construída para durar alguns meses. Passado este período de tempo, a festa termina e essas bugiangas gigantescas definham.” (1996, p.89).

parece se adequar. Os cidadãos fonteboenses percebem tudo isso, criticam as autoridades que não procuram construir prédios novos e adequados, mas também se acostumaram a viver a vida numa cidade efêmera, onde tudo ainda está para ser definitivamente.

Quanto aos serviços colocados à disposição da população na área urbana de Fonte Boa, encontram-se os serviços públicos de saúde, com hospital (Manoel Paes de Lemos), dois postos de saúde administrados pelo município com recursos do SUS, duas delegacias de polícia administradas com recursos do Estado do Amazonas. O município conta com repartições públicas federais, como o INMET (Instituto Nacional de Meteorologia), a Fundação Nacional de Saúde (FNS), Empresa de Correios e Telégrafos (ECT), além de outras instituições como o IDSFB (Instituto de Desenvolvimento Sustentável de Fonte Boa), IDAM (Instituto de Desenvolvimento do Amazonas), CEAM (Companhia Energética do Amazonas, atualmente gerida pela Amazonas Energia) e TELEMAR (Operadora de telefonia fixa, atualmente gerida pela VIVO), SEMAA (Serviço Municipal de Abastecimento de Água). A rede bancária é formada por uma agência do Bradesco S.A., um banco postal da mesma instituição, e locais pagadores (expressos) da Caixa Econômica Federal e do Bradesco. A rede hoteleira é formada por três estabelecimentos de médio porte (Francis Palace, Hotel Oliveira e Hotel Eliana) e muitas pousadas de pequenas dimensões. Existe uma emissora de rádio em Fonte Boa (Rádio Cabocla FM), além de uma repetidora de televisão que transmite a programação nacional (TV Ajuricaba).

Boa parte das pessoas de Manaus que vai assistir ao Festival dos bois em Fonte Boa são parentes ou amigos de moradores locais (pessoas que vão para a Capital estudar ou trabalhar que sempre voltam na festa do boi em julho ou da padroeira em dezembro). Entretanto, a demanda considerável de visitantes vem realmente dos municípios mais próximos, como Jutai, Tefé, Maraã, Juruá, Tonantins e Alvarães, inclusive essas localidades formam tribos e outros destaques para desfilar na festa dos bois-bumbás, ocorre um interessante intercâmbio entre os municípios por conta desses encontros.

A festa no interior da Amazônia é sempre fonte de atração e mobilidade de pessoas de diferentes idades, sexo e status social. É assim na festa da Castanha em Tefé, na festa do Açaí em Codajás, na festa do Gás Natural em Coari, só para citar exemplos de eventos próximos à Fonte Boa. No caso da festa do boi, a motivação dos visitantes pode não estar somente em ver a apresentação das agremiações na arena, mas também pode encontrar-se nos igarapés durante o dia, nos bares e nas casas noturnas onde a toada divide espaço com outros ritmos como o forró e o dance. Existem muitas pessoas que nem entram nas dependências do Bumbódromo na hora da apresentação dos bois, preferindo passear ao redor do Bumbódromo,

nos bares circundantes, nas barraquinhas de comida, conhecer pessoas novas ou rever as antigas. Existem ainda àquelas que se dirigem à festa a fim de vender as mais variadas mercadorias, desde camisetas com as cores e temas dos bois, gêneros alimentícios, até chapeús e artesanatos relacionados aos bumbás. A festa agrega todas essas possibilidades, vai transformando inclusive o critério de pertencimento que ela mesma proporcionava e que constituía uma das suas forças primordiais. Há, decerto, na festa dos bois uma ressignificação dos sentidos do festejar com a inserção de novos elementos, já era assim no Brasil do passado, como revela Rita Amaral (1998, p.197):

As festas eram das famílias, dos parentes que chegavam, que se uniam ao redor das fogueiras ou dos bois, para compartilhar as comidas típicas e os valores em relevo no período da festa. A leitura das festas era feita principalmente referindo-se a um contexto local, familiar, original, da qual ela retirava seu sentido.

É preciso destacar que na festa dos bois fonteboenses é enorme a importância das pessoas de “fora” (termo usado pelos fonteboenses para designar quem não é nativo), tanto visitantes, quanto vendedores e artistas moldam uma feição toda especial ao evento, conforme veremos adiante. Há uma intensificação da circularidade de pessoas, influências e, sobretudo, bens de consumo que normalmente não existem em outras épocas.

Os fonteboenses são hospitaleiros, aliás, característica das populações do interior do Estado, acomodam amigos e parentes e, não raro, desconhecidos em suas casas que permanecem cheias durante os três dias da festa dos bois. As pessoas que vêm de outros municípios ou da zona rural para brincar são alojadas em escolas antecipadamente preparadas para este fim: estruturas de madeira são colocadas para acomodar o amontoado de gente, redes, mochilas e materiais. O improvisado na preparação da comida e no banho são as marcas desses alojamentos, entretanto, mesmo assim tudo é motivo de alegria, como eles dizem “estão ali para brincar”.

Em síntese, é fato que a cidade hoje não possui uma infra-estrutura preparada para o crescimento de sua festa. As medidas governamentais que são tomadas dias antes como tapar buracos e pintar e limpar praças e ruas sempre apresentam caráter paliativo. A cidade se expande desorganizadamente, bairros novos florescem e logo incham devido ao intenso êxodo rural. São constantes os problemas relacionados à falta de energia elétrica, prostituição juvenil, trabalho infantil e consumo de drogas, principalmente o álcool. Na época da festa dos bois, todas essas mazelas ficam ainda mais em evidência, pois o grande número de pessoas de

“fora”, o movimento nos bares e igarapés que cortam a cidade, ocasionam um *frisson* que não é visto em outros períodos do ano.

1.3 Corajoso e Tira-Prosa e o Festival Folclórico

A maior manifestação da cultura popular fonteboense tem o seu início marcado por outra festa: o aniversário da cidade, geralmente realizado na semana que precede o dia 31 de março¹². Trata-se de uma série de eventos culturais e esportivos organizados pela Prefeitura Municipal que conta com o apoio das escolas e da zona rural para a sua realização. Na noite do dia 31, dia do aniversário da cidade, além das premiações, o evento mais aguardado é a apresentação de Corajoso e Tira-Prosa, que na ocasião divulgam as suas referidas temáticas.

Com relação à data das apresentações dos bumbás fonteboenses, através dos tempos ela foi sendo adaptada às circunstâncias comerciais da festa, por exemplo, o festival folclórico de Fonte Boa teve seu início como manifestação junina (23, 24 e 25 de junho), mais tarde passou para o final do mês de junho e, mais recentemente, para não coincidir com o festival de Parintins (realizado no último final de semana do mês de junho) a festa passou a ser apresentada no primeiro final de semana do mês de julho. Porém, mesmo sancionada como Lei Municipal, esta data muda constantemente, ocasionando transtornos para as agremiações e visitantes que não têm como se programar. Em 2007, por exemplo, a festa dos bumbás aconteceu no último final de semana de julho.

Diferente dos bois de Parintins, a festa dos bumbás fonteboenses acontece em duas noites alternadas, ou seja, há uma apresentação, um dia de descanso e preparação e outro dia de apresentação. O formato desse tipo de apresentação vem desde a efetivação do festival local na década de 80. Percebemos que isto também se deve à escassez de recursos que torna inviável a apresentação de três noites seguidas e distintas.

¹² O aniversário da cidade também deve ser problematizado levando-se em conta os seguintes argumentos: a fundação da Missão Religiosa, data que teoricamente deveria ser tomada como mais importante e comemorada, ocorreu em meados de fevereiro de 1689. Mas, o que se comemora hoje, a nosso ver erroneamente, é a data de elevação da Vila à categoria de cidade em 1938. E mais, fala-se em Fonte Boa que a cidade comemorou em 2009, 119 anos. Ora, ocorre mais um engano já que 119 anos não condiz com a data de 1938, mas sim com a criação do município em 1891.

Cada boi-bumbá possui um galpão principal (chamado de QG - Quartel General), grandes oficinas onde são confeccionadas as alegorias e fantasias, sendo que outros menores, usados para a feitura de capacetes, tribos e vaqueirada se espalham pelo “território” de cada boi. Na cidade há uma referência ao boi azul como “o boi do povão”, pelo que entendemos devido ao fato desse bumbá ter em sua torcida muitas pessoas humildes, sem oportunidades de trabalho ou acesso ao governo municipal, e ao vermelho como “o boi da tradição”, por ter sido um dos primeiros bois de Fonte Boa, segundo o discurso de seus integrantes.

O que se observa é que a pretensa popularidade do boi-bumbá Corajoso (boi azul da Cidade Nova) deve-se ao fato dele vir representando, desde a sua fundação em 1995, oposição política ao governo municipal que se estende por mais de 20 anos, sendo que este governo é exatamente o mesmo que dirige o boi Tira-Prosa (boi vermelho da Cidade Velha), o que acirra ainda mais a disputa na arena, pois não há dúvida que cultura popular e política partidária se entrelaçam de maneira complexa na festa fonteboense.

Em relação à marca de “boi da tradição” do Tira-Prosa, entendemos que ela não encontra embasamento na história dos bois-bumbás fonteboenses, posto que o boi dos primórdios da brincadeira que se apresentava pelos terreiros nos anos 50 e 60, não é o mesmo que hoje disputa o festival, este último é oriundo da fase de boi de escola mais recente, portanto, trata-se de um discurso de auto-valorização histórica, referindo-se a uma tradição que, segundo Eric Hobsbawm (2002, p.9) pode ser inventada: “tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas”. Entende-se que “tradição inventada” significa um “conjunto de práticas (...) de natureza ritual ou simbólica (que) visam inculcar certos valores normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”.

É válido pontuar que estas categorias de “boi da tradição” e “boi do povão” vão ter importância fundamental em nosso estudo no sentido de que elas são as marcas, cravam as diferenças em relação ao “outro”, distinguem, através de um boi supostamente mais “popular” e outro mais “de elite”, o que é situação e o que é oposição política na cidade, no segundo capítulo insistiremos neste ponto, buscando na história alguns elementos explicativos para essa rivalidade que se reflete no boi.

Tratando-se do local da festa, os bois de Fonte Boa apresentam-se numa arena (estádio) localizada no centro da cidade (no terreno de um antigo campo de futebol chamado “peladão”), o Bumbódromo Dandã como é conhecido, numa clara alusão ao Sambódromo do Rio de Janeiro. Seu nome é uma homenagem a um dos fundadores do boi local, seringueiro nordestino que nos anos 50 do século passado veio para Fonte Boa e foi um dos primeiros

“colocadores” da brincadeira do boi. A arena especializada foi inaugurada em 2003 com recursos do Governo Federal e apresenta características análogas às arenas maximizadas para espetáculos de massa de Parintins, Manaus, Manacapuru e Alter do Chão. O Bumbódromo é a maior e mais importante construção da cidade, é um espaço retangular, com postes de concreto que sustentam os refletores. As arquibancadas, pintadas de um lado azul e outro vermelho, são feitas de alvenaria e madeira, e os camarotes situam-se em grandes estruturas de madeira que circundam a arena (2007), na qual são traçadas linhas de quadras esportivas que servem para a prática de futsal.

O Bumbódromo está localizado na divisão geográfica imaginária entre a Cidade Velha (parte da cidade que não foi levada pelas terras caídas) e a Cidade Nova (construída após a última grande queda do barranco). Na arena, o lado vermelho do Tira-Prosas fica na direita de quem entra e o lado azul na esquerda. A única área neutra da arena é a tribuna dos jurados, estrutura especialmente construída em madeira que fica bem em frente de quem adentra a arena (os julgadores só assistem as apresentações de frente, enquanto os expectadores nas arquibancadas e camarotes assistem de lado). As arquibancadas e camarotes obedecem à divisão geográfica, cultural e política historicamente definida da seguinte maneira:

O lado azul do fica em direção à Cidade Nova, local onde mora a maioria da torcida do boi Corajoso e seus primeiros dirigentes fundadores ligados à família política Lins (durante muito tempo oposição política); o lado vermelho fica em direção à Cidade Velha, formada por bairros onde mora grande parte da torcida do boi Tira-Prosas, além é claro da família política Lisboa que dirige ainda hoje a agremiação (durante mais de 20 anos situação política). É bem verdade que existem torcedores e brincantes do boi Tira-Prosas na Cidade Nova, bem como admiradores do boi Corajoso na Cidade Velha, no entanto as ruas enfeitadas com bandeirolas em linhas que atravessam de um poste a outro, bandeiras nas casas e número de torcedores deixa em evidência a delimitação territorial, pelo menos simbólica, dominante de cada boi-bumbá.

A estrutura arquitetônica do Centro de Convenções de Fonte Boa (Bumbódromo), já passou por duas reformas para a ampliação de sua capacidade. A primeira realizada em 2005 aumentou o número de arquibancadas e a estrutura interna. E a segunda, bem maior, tem previsão para ser concluída em 2010, quando todos os camarotes e arquibancadas serão de alvenaria, servindo de salas de aula e ambientes culturais no período pós-festival. A arena deverá servir como quadras poliesportivas para a prática de várias modalidades. Durante a

festa, não há a cobrança de ingressos de arquibancada, somente os camarotes são vendidos a preços que variam entre R\$ 800,00 e R\$ 1.000,00.

No Sambódromo do Rio de Janeiro ou no de Manaus ocorre um desfile das Escolas de Samba, ou seja, as alas e alegorias passam diante dos espectadores que assistem a tudo como um filme, por outro lado, no Bumbódromo formam-se cenas, cenários e atos dinâmicos, como um teatro de arena a céu aberto que conta com o apoio da coreografia dos expectadores, “um lugar para ver e ser visto”, na acepção de João de Jesus Paes Loureiro (1995, p.358), notadamente tratando do festival de Parintins, mas que tomamos como referência para pensar a festa fonteboense, e o pesquisador continua ponderando que é “uma pura fascinação de olhar o que passa a existir no momento em que é olhado”. Não há dúvida de que a partir da construção de um Bumbódromo em Fonte Boa, assim como de um Tribódromo em Juruti ou um Cirandódromo em Manacapuru, todos motivados para um espetáculo massificado, empresta-se a idéia de suntuosidade alegórica do Carnaval Carioca, além de “sua larga experiência na organização de desfiles, no que se refere à ocupação de espaço cênico” (BRAGA, 2002, p.368). Deve-se deixar claro que não comparamos o boi ao carnaval, até porque o primeiro tem um modelo de teatro de arena enquanto o segundo segue a forma de um cortejo.

Quanto ao corpo de julgadores da festa, ele é formado por doze especialistas trazidos de Manaus ou outras cidades (professores universitários, dançarinos, artistas plásticos, músicos) que chegam à cidade na manhã do dia das apresentações, entrando em contato apenas com a comissão organizadora e um representante de cada bumbá. Já ocorreram episódios de violência no início dos festivais quando alguns moradores locais julgavam a disputa dos bumbás, gerando inclusive reações de retaliação por parte de torcedores inconformados com a derrota, desse modo, conforme o crescimento da festa surgiu a necessidade de escolher jurados de outras localidades, especialistas nos quesitos a serem julgados. Até 2007, a escolha dos julgadores ficava a cargo de uma empresa de Marketing de Manaus contratada pela Prefeitura Municipal. São enviados convites para instituições de Ensino Superior que, por sua vez, destina-os para os professores que possuem o perfil requerido e aceitem julgar o festival. Todos viajam no mesmo avião e ficam no mesmo hotel, sendo vedado qualquer tipo de diálogo com pessoas que não pertençam à organização da festa. No hotel ocorrem reuniões com os representantes dos bumbás e com a Comissão Organizadora com o objetivo de informá-los sobre a festa, sua organização e os itens a serem avaliados.

Embora o Regulamento do festival no seu artigo 34, exija que as sinopses das apresentações dos bois sejam entregues um dia antes da disputa, os jurados só entram em contato com as mesmas a partir das cinco horas da tarde do primeiro dia de apresentação. Como notamos anteriormente, “o sentimento de ser visto ou conhecido, também norteia a escolha das pessoas que irão compor o corpo de julgadores, pois o fato de serem oriundos de cidades diferentes, torna-os divulgadores em potencial da festa fonteboense”(HOLANDA, 2009, p.204).

A comissão julgadora é responsável pelo julgamento de vinte e quatro itens (2007). Cada jurado é responsável em julgar três itens de sua competência, ou seja, um antropólogo pode julgar tema-enredo, tribo masculina e ritual, por exemplo. A nota mínima a ser atribuída é 7,0 (sete) e a máxima é 10,0 (dez). Não há uma divisão por módulos na cabine, o que possibilita a troca de observações entre os julgadores durante as apresentações.

Quanto à regulamentação da festa, toda a apresentação dos bois-bumbás é regida por um Regulamento criado em 1997 pela SEMEC, sob a gestão do professor Sebastião Lima, e desde então recebeu poucas alterações. São vinte e quatro itens, com as suas respectivas definições, obrigações e elementos cênicos, além de tópicos relativos a recursos (que aliás sempre ocorrem por conta das diversas irregularidades notadas pelos membros das agremiações) e organização do festival folclórico. Os representantes dos bois-bumbás se reúnem com antecedência para discutir sobre datas ou pequenas alterações, bem como sobre repasses de verbas e ordem de apresentação. As primeiras reuniões são realizadas em meados de março quando os bois-bumbás são convidados a participarem das festividades de aniversário da cidade (31 de março), na oportunidade, geralmente recebem as primeiras parcelas da verba destinada ao festival. A partir daí, os ensaios, a chegada de artistas e materiais e a gravação dos CDs, mobilizam as agremiações folclóricas.

O Regulamento do festival folclórico de Fonte Boa (2006), no texto referente aos bois, assinala as seguintes orientações no seu Capítulo II: a necessidade de se criar um Regulamento para dar segurança e tranquilidade aos participantes de cordões folclóricos, que devem se apresentar sobre respeito e ordem. Posteriormente, o texto destaca o tempo de apresentação que cada boi dispõe (3 horas no máximo e 2 horas e meia no mínimo, com perda de 0,1 ponto a cada minuto de atraso). Em seguida, lêem-se os 24 itens, seus respectivos elementos de julgamento e punições previstas para desobediência.

Em síntese, o que se pode notar no Regulamento dos bois-bumbás é o seu caráter ambíguo e contraditório, como estabelece, por exemplo, o artigo 41 sobre as músicas que reza o seguinte: “As toadas dos bumbás deverão ser de cunho fonteboense, inéditas ou não,

poderão ser de compositores locais ou de outros lugares” (p.8). Mais surpreendente ainda é o parágrafo 52 que trata da desistência de um dos dois bois: “Se uma das agremiações, por quaisquer motivos não se apresentar, não haverá título de campeã, será dado automaticamente para aquela que se apresentar” (p.9).

O formato estético das apresentações dos bois de Fonte Boa é similar ao dos bois de outras localidades do Amazonas, fundamentalmente de Manaus e Parintins: alegorias, adereços, tribos, tuxauas e destaques formam o chamado “conjunto folclórico”. Segundo informações dos membros dos bumbás, em 2007 a festa teve como rendas principais o repasse do Governo do Estado através da Secretaria Estadual de Cultura (cerca de R\$ 100 mil para cada boi) e a própria Prefeitura Municipal (cerca de R\$ 30 mil para cada bumbá). São incipientes os patrocínios de empresas locais e regionais. Alguma renda também vem através das vendas de CDs oficiais, das promoções das festas organizadas pelos bois, da comercialização de bebidas e camarotes.

1.3.1 *Os ensaios dos bois*

O poeta Thiago de Mello (1984, p.66) já dizia que “o amazonense tem o ritmo de sua alma na batida do tambor. A batida é a marca do nosso andamento musical, cheio de ressonâncias mágicas da floresta, da força ancestral indígena”. E é assim que assistimos ao início dos ensaios dos bois Corajoso e Tira-Prosa: uma intensificação do movimento na cidade conforme o compasso dos tambores ou “surdos” que ecoam longe. Os ensaios de boi também oportunizam momentos de aprendizagem de coreografias e músicas, aprimoramento de dramatizações, contexto para o aprimoramento do conjunto.

Para ser brincante de boi não é necessário ser dançarino ou qualidade especial de dramatização, não há também necessidade de qualquer tipo de pagamento para brincar de boi, basta se interessar nos ensaios, se dedicar no aprendizado das coreografias destinadas às apresentações. Muitas pessoas que brincam nos bois chegam aos ensaios sem nenhuma noção do que irão fazer. Claro que as pessoas que mais se destacam nos ensaios serão àquelas que irão liderar as alas durante a apresentação na arena. Pode-se pensar, erroneamente, que o brincante é um coadjuvante no boi, todavia não existiria a festa sem a participação empolgante dessas pessoas, quase sempre jovens.

Quanto aos percussionistas, os ensaios da marujada celeste do Corajoso no ano de 2007 foram realizados na orla da cidade, atraindo muita gente para assistir. Em anos anteriores tais ensaios realizavam-se na sede Cruzeiro Esporte Clube, na Cidade Nova, porém pela falta de estrutura da sede, os tocadores passaram a ensaiar em outro lugar. As tribos e guardiãs do referido bumbá ensaiaram na sede Opção clube, e o demais destaques do boi se prepararam em locais diversos.

A maioria dos itens e destaques do boi-bumbá Tira-Prosa, neste mesmo ano, ensaiou na sede Hangar 7, na Cidade Velha. Trata-se de certa tradição ensaiar neste espaço, poucas vezes o bumbá vermelho e branco mudou o espaço de seus ensaios.

Quase sempre o boi Tira-Prosa inicia os ensaios um pouco antes do boi Corajoso. Em meados de maio já se percebe um movimento de brincantes no Hangar 7, por outro lado, o boi azul da Cidade Nova só começa a se movimentar no início do mês de junho. A parte da tarde é o horário escolhido para os ensaios de ambos os bois, avançando até as nove horas da noite. Quanto mais se aproxima a data de apresentação, mais se estende o horário dos ensaios. Observamos que durante o período de ensaios dos bois ocorre uma grande evasão escolar dos alunos, situação que preocupa bastante professores e gestores, posto que quando ouvem os tambores os alunos começam a faltar constantemente para irem ensaiar. Segundo o depoimento de alguns brincantes, dentre os quais muitos estudantes que abandonam a sala de aula na época do boi, o sentimento quando se ouve os tambores é mais ou menos o seguinte: “Imagine-se você estando em casa ou na escola, tranquilo, de repente ouve um soar de tambor bem ao longe, ainda tímido, outros tambores também começam a soar e a vontade de saber de onde vem aquele som aumenta cada vez mais, até tornar-se irresistível: é o boi que tá começando! Assim, você sai de casa e vai para o ensaio e lá encontra amigos, conhecidos, parentes e desconhecidos que também ouviram aquele mesmo som, uma espécie de chamamento que ninguém resiste”. A partir dessas falas, parece que Thiago de Mello (1984) tem mesmo razão, já que os ensaios dos bois significam oportunidade dos fonteboenses se encontrarem, conversarem, discutirem, brincarem, constituindo assim novas redes de relações sociais ou reafirmando as antigas.

Convém lembrar que nos ensaios, o ritmo característico do boi-bumbá: o dois-para-lá, dois-para-cá, vai se transformando em coreografias mais elaboradas com movimentos, muitas vezes sensuais, sincronizados de braços e pernas, pulos e rodopios, onde toadas com as letras mais dançantes são executadas várias vezes. Evocações como “*Dança, pula, braços para o ar, mostra ao mundo onde a beleza está...*” ou “*Quero ver dançar, quero ver bailar, no ritmo*

forte do meu boi-bumbá...”, presentes nas músicas incentivam os participantes a se movimentarem.

Durante os ensaios nunca presenciamos brigas entre os torcedores dos bois, mas fomos informados de que elas ocorreram até com certa frequência, sobretudo entre pessoas alcoolizadas no calor de alguma discussão mais ríspida. O que vimos muitas vezes foram debates bem-humorados, discussões jocosas mencionando alguma falha do boi “contrário”, ridicularizando alguma situação do passado ou do presente, insinuações de irregularidades ou confiança na vitória de seu boi. Lembremos do estudo de Cláudia Fonseca (2004, p.46), “Família, fofoca e honra”, acerca das redes de fofocas num bairro periférico de Porto Alegre que visam manipular a opinião pública. Segundo a autora, a pessoa que fofoca pode ficar certa que “o que diz chegará aos ouvidos da pessoa em questão”. Ora, este é o objetivo da fofoca perfeitamente observável no contexto da festa fonteboense: enviar à vítima (família ligada ao boi rival) um insulto indireto, joga-se com a ambiguidade, com alegações insinuantes de que o “contrário” comprou (ou comprará jurados), ou que o poder público está diretamente envolvido com a contratação de “artistas de fora”, ou mesmo de que um boi deve ser beneficiado porque o prefeito assim o deseja.

A fofoca é uma força niveladora; é, sobretudo, o instrumento dos que se sentem inferiores e que só podem realçar seu *status* rebaixando o dos outros (...) A fofoca é uma arma das pessoas que têm medo de ser inferiores, não das que querem ser superiores. (FONSECA, 2004, p.49).

Naturalmente que não é só nos ensaios que as fofocas, comentários jocosos ou fuxicos cimentam a rivalidade entre os participantes dos bois, observamos tal comportamento em todas as etapas de preparação da festa, seu ápice ocorre nos momentos próximos às apresentações de arena quando da intensificação do movimento na cidade, indo até os meses posteriores à festa, na verdade, é nítido que por “toda parte onde há rivalidade entre pessoas quase iguais existe fofoca” (FONSECA, 2004, p.49).

Ainda nos ensaios são criadas as coreografias a serem apresentadas na arena. Uma ou duas pessoas responsáveis pelas tribos, guardiãs e destaques ficam a frente conduzindo os passos e toques repetidos inúmeras vezes ao som da toada referente ao item. Percebemos que as tribos indígenas que não concorrem a pontos apresentam basicamente os mesmos passos, ao contrário das tribos consideradas itens que possuem uma coreografia mais elaborada e criativa.

Em relação ao grupo de percussionistas (batacada e marujada), são eles os primeiros a iniciarem os ensaios e os últimos a saírem. Nota-se que a batacada do Tira-Prosa, que em 2007 teve como organizador, o mestre Pituca (os diretores do grupo de percussão também são chamados de peara¹³), acompanhou as mesmas batidas e contratempos do CD do boi vermelho. A marujada do Corajoso, liderada neste mesmo ano pelo mestre Carlinho (amigo particular do autor que, infelizmente, faleceu recentemente), mostrou característica diferente, já que suas batidas e contratempos foram distintos daquelas apresentadas no CD da agremiação. Segundo alguns participantes da marujada celeste, como as toadas do Corajoso são compostas em Fonte Boa, os arranjos e toques são concebidos antes da gravação do CD oficial, não havendo, portanto, necessidade de ensaiar conforme a gravação, daí a diferença rítmica entre as músicas do estúdio e de arena. Tanto a marujada quanto a batacada repetem várias vezes as batidas e contratempos a serem apresentados, pois o erro intensifica ainda mais o tempo de ensaio. Dizem na cidade que a marujada celeste tem um andamento rítmico mais acelerado do que a batacada, o que verificamos é que o andamento, ou seja, as batidas em compasso rítmico de ambas é definido pela cadência das toadas executadas, isto é, uma toada de galera exige um andamento mais acelerado, enquanto uma toada-tema é muito mais cadenciada.

Além de servirem como treino preparatório para as apresentações, os ensaios reúnem muita gente que não é brincante de boi e só está lá para assistir ou para conversar sobre o festival. Com a aproximação da apresentação na arena, os diretores dos bois proibem a entrada de pessoas estranhas nas dependências onde os brincantes ensaiam.

Depois de cada ensaio, os surdos e repiniques são arrumados e deixados em ordem num canto da sede, este trabalho é supervisionado pelo “Peara” e seus assistentes. Caixinhas, xeque-xeques e palminhas são levados para casa pelos tocadores que, ao final de cada festival, acabam ficando definitivamente com os instrumentos, onerando ainda mais os recursos das agremiações que são obrigadas a comprar os mesmos instrumentos todos os anos.

Um dado a ser citado é que os jovens participantes dos ensaios dos bois começam a achar a cidade interessante a partir desse movimento de divertimento proporcionado pela festa, durante o resto do ano, dizem, a cidade é estagnada, “morta”. Observa-se esta mesma questão em outras cidades, em outras festas que representam para os jovens a possibilidade de renovar as relações, estabelecendo contato com modos de vida diferentes, influências distintas, atualizando seu repertório de comportamento. Em razão disso, a festa do boi não é

¹³ No boi-bumbá é como é chamado o maestro que cria os arranjos, contratempos do conjunto de percussão (marujada ou batacada) e rege os ritmistas na arena.

esperada somente por movimentar as pessoas na cidade, mas por proporcionar a vinda de pessoas diferentes de “fora”, é tempo de diversão e de sociabilidade.

Georg Simmel (2006, p.65-69), em seu trabalho “Questões fundamentais de Sociologia”, define sociabilidade como “a forma lúdica de sociação, e - *mutadis mutandi* - algo cuja concretude determinada se comporta da mesma maneira como a obra de arte se relaciona com a realidade”. Pensar a categoria de sociabilidade de Simmel para entender a realidade das relações sociais construídas pelas pessoas na festa dos bumbás, implica necessariamente em perceber o sentido democrático do conceito, segundo o autor, mesmo entre sujeitos socialmente iguais sempre se estabelece “um jogo de cena”, um universo socialmente ideal, onde “a alegria do indivíduo está totalmente ligada à felicidade dos outros”. Longe de ser uma mentira, este “jogo de cena ou de faz-de-conta”, alimenta uma igualdade, torna o indivíduo especial dentro de um grupo onde todos são especiais. Em síntese, a vida social pulsa na construção do espaço da festa em Fonte Boa, e esse pulsar torna-se um lugar privilegiado do encontro, da delimitação de territórios, da vivência através do uso nas realizações festivas. Em que se pese a situação de “conflito” imperante na cidade durante a vigência da festa, já que para o mesmo autor, toda competição é uma forma de conflito indireto, posto que a intenção não é eliminar o adversário, mas sim atingir um objetivo antes dele, é possível compreender que este “conflito” (ou a sua ritualização) incide no que Georg Simmel chama de forma positiva de sociação na medida em que ela integra indivíduos, fato ocorrente durante os ensaios festivos e promoções dos bumbás.

Enfim, percebe-se nesta época do boi, que o comportamento coletivo é cercado por uma série de interditos, como por exemplo, o fato de um brincante de um boi não poder frequentar o ensaio do outro, quando isto ocorre é tomado como pura provocação; a demarcação do território de cada bumbá com as cores emblemáticas da festa: o vermelho do Tira-Prosa na Cidade Velha, e o azul do Corajoso na Cidade Nova.

1.3.2 A criação cabocla que sai dos barracões e das casas

Cerca de 50 pessoas em cada agremiação, entre artistas plásticos, soldadores, músicos, ajudantes, etc., formam a mão-de-obra que prepara as alegorias, indumentárias e músicas dos bois locais. A remuneração de cada um varia de acordo com a função e a experiência, podendo ir de R\$ 100,00, para um ajudante iniciante encarregado de trazer água e

comida, até R\$ 5.000,00, para um artista de ponta que desenha e constrói grandes alegorias. Quase sempre o pagamento é feito após o término de todo o trabalho, mas adiantamentos e vales são comuns, pois os artistas locais precisam levar a alimentação para casa, segundo dizem, ou enviar dinheiro para a família, no caso dos artistas de outras cidades. A classificação de “artista” que adotamos nesta dissertação engloba indivíduos que assumem, principalmente, posições de planejamento e fabricação de fantasias e alegorias, ou seja, dificilmente um músico ou compositor é chamado de “artista” no ambiente da festa local.

O contexto do trabalho nas oficinas chamadas de “QGs” dos bois que produzem as alegorias e fantasias é bem peculiar. No caso do Corajoso, o galpão principal, situado na Cidade Nova, é um terreno adquirido pela agremiação onde é erguida uma grande lona azul sobre estruturas de madeira, com cerca de 5 metros de altura, dez metros de largura e trinta metros de comprimento. As estruturas de madeira que sustentam a cobertura são retiradas da floresta em regime de trabalho coletivo, o chamado *ajuri*, quando artistas, ajudantes e diretores da agremiação vão até um sítio e removem as árvores para servirem de base ao barracão. Este trabalho de construção e limpeza do local de trabalho ocorre de maneira alegre, não raro em dois ou três dias (um dia para “tirar” a madeira e outros para buscá-la), a partir daí o esforço em conjunto representa união, quase sempre culminando com bebedeiras noturnas, risos, bagunça e alegria.

Quando os artistas e ajudantes entram para o barracão, dependendo da quantidade do material disponível, o trabalho se intensifica. Há dias de grande atividade indo até a madrugada, bem como períodos sem trabalho algum. Os artistas de boi não desempenham apenas o seu papel na confecção de alegorias e fantasias, mas começam suas atividades desde o carregamento e transporte do material que chega ao porto através de recreios como o Vitória da Conquista I e José Lemos. Cabe a eles também desenhar e projetar as estruturas, assim como finalizá-las, transportá-las e acompanhá-las na apresentação na arena, afinal são eles que conhecem os mecanismos de movimento das alegorias.

Ronivon Ribeiro da Silva (Roni), 35 anos, artista plástico do bumbá Corajoso, trabalha com alegorias desde 2002, descreve o processo de elaboração e execução das estruturas alegóricas para a festa:

Eu trabalho com o tema, faço a maquete, a escala e depois transformo aquilo que eu tiro da imaginação. O artista dá vida à imaginação. Nossa inspiração vem da natureza, da pesca, da caça. Quando eu vou caçar, eu caço muito, eu observo a cor, os movimentos dos animais. O sonho também inspira.

Nota-se na entrevista os valores simbólicos que têm importante projeção na percepção e no trabalho dos artistas do boi: as cenas de pescaria do pirarucu, o índio em algum ritual ancestral, as paisagens que mostram um pôr-do-sol refletindo nas águas do rio, a cidade e seus barrancos, a figura de Nossa Senhora de Guadalupe. Essas mesmas imagens são evocadas, como veremos a seguir, nos temas e toadas dos bois. O próprio Roni, fora de suas atividades na festa, executa trabalhos de reboco em muros das casas (arte em alto relevo retratando paisagens e cenas do cotidiano amazônico) e entalhando em madeira.

Segundo Roni, o dia-a-dia no barracão é muito corrido, “O artista tem que saber um pouco de tudo, dominar desde a solda, mecânica, pintura. Entra cedo da manhã e vai até de madrugada. Nos últimos dias eu mudo para o barracão, já cheguei até a dormir dentro de alegoria”.

No sistema de classificação da festa, o interessante é que Roni não é um artista de “fora”, mesmo tendo nascido em Maceió, vindo cedo para a Amazônia com seus pais morar num seringal chamado Porto Silva, no Vale do Juruá. O fato de residir há mais de 15 anos em Fonte Boa, o transforma, aos olhos dos participantes da festa, num “nativo”.

O interior do barracão cheira a cola fórmica misturada à tinta e lama, às vezes também à cachaça, inseparável companheira das noites longas. Os artistas fazem suas refeições ali mesmo, algumas vezes come-se carne, arroz, farinha e feijão devidamente preparados e distribuídos em marmitas, outras vezes, prepara-se a comida num panelão velho, onde são jogados o peixe ou pedaços de frango juntamente com os temperos numa quantidade de água e espera-se cozinhar, é o famoso “sopão eterno”, que recebe este nome pelo fato de a panela continuar a ferver durante o dia inteiro, ao passo que os artistas e ajudantes continuarão tomando de vez em quando essa “sopa”.

Com a aproximação do festival, o barracão é estendido até a rua já que não possui espaço suficiente para alocar todas as alegorias e fantasias produzidas, sendo assim, a via pública é tomada por estruturas, cabos, latas de tinta, ferragens, máquinas de solda e homens trabalhando dia e noite. Para esta interdição é colocada uma lona no início e outra no fim da rua, apenas as pessoas do boi e os moradores da área têm autorização para passar, uma vez que a idéia do segredo e da surpresa, segundo os artistas, é a “alma do negócio”. Aliás, a idéia do segredo é muito importante na festa dos bois – nada deve chegar ao conhecimento do boi contrário. Quando isto ocorre nota-se certa apreensão no rosto de artistas e diretores, ainda mais se a informação diz respeito à grandes alegorias que se movimentam ou mesmo à presença de um artista famoso no rival. Ainda assim o segredo tem como princípio o fator surpresa na disputa, muitos detalhes da apresentação são compartilhados com um grupo

restrito da Comissão do boi-bumbá, nem mesmo os brincantes têm acesso, sendo revelados apenas na performance na arena. Em anos passados esta idéia do segredo já foi mais forte, mas agora com a extensão do barracão até a rua e, sobretudo, com a fixação do barracão principal do Tira-Prosa, cercado apenas por algumas lonas escuras, bem ao lado do Bumbódromo, esta concepção tem mudado e muitas estruturas alegóricas ficam à mostra, logicamente que seus movimentos e surpresas finais ainda são preservados, neste caso o segredo principal ainda permanece bem guardado.

De maneira resumida o processo de construção de uma estrutura alegórica é o seguinte: o serralheiro-soldador¹⁴ inicia a produção de uma alegoria reaproveitando a ferragem de estruturas antigas que passam o ano todo abandonadas no terreno do QG ou nas ruas. O trabalho é árduo e muitas vezes não dá para se aproveitar nada. Após cortar e soldar, começa a construção da “lança”, estrutura básica a partir da qual será montada todo o sistema de movimento da alegoria. Lembrando que antes de iniciar a produção de uma alegoria, o artista já deve ter um desenho, esboço ou maquete da estrutura alegórica a ser feita. O projeto pode ser demonstrado à Comissão do boi através de isopor ou de um desenho em escala. O material mais recorrente usado para construir as alegorias são: metalon, barrinha, tubinho industrial, tubo galvanizado, cabos de aço, arame recozido, perfil U, vergalhão, das mais diversas espessuras e tamanhos. O tamanho da “base” é que vai determinar o grau de movimento e a dimensão da alegoria que pode chegar a oito metros de altura e sete metros de comprimento. Em seguida, com a ajuda de auxiliares, o artista começa a dar forma com materiais mais leves e mobilidade à estrutura através de cabos de aço, roldanas e sistemas de alavancas manuais. Os adereços da alegoria são construídos fora a parte, ou seja, enquanto efetua-se a construção das “bases” e “lanças”, outros artistas preparam as esculturas e partes móveis que comporão a alegoria. Estas esculturas são feitas em grandes blocos de isopor com o auxílio de fios elétricos para cortar, e facas e escovas de aço para dar formas e contornos às peças que podem ser grandes araras ou uma cabeça de uma criatura lendária. Após serem esculpidas, as peças de isopor já com formas definidas são levadas para tomar sol onde serão “pasteladas” pelos ajudantes do artista. O processo de “pastelamento” consiste na preparação da cola de isopor com goma e água. Esta mistura é passada em pedaços de papelão que serão colados na escultura de isopor para dar solidez e facilitar a pintura. Por fim, as esculturas são fixadas na estrutura de ferro para começar a formar o cenário ou a figura. A pintura e os

¹⁴ Profissionais contratados para executar as enormes estruturas de ferro que dão sustentação às alegorias (ou Tuxauas). São eles também os responsáveis em criar os complexos movimentos das alegorias.

adereços de papel, fitas, borracha, *lycra*, algodão, espuma, cordas e outros são as partes do acabamento da alegoria.

É interessante perceber que esta produção artística dos bois fonteboenses é feita quase que exclusivamente por homens, cabendo às mulheres apenas os pequenos trabalhos de acabamento, costuras, colagens ou enfeites, geralmente realizados em fantasias de tribos, guardiãs ou destaques femininos. As mulheres encontradas nos barracões durante o dia estão ali para fazer trabalhos rápidos em alguma fantasia, testar alegorias ou mesmo conversar com artistas e diretores. Em relação às crianças, não é raro encontrá-las nos QGs dos bumbás, fazendo pequenos trabalhos como ajudantes dos artistas principais, providenciando água, comida ou materiais que venham à faltar, algumas vêem no trabalho dos barracões a possibilidade de aprender o ofício de artista ou ganhar algum dinheiro. Existem jovens trabalhando nos barracões que já desempenham papel importante fruto da aprendizagem com artistas do passado. Embora atuem pouco na produção das fantasias e alegorias, as mulheres representam o maior número de brincantes do bumbá local, em virtude dos vários itens e destaques femininos presentes na apresentação de cada agremiação. Convém lembrar que com a extensão do barracão até as ruas, o movimento de circulação de pessoas aumenta, torcedores chegam para ajudar ou conversar até tarde.

Quanto à produção artística, nota-se que o boi de Fonte Boa é feito, em sua grande parte, por fonteboenses e para fonteboenses, isto é, a questão de se auto-proclamar “a maior festa de bois-bumbás do Alto e Médio Solimões”, centra-se na tentativa de ser vista como tal, fazendo parte de um processo mais complexo que discutiremos mais a frente chamado de “destradicionalização”. De fato, há alguma participação de artistas de outros lugares, sobretudo, Manaus, Parintins e Juruti, que são contratados, muitas vezes, em grupo mediante prévia demonstração de trabalho em outras festas, bem como a participação de outras localidades na construção da festa, porém, o boi fonteboense é essencialmente local. Famílias ribeirinhas ou parentes de Manaus “vão passar o boi”.

Mesmo com certas semelhanças no uso de materiais e nas técnicas de construção inerentes à produção artística de ambos os bumbás, percebe-se sensíveis diferenças, sobretudo, em relação ao que é chamado na cidade de “artistas de fora” e “artistas da terra”. O boi Tira-Prosa vem utilizando há alguns anos um número considerável de artistas de outras cidades, sobretudo de Juruti e Manaus, propiciando a inserção de “formas de fazer” diferentes daquelas anteriormente adotadas. Esses artistas de “fora” (visão compartilhada tanto pelos membros do boi rival, quanto pelos próprios artistas”), em 2007, iniciaram seu trabalho em meados de maio, ou seja, muito tempo antes dos artistas “locais” começarem a trabalhar,

denotando um tempo necessário maior para o planejamento das atividades. Percebemos uma mudança no uso de tintas e cores, materiais novos e movimentos inovadores foram inseridos na construção de alegorias e fantasias. Aliás, neste mesmo ano, boa parte das estruturas dos tuxauas do boi Tira-Prosa vieram de Manaus, as peças dispersas necessitaram de uma equipe de artistas responsável em montá-las.

O interessante é que o boi Tira-Prosa mantém um discurso de que a vinda desses artistas oportuniza condições de aprimoramento da mão-de-obra local através do repasse de informações e da observação do trabalho. Por outro lado, as pessoas do boi adversário consideram que a inserção de mão-de-obra de “fora” acaba suprimindo a criatividade dos artistas fonteboenses que não tiveram mais oportunidade de trabalho no boi.

Quanto ao Corajoso, de fato, a participação dos artistas “da terra” é maior, porém artistas considerados de “fora” também trabalham (ou trabalharam) no barracão, como pudemos notar em 1999 com a vinda de uma equipe formada por artistas de Coari para trabalhar em alegoria e fantasia. A produção artística do boi Corajoso é iniciada em meados de junho, bem próximo da data de apresentação, segundo dizem, por conta dos atrasos no repasse das verbas. Algumas técnicas como trabalhar em escala ou maquetes foram dominadas recentemente, fruto das exigências por novos movimentos ou mesmo da influência de artistas de “fora”. Geralmente os artistas do barracão seguem as orientações da Comissão do boi que repassa as idéias do tema, lendas e rituais, mas pode ocorrer de um artista manifestar a vontade de criar uma alegoria que, segundo a Comissão, deverá ou não ser executada.

Os “artistas nativos” vêem a chegada de “artistas de fora” por dois ângulos diferentes: um diz respeito à oportunidade de aprendizado das “formas de fazer” diferentes que podem favorecer o aprimoramento de sua arte; o outro se refere à superação do trabalho exógeno, vencer nas notas atribuídas pelos julgadores uma fantasia ou alegoria construídos por artistas de outros lugares pode ser motivo de alegria e prestígio para o artista local do boi adversário. Daí a busca pela superação através do trabalho intenso até a madrugada.

O interessante é que depois de várias participações na festa dos bois, alguns artistas deixaram a categoria de artistas de “fora” para tornarem-se “nativos”, sendo tratados pela população como tal. É o caso de Gilson Nascimento, artista plástico e apresentador até 2006 do boi Tira-Prosa, ele é oriundo de Manaus, mas acabou se estabelecendo em Fonte Boa por causa da festa, constituindo família inclusive. Delson Jr., Eminho e Chico de Tefé, Iézen Rocha de Juruti, são casos parecidos de artistas de “fora” que hoje são considerados praticamente “nativos”. Outro ponto que nos chama a atenção é a conotação política que

carrega essas categorias diferentes de artistas, conforme discutiremos no terceiro capítulo desse estudo.

De todos os artistas que trabalham no boi, aqueles que confeccionam os trajes regionais e os tuxaus luxo e originalidade, são os que mais se aproximam no “bricoleur” de Lévi-Strauss (1980), trata-se de um reciclador que, a partir de tendências de arte existentes, é capaz de arranjar fragmentos de tal sorte que pode criar algo inteiramente novo, ainda que dentro de um número de possibilidades finito. Falamos disso, porque estes artistas de barracão trabalham desde a coleta de frutos, sementes, palhas, cipós e cuinhas da floresta, passando pela soldagem e escultura em isopor, até o resultado final, ou seja, pedaços e sobras uma vez reunidos num processo de “bricolagem” passam a ter sentido quando formam um objeto artístico novo perfeitamente inteligível.

Quanto às relações de trabalho produzidas dentro do barracão dos bois-bumbás pode-se inferir que são efetivadas dentro de duas dimensões bem definidas: a profissionalização e a reciprocidade. A primeira dá conta de uma produção estética baseada no trabalho realizado por profissionais contratados para executar determinadas tarefas como soldadores e artistas plásticos. Aí se firma, senão um contrato no papel (a imensa maioria dos contratos são de natureza verbal), pelo menos um compromisso tácito entre o artista e a agremiação visando o cumprimento de prazos, metas e pagamentos, mesmo que estes artistas pertençam ao grupo de amigos. A segunda dimensão se refere ao trabalho essencialmente voluntário, visando tão somente ajudar o boi a “sair bonito” que, por sua vez, retribui se apresentando de forma organizada e sem falhas, culminando possivelmente com uma vitória. São torcedores (alguns até artistas, carpinteiros, soldadores) que doam um pouco de seu tempo para contribuir com o trabalho do bumbá colando penas, pintando, trazendo um café, limpando o espaço de trabalho. Sem esta noção maussiana de dar, receber e retribuir que marca a relação de trabalho recíproca seria impossível apresentar o boi-bumbá fonteboense dentro do prazo estipulado pela Comissão Organizadora da festa. Estes últimos trabalhadores pertencem diretamente ao círculo de amizade construído durante muito tempo no contexto da festa, aspecto similar ao que observou Alvatir Carolino da Silva (2009, p.132), em dissertação de mestrado sobre o trabalho nos grupos folclóricos de Manaus: “O trabalho artístico nos grupos envolve técnicas, tempo dedicado à produção, envolve quadro de pessoal, desenvolvimento e aprendizagem de técnicas especializadas. Há pessoas que não recebem ou cobram pelo trabalho artístico no grupo, geralmente são aqueles que pertencem ao grupo”.

Além dos barracões, os bois também usam vários outros lugares, muitas vezes casas para confecção de fantasias e adereços, como é o exemplo da casa da dona Creuza Lisboa (os

mais íntimos a chamam de mãe Creuza), do boi Tira-Prosa, tradicionalmente tomada por fantasias, tecidos, máquinas de costura, um transitar incessante de gente. A casa da dona Creuza foi o “berço” da versão atual do boi vermelho e branco. Fascinada por brincadeiras, dentre as quais a dança do Caipirão¹⁵, a Ciranda do amor e o próprio boi. Dona Creuza, a folclorista mais tradicional dos bois, transforma todos os anos a sua casa numa verdadeira “fábrica” de indumentárias e alegorias para o festival. Ela conta que antigamente costurava “a própria roupa da sinhazinha, dos vaqueiros e das rainhas, dos personagens...”. Hoje, a casa de dona Creuza serve de moradia para alguns artistas de outras localidades. Bem ao lado, onde normalmente funciona uma garagem, durante a festa torna-se um barracão importante onde são confeccionados tuxaus, tribos e outras fantasias. Na parte dos fundos da casa foi construída uma área onde são realizadas as reuniões para a escolha dos temas, músicas e organização das apresentações do boi Tira-Prosa, e é lá que ele mora, junto à tantas outras fantasias coloridas.

Nosso trabalho como diretor e compositor do boi nos proporcionou várias oportunidades de visitar as casas onde são confeccionadas as fantasias, por exemplo na casa da senhora Vanusa Torres Cajaca, percebemos o movimento de “personagens”, membros da Comissão do bumbá e torcedores ligados ao boi Corajoso, em virtude de lá serem confeccionadas as roupas, os detalhes de ornamentação do vestido da sinhazinha, da indumentária da porta-estandarte, da cunhã-poranga e da rainha do folclore. Observou-se que este trabalho se intensifica com a proximidade da festa, estendendo-se desde as primeiras horas da manhã até a madrugada, sempre contando com ajudantes e pessoas voluntárias de última hora que aparecem para auxiliar no serviço do boi.

A casa é um importante espaço do boi local desde sempre, dos terreiros à arena, pois serve de espaço de reunião, de morada de artistas “de fora”, de lugar onde são guardados os materiais do bumbá, de espaço de confecção, de local de planejamento das apresentações e de comentários jocosos sobre o “contrário”. Como antigamente na casa do “dono” da brincadeira do boi, hoje a casa do presidente é ponto de convergência das pessoas que participam do grupo. Além desta, as casas de diretores e de muitos brincantes também tornam-se “quase públicas” por causa do movimento incessante de gente do boi, trabalhando, ajudando, limpando, o que implica na identificação do modelo de casa no Brasil proposto por Roberto Da Matta (1997, p.91), isto é, em Fonte Boa, durante a preparação da festa do boi, os grupos sociais ocupam os mesmos espaços, atravessam da rua para a casa e vice-versa, fazendo

¹⁵ Dança folclórica vencedora de vários festivais criada pela dona Creuza Lisboa nos anos 90. Caracteriza-se pela apresentação de novas coreografias, novas fantasias e personagens como bonecos gigantes e rainhas.

desaparecer o limiar entre o público e o privado. No teto da casa do presidente do boi Corajoso Wallace Caresto, onde tradicionalmente são realizados os encontros para pensar o boi-bumbá Corajoso, encontramos “peles” de surdos e caixinhas, plumas e penas, emborrachados, tinta, cola, dentre muitos outros materiais usados na festa. Da mesma forma, na casa do “tripa”¹⁶ do boi Corajoso Junival Sampaio, vimos dependurados num quartinho os cavalinhos e lanças da vaqueirada e o próprio boi (aliás, muitos bois, pois o artista faz questão de guardar todas as suas obras). A residência do presidente do Tira-Prosa Alaílson Lisboa, também hospeda artistas e guarda materiais do grupo, além de troféus e fotografias do festival dividindo espaço com televisão e aparelhos de som.

É na casa que o boi de arena em Fonte Boa mora e nela que ele permanece durante todo o ano, seja nas toadas sempre ouvidas durante reuniões de final de semana, seja nos comentários jocosos do festival ou nas lembranças que as fotografias e imagens das apresentações na arena aludem. É a partir da casa de “referência” do grupo, que se estende uma vasta rede de relações sociais que une outras ruas e becos, ampliando um sistema de trocas com outros espaços e pessoas da cidade que se mobilizam para trabalhar, ensaiar ou mesmo participar de alguma forma da produção do boi.

É possível perceber que nos meses precedentes e durante a festa dos bois em Fonte Boa que a realidade dicotômica básica casa/rua no Brasil agrega mais um espaço por conta da expansão da casa até a rua e, por conseguinte, da rua até a casa, e “aqui a sociedade acaba por criar um espaço e um tempo especial, verdadeiramente intermediário entre a intimidade da casa e a respeitabilidade da rua”(DAMATTA, 1997, p.102). Mais a frente no mesmo texto, Roberto DaMatta diz que “o sistema ritual brasileiro é um modo complexo de estabelecer e até mesmo de propor uma relação permanente e forte entre a casa e a rua, entre este mundo e o outro mundo”. Em outras palavras, a festa enquanto ritual relaciona conjuntos separados e complementares de um mesmo sistema social, refaz-se através do cerimonial uma unidade “que não chega nunca”.

Podemos dizer, em consonância com José Guilherme Magnani (1998) que este espaço intermediário entre a casa e a rua, entre o espaço privado e o espaço público, defini-se como um “pedaço”:

¹⁶ É como se chama o artista que dança e dá movimento ao boi de pano. No caso do Corajoso, seu “tripa” Junival Sampaio também confecciona o próprio boi-bumbá.

O termo, na realidade, designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. Pessoas de pedaços diferentes, ou alguém em trânsito por um pedaço que não é o seu, são muito cautelosas: o conflito, a hostilidade estão sempre latentes, pois todo lugar do pedaço é aquela parte desconhecida do mapa e, portanto, do perigo. Para além da soleira da casa, portanto, não surge repentinamente do mundo. Entre uma e outra situa-se um espaço de mediação cujos símbolos, normas e vivências permitem reconhecer as pessoas diferenciando-as, o que termina por atribuir-lhes uma identidade que poucotem a ver com a produzida pela interpelação da sociedade mais ampla e suas instituições (MAGNANI, 1998, p.116-117).

O “pedaço”, por intermediar os dois domínios, apresenta elementos tanto do espaço público quanto do privado, combinando-os, no entanto, na forma de novas regras. Confusões acontecem, já que nem sempre se sabe na casa que determinado frequentador faz parte ou não do grupo de boi. Este “pedaço”, portanto, não é planejado, é um “investimento em termo de presença, uso e criatividade por parte dos usuários. Na verdade, precisa ser conquistado”. Significa uma abertura da casa em direção à rua, englobando-o e tornando-o espaço privilegiado de sociabilidade afinal as pessoas vão ao “pedaço” para estarem entre iguais, dividindo os mesmos gostos e signos identitários.

É difícil imaginar a complexidade da organização de um boi-bumbá para o festival folclórico, que envolve diversas formas de relações sociais, no caso o trabalho que começa com a escolha do tema e só termina quando membros da Comissão se reúnem para preparar a prestação de contas da agremiação daquele ano, portanto, como disse Alvatir Carolino (2009) “festa realmente dá trabalho”.

1.3.3 *É tempo de rivalizar: a festa no Bumbódromo*

O boi-bumbá Corajoso da Cidade Nova defende as cores azul e branca, e tem historicamente ligações com as famílias Freitas e Cajaca que, por sua vez, apóiam politicamente a família Lins. É um boi de pano preto com uma estrela de quatro pontas na testa e uma barra de pano branca, confeccionado com tecido, lycra, fibra, madeira e espuma, sendo chamado por seus torcedores de “boi do povão”. Juridicamente chama-se Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Corajoso, CNPJ-05.421.021/0001-02, com sede provisória na rua

Barnabé Gomes - s/nº - Cidade Nova. O boi-bumbá Tira-Prosa da Cidade Velha ostenta as cores vermelha e branca e tem forte vínculo com a família Lisboa (sua fundadora na época de “escola”, e seus presidentes foram todos dessa família), sendo esta considerada a sua marca como “boi da tradição”. É um boi branco confeccionado com tecido, lycra, fibra, madeira e espuma, com uma estrela vermelha de cinco pontas rodeada por dois galhos de samambaia na testa e uma barra branca. Tem como nome oficial Associação Folclórica Cultural de Fonte Boa Boi Bumbá Tira-Prosa, CNPJ - 05474239/0001, com sede provisória na Rua Boulevard Álvaro Maia - s/nº - São Francisco I (Cidade Velha).

Durante o festival, a ordem de apresentação de cada boi é definida em data anterior, portanto quem é sorteado para abrir a festa, conseqüentemente, é o mesmo que irá fechá-la (os organizadores dos bois preferem “abrir” e “fechar” o festival, segundo os mesmos isso proporciona duas emoções distintas: a abertura gera a surpresa e o fechamento a emoção final). Como escrevemos em páginas anteriores, tal qual os festivais de outras cidades (Manaus e Parintins), o de Fonte Boa também não é feito só por bois, mas por diversas danças, quadrilhas e folguedos geralmente vinculados às escolas que se apresentam antes e na noite intermediária dos bumbás.

No período da tarde do primeiro dia de apresentação as pessoas na cidade se movimentam de forma impressionante: são motos indo e vindo, barcos chegando, bandeiras e camisas passando pra lá e pra cá num ritmo frenético. As pessoas fazem questão de demonstrar a preferência por um dos bois, ostentando camisas, pulseiras, fitas na cabeça, bandeirinhas nas motos e carros. Nos barracões dos bois-bumbás a correria é ainda maior, falta tempo, voluntários de última hora aparecem desde cedo para ajudar na pintura das alegorias, no adorno de capacetes, na força para tirar as fantasias do barracão e colocá-las na rua, sem este trabalho voluntário seria difícil apresentar o boi. Os artistas correm calados, não há mais tempo para conversa. Em outro barracão as fantasias recebem os últimos ajustes, são experimentadas, nas ruas vemos uma procissão colorida de moças e rapazes orgulhosos que levam suas roupas, seus capacetes, suas fantasias para casa. É um primeiro contato com o que veremos mais tarde na arena. Notamos que os responsáveis pelo boi fonteboense (diretores, artistas, ajudantes) pouco se divertem no sentido de aproveitar realmente a festa, pois o ritmo do trabalho é tão intenso que não há espaço para brincar.

Na véspera do festival, os dois bois realizam a passagem de som no final da tarde, neste momento também são testados os equipamentos de iluminação instalados por técnicos na noite anterior. Em 2007, a empresa Starlight de Manaus, foi a responsável pela luz e o som da festa. Os profissionais instalaram equipamentos individuais para cada agremiação, ou seja,

cada boi teve o seu próprio palco, sua mesa de som, além é claro de seus próprios instrumentos musicais. O Tira-Prosa aproveitou o ensejo para fazer um ensaio técnico, marcando posições de seus itens e as evoluções de sua batucada. Por sinal no mesmo horário e local, gerando inclusive um princípio de tumulto, o Corajoso testou o som e a localização da marujada na arena, bem ao lado da banda oficial. Enquanto isso, voluntários de várias idades, sobretudo jovens, enfeitavam os camarotes e arquibancadas destinadas a cada bumbá numa disputa à parte. São horas enchendo balões, estendendo enormes bandeiras confeccionadas com tecido, cortando emborrachado, o resultado fica bonito, a contradição de cores é realçada ainda mais pelas luzes coloridas.

Quando as lonas são rasgadas nos barracões maiores, a população sabe que as alegorias serão conduzidas ao Bumbódromo. Como o principal barracão do Tira-Prosa fica ao lado da arena, o esforço é menor, porém em anos anteriores do boi vermelho da Cidade Velha também tinha que conduzir as suas alegorias de ruas mais distantes. Por outro lado, o Corajoso tem de levar as suas alegorias por cerca de 300 metros, passando por uma ladeira até chegar à arena. A população se reúne nas ruas para ver o passar das alegorias empurradas com dificuldades pelos artistas e ajudantes, presenciamos várias vezes o nervosismo das pessoas que conduzem estas estruturas, principalmente quando alguma coisa sai errada e quebra uma roldana, por exemplo. Trata-se de um desfile de “seres folclóricos” passando diante de olhares curiosos ávidos em saberem o que significam aquelas coisas, quais seriam seus movimentos. Até as primeiras horas da noite todas essas alegorias, assim como os brincantes do bumbá que irá abrir o festival estarão reunidos na entrada da arena, organizando-se em filas no meio da rua, conforme os ensaios. Existem diretores dos bumbás encarregados da organização das alas.

Quem lucra com esta intensificação do movimento na área do Bumbódromo é o comércio improvisado que alavanca suas vendas: são bares, bancas de churrasquinho, cachorro-quente, jogos de azar, barracas de comidas típicas como o tacacá e o Pirarucu “à casaca”, vendas de cocares, pulseiras e colares com as cores dos bumbás. Esses vendedores não são somente da cidade, alguns esperam a chegada da festa do boi para viajarem até Fonte Boa vindos de outras “festas” espalhadas pelas margens dos rios. A rua Barnabé Gomes que dá acesso ao Bumbódromo fica pequena para a quantidade de torcedores, brincantes com fantasias e barracas que se aglomeram formando uma multidão onde é difícil transitar.

A partir das nove horas da noite, os tambores do conjunto de ritmistas chamados de batucada pelo Tira-Prosa e marujada celeste pelo Corajoso, começam a soar. Desde as quatro horas da tarde a parte do Bumbódromo destinada às pessoas mais humildes que não podem

pagar pelo camarote, fica parcialmente lotada. Os camarotes começam a ser ocupados a partir das oito horas da noite. No entanto, não é difícil encontrar comerciantes ou profissionais liberais torcendo pelo seu boi predileto nas arquibancadas, bem como pessoas com baixo poder aquisitivo nos camarotes. Esta mobilidade é interessante porque cria novas possibilidades, quebra-se a hierarquia social vigente para construir-se um sentimento de igualdade, todos são torcedores, mesmo que depois da festa todos assumam seus antigos papéis sociais,

(...) durante aquela disputa na cidade, as dificuldades do cotidiano são mascaradas ou deixadas de lado, até mesmo as distinções de classe são um pouco esquecidas, já que pobres e pessoas abastadas unem-se no mesmo intento: “vencer o contrário” (...) Pode-se falar em uma espécie de mudança na ordem social estabelecida, pelo menos de maneira efêmera. (HOLANDA, 2009, p.207-208).

Nossa constatação etnográfica, longe de simplificar as relações sociais falando de uma mudança de status repentina, deve ser problematizada, trazendo a lume a condição de “mascaramento” dessas complexas relações no interior da festa, ou seja, quando um prefeito ajuda a empurrar a alegoria de seu boi ou mesmo leva apressado água para seus batuqueiros, a idéia é passar a imagem de situação igualitária com brincantes e torcedores envolvidos naquele mesmo “universo”, porém, se olharmos mais atentamente, é possível pensar num jogo, quem sabe, nesses comportamentos como estratégia política vestida com uma camisa de boi.

Sobre a questão da festa como momento de mudança social ou “válvula de escape” da sociedade, lemos o seguinte no artigo intitulado “Folgedos, feiras e feriados: aspectos socioeconômicos das festas no mundo dos engenhos”, de Vera Lúcia Amaral Ferlini (2001, p.449):

As festas, neste caso, se constituem em importante espaço de sociabilidade, com suas alegorias, representações e elaborações dos conflitos, uma espécie de válvula de escape, que torna possível a vida comunitária. Por meio da fantasia, da criação/re-criação livre, as revanches são retrabalhadas em espaço lúdico, as frustrações e reivindicações são expressas. É o momento de desarranjo/rearranjo que equilibra a sociedade e torna possível sua manutenção e reprodução.

Tanto nas arquibancadas quanto nos camarotes os torcedores de cada boi vestem-se com as cores predominantes da disputa (é proibido o uso da cor do boi rival), mulheres usam cocares, brincos e pulseiras coloridas, homens exibem camisas com a temática do ano,

bandeirinhas azuis e vermelhas são distribuídas pela organização de cada bumbá, alguns torcedores fazem questão de trazerem as suas. As crianças também são especialmente preparadas para torcer, até redes são estrategicamente colocadas nos camarotes para àquelas que adormecem antes do final das apresentações, só depois elas serão levadas para casa, afinal ninguém quer perder nada.

Antes de qualquer item é colocado o portal do referido bumbá, uma estrutura alegórica geralmente trazendo a temática ou o nome do boi que será aberta e fechada a cada nova entrada de alegoria. Em seguida, entram os animadores da galera, pessoas trajadas com as cores do boi que têm como função não deixar a torcida desanimar durante toda a apresentação. Chama a atenção que muitas pessoas que ajudam a empurrar as pesadas alegorias desde os barracões até o centro da arena não pertencem à organização do boi, na realidade são voluntários, alguns até tradicionais como seu Caçula do Corajoso e seu Tin-tim do Tira-Prosa, que vestem a camisa literalmente para realizar este trabalho fundamental. Como anotou poeticamente Rita Amaral (1998, p. 274), na festa à brasileira se “reconhece em força nas massas que caminham por grandes avenidas, empurrando carros alegóricos com símbolos de sua história, empurrando a própria história, em toda a sua história, levando em frente suas paixões e suas utopias”.

A banda oficial que fará a harmonia das toadas encontra-se preparada num palco de madeira próximo de sua torcida. Os instrumentos musicais utilizados são o violão, teclados, charango, contrabaixo, além dos bakings vocais, e é através dos seus primeiros acordes que a emoção toma conta do Bumbódromo. Abre-se o espetáculo, e observamos que a ordem de apresentação na arena é basicamente a mesma para os dois bois: 1) apresentador¹⁷: é o responsável em apresentar o bumbá e animar a torcida, uma espécie de mestre de cerimônias que deve seguir o roteiro de apresentação previamente definido, sendo o primeiro a entrar e o último a sair da arena. Seus elementos de avaliação pelos jurados são as vestes, a postura e a ordem de apresentação de acordo com a sinopse.

2) levantador de toadas¹⁸: é o responsável em cantar as toadas do boi durante toda a apresentação, principalmente na defesa da toada-tema. O cantador de toadas tem como elementos de avaliação a sua voz, as vestes, o ritmo e a interpretação. Pode-se dizer que este personagem era o amo ou cantador que tirava versos improvisados no boi de terreiro.

3) batucada ou marujada: grupo de ritmistas em número que varia entre 120 e 150, que vem geralmente fantasiado com a temática defendida naquele ano. Seus instrumentos são

¹⁷ Em 2007, o boi Corajoso teve como apresentador Gilson Nascimento, e o Tira-Prosa Alcides Júnior.

¹⁸ No mesmo ano, o boi Corajoso teve como levantador de toadas Róbson Jr., e o Tira-Prosa Lézen Rocha.

a caixinha, o surdo, a palminha¹⁹ e o xeque-xeque. Muitos dos tambores usados pelos ritmistas são produzidos por eles mesmos através de uma “folha” de compensado enrolado, depois pregado com taxinhas, em seguida colocam-se as ferragens (pinos e barras de ferro) e a “pele” comprada em grande quantidade em Manaus, e por último executa-se a pintura. Possuem ainda adornos e pinturas especiais nos surdos que lembram a natureza amazônica, a arte tribal e a vida cotidiana dos caboclos. Observamos que os membros desses conjuntos de ritmistas são quase sempre homens muito jovens, alguns até já com certa experiência de arena, não obstante, existem mulheres que participam tocando xeque-xeque e até tambores. O conjunto de ritmistas é avaliado pelos julgadores através da sua fantasia, apresentação, evolução, conjunto e harmonia.

4) rainha da batucada ou marujada²⁰: dançarina de tez morena, quase sempre muito jovem, incumbida de animar os ritmistas. Apresenta-se de acordo como o tema, geralmente fantasiada de índia, sendo também uma das primeiras a entrar e uma das últimas a sair da arena. Sua performance é analisada através de sua fantasia, evolução e harmonia. Não resta dúvida que este item tem inspiração nas passistas chamadas de Rainha da Bateria que acompanham os percussionistas das Escolas de Samba.

5) guardiãs do bumbá (também chamadas de comissão de frente): é um conjunto formado por 40 ou 60 dançarinas que apresenta a temática do boi através de suas fantasias e coreografias. Mantem-se em evolução durante toda a apresentação do boi, preenchendo os espaços quando entra ou sai uma alegoria. As guardiãs do bumbá montam uma coreografia especial para as toadas-tema durante sua apresentação aos jurados. Equivale à Comissão de Frente que abre o desfile e apresenta o Enredo das Escolas de Samba. Segundo o Regulamento, concorre ao item 24, onde são avaliadas fantasias, coreografias, harmonia e evolução.

6) trajes regionais: representados por mulheres vestindo roupas e adornos confeccionados com materiais da região como palha de açaí, trançados de fibras de tucum, sementes, cascas, frutos e folhas. Do ponto de vista dos detalhes, os trajes regionais são os mais trabalhados pelos artistas do barracão, são horas colocando sementes uma a uma, costurando palhas ou flores, pintando cuinhas. Os trajes regionais levantam a questão sobre a preservação da biodiversidade amazônica e o aproveitamento sustentável desses recursos. Os elementos julgados nos trajes são o uso de materiais da região, a harmonia e a evolução.

¹⁹ É um instrumento de percussão feito com dois pedaços de madeira que são batidos um contra o outro pelo ritmista, marcando a cadência da toada.

²⁰ Em 2007, a Rainha da Marujada do Corajoso foi Sonyara Lasmar, e a Rainha da batucada do Tira-Prosa foi Raiane Affonso.

7) rainha do folclore²¹: dançarina de tez morena que, segundo os bumbás, representa as lendas, festas e folguedos folclóricos. Pode vir fantasiada de índia ou mesmo de cabocla. Julga-se neste item a apresentação, evolução, elegância, fantasia e postura.

8) porta-estandarte²²: jovem dançarina que traz consigo o estandarte com o tema defendido e a imagem do boi. Representa a garra e o amor pelo seu boi preferido. É avaliada com base na sua evolução, apresentação, fantasia, elegância e postura com o símbolo da agremiação.

9) cunhã-poranga²³: é a índia mais bonita da aldeia. Dançarina de traços indígenas que, muitas vezes, luta em favor de seu povo. Representa a beleza nativa, comparada com os pássaros e as flores, ela sempre se apresenta sobre grandes alegorias. A índia mais bela da tribo é avaliada segundo sua fantasia, apresentação, postura e elegância.

Como era vedada a participação das mulheres no boi de terreiro, a forma de apresentação atual dos bumbás lhes confere uma importância fundamental posto que a maioria das personagens importantes (itens) são do sexo feminino. É bem verdade que as toadas de antigamente já retratavam a morenice “tão bela quanto a lua, a morena bela, a menina faceira”, porém sempre figurando no campo simbólico. Com o boi de escola inicia-se a inserção de figuras femininas no boi: rainha da fazenda, rainha do boi, sol, lua, etc. No caso dos itens femininos, são comuns as expressões lisonjeiras exaltando sua beleza, coragem, sua tez morena. O compositor Luna interpretou essa realidade assim: “*Convidei as morenas mais belas de Fonte Boa, pra brincar no meu boi, pra brincar no meu boi. Se eu pudesse eu te dava o sol e a lua...*”(Cunhã-poranga, Corajoso 1997). Vanderlei Silva (Bambi), também em poesia, descreve o sentimento causado pela chegada na arena da porta-estandarte: “*Balançou essa galera, trouxe o brilho a cor mais bela, Porta-Estandarte do meu boi vem balançar, brincar, girar...*” (Porta-estandarte, Tira-Prosa, 2003).

10) tribos indígenas: são representações de povos da Amazônia do passado e contemporâneos. Existem duas tribos especiais que concorrem a pontos em cada noite (uma masculina e outra feminina) as demais são obrigatórias, porém não concorrem. As tribos que concorrem aos itens 8 e 9 do Regulamento, devem ter no mínimo 20 componentes cada, havendo punição prevista para o descumprimento. Os jurados observam a coreografia, a evolução, a fantasia e a harmonia das tribos.

²¹ As Rainhas do folclore de Corajoso e Tira-Prosa, foram, respectivamente, Carla Lasmar e Laís Souza.

²² A figura da Porta-Estandarte em 2007, foi representada no Corajoso por Renata Coelho e no Tira-Prosa por Vivete Souza.

²³ No ano de 2007, a cunhã-poranga do boi Tira-Prosa foi Lucelma Coelho e do Corajoso Ranny Katty de Oliveira.

11) auto-do-boi: é a encenação da tragicomédia de Pai Francisco e Catirina²⁴ sob uma nova leitura, onde ganham destaque a sinhazinha da fazenda²⁵ (filha do dono da fazenda) e o boi-bumbá que neste momento faz a sua evolução apoteótica concorrendo ao item 19 do Regulamento. Neste momento o boi de pano executa movimentos de giros, meia volta, gingados e rodopios, além de representar um boi real comendo sal e capim oferecidos por uma índia guerreira. Em consonância com as apresentações dos bois de Manaus, os bumbás fonteboenses fazem questão de destacar os negros da fazenda: Pai Francisco e Catirina são ítems obrigatórios que concorrem a pontos na disputa, aliás, nos últimos anos estes personagens são interpretados por pessoas ilustres da cidade como filhos e irmãos de prefeito, médicos, funcionários públicos. Estes itens, apesar de entrarem praticamente ao mesmo tempo na arena, são julgados individualmente. O item amo do boi possui como elementos de julgamento os seus versos, trajes e postura. Pai Francisco e Catirina, além de sua apresentação e evolução, julga-se a criatividade. A sinhazinha da fazenda deve ter a beleza, a elegância, uma boa evolução, postura, trajes e apresentação.

Ao observador pouco afeito às coisas da festa ou àqueles que insistem numa visão romantizada do bumbá, pode parecer que o auto-do boi apresentado na arena tenha perdido seu sentido de brincadeira, estilizando-se ao deixar de ser a história que seus expectadores e atores contavam a si mesmos durante a encenação da morte e ressurreição do boi de terreiro. Mas isso não é verdade, pois a população em nenhum momento deixa de manter o controle da festa, participando ativamente de tudo que a envolve.

12) galera: é a torcida da festa. Ela concorre ao item 5 do Regulamento, através de sua animação com bandeiras, faixas, adereços de mão, balões, etc. Deve manter um profundo silêncio quando da apresentação do boi rival, podendo, caso contrário, ser penalizada com a perda de pontos. A galera é considerada o “termômetro” da disputa, pois sua animação com a apresentação traduz se o seu boi foi bem ou não. A torcida de ambos os bumbás é formada basicamente por moradores da cidade, ribeirinhos da zona rural e visitantes que recebem instrução de diretores dos bois para acompanharem os movimentos coreográficos executados por dançarinos e animadores que se situam na arena, ao lado de sua arquibancada. As vezes um grito de guerra ou mesmo uma coreografia são espontaneamente criados pelos torcedores com o objetivo de não desanimar.

²⁴ Os personagens negros da fazenda foram interpretados em 2007, por Alaílson Lisboa e Reginaldo pelo lado vermelho e Aldiney Coelho e Jean Gomes, pelo lado azul.

²⁵ Santana Lasmar representou a sinhazinha do Corajoso e Luana Lisboa a do Tira-Prosa.

13) tuxauas²⁶ luxo e originalidade: grandes capacetes confeccionados com ferro, papelão, plumas e materiais regionais que aludem às riquezas minerais e às belezas da Amazônia. Significam chefes tribais (caciques) com toda a sua força e liderança. Os tuxauas são, de fato, as fantasias mais complexas e esteticamente trabalhadas da festa. Seu processo criativo envolve desde o desenho, até a soldagem das ferragens e o uso de ingredientes tipicamente regionais como sementes coloridas (tento, patauí, açai, cuinha, seringa), cascas, talas, arumã, envira, palhas de buriti e açai, tucum, juta e muitos outros materiais da imensa diversidade da floresta. Os méritos de julgamento dos tuxauas são apresentação, originalidade ou luxo, harmonia, coreografia e evolução na arena.

14) lenda amazônica: item 22 do Regulamento, refere-se a uma encenação sobre um fato ou ser lendário da região, geralmente apresentada sobre uma grande alegoria com o intuito de contar uma história sobre uma tribo ameaçada por um monstro como o “Tuluperê”²⁷ (apresentada pelo Corajoso em 2007) ou um rito de passagem de guerreiro que suporta terríveis provações como “A dança das formigas”²⁸ (apresentada pelo Tira-Prosa em 2007). A lenda, através da encenação de figurantes, da toada e da própria alegoria, passa uma mensagem ou ensinamento positivo com o seu desfecho. As lendas apresentadas pelos bumbás possuem determinadas funções simbólicas em seus conteúdos, evidenciando modelos exemplares para a conduta humana como a coragem, o amor, a crença na ressurreição e a vitória apesar de todas as adversidades.

12) ritual: é o momento culminante da festa. Trata-se de uma encenação espetacular de um rito tribal comandado pelo pajé²⁹. Pode ser um rito macabro como o “Pariuatê-rã”³⁰ dos Munduruku (apresentado pelo Corajoso na primeira noite de 2006) ou uma luta entre o bem e o mal, onde o bem é representado pelo pajé e a criatura malfazeja por um monstro como o “Mekaron”³¹ (apresentado pelo Tira-Prosa na primeira noite de 2005). O ritual sempre culmina com a vitória do bem sobre o mal e todos celebram com danças e cantos, terminando na apoteose do boi, quando todos os brincantes encontram-se juntos na arena. Assim como as

²⁶ Do Tupi: chefe, cacique. Ainda hoje os Tuxauas também são denominados de capacetes.

²⁷ Lagarto mitológico da cosmogonia Wayana-Apalay que habitava o lago Axiqwi e separava as duas tribos. De sua pele os índios tomaram os motivos geométricos que utilizam em seus trabalhos de cestaria.

²⁸ Rito de passagem entre os Saterê-Maué. Consiste na provação do adolescente como guerreiro. Ele tem de colocar a mão numa luva de fibra de arumã cheia de formigas tucandeiras, previamente preparada, suportando as terríveis ferroadas dos insetos.

²⁹ O nome *pajé*, segundo o estudioso Câmara Cascudo é um título nhengatu dado ao feiticeiro amazônico. Considera-se o *pajé* “médico, conselheiro da tribo, o padre, o feiticeiro, o depositário autorizado da ciência tradicional”. O pajé do boi Tira-Prosa foi representado por Josias Avelino e o pajé do Corajoso por Valdivino Campos.

³⁰ Para os Munduruku (pariuate= inimigo, ran= cinta), era o ritual de preparação e mumificação das cabeças-troféu decapitadas dos inimigos em batalhas sangrentas.

³¹ Palavra que designa “fantasma” entre os Kaiapó.

lendas, os rituais tematizam a cultura indígena poetizada, se apropriando de imagens míticas para evocar valores morais e éticos, a sabedoria dos xamãs nativos que curam as enfermidades através das ervas, a transcendência para um mundo espiritual, a busca pela paz e por uma nova vida.

A figura do pajé no boi de terreiro, outrora limitada à ressurreição do boi após a falha do médico e do padre, agora vem revestida das sombras da noite da floresta. A dança do pajé é exótica, sua performance deve ligar-se ao mistério e à congregação de forças sobrenaturais para confrontar o mal. Ele é o encantador e o legislador decano da tribo, aquele que fala com os espíritos, no boi não se concebe o pajé como uma figura ligada ao mal, sempre ele é o salvador da aldeia. As toadas dirigidas ao pajé (chamado muitas vezes de xamã, curandeiro, feiticeiro, mandingueiro, ancião, curaca) e ao ritual comandado por ele, a cada ano nas apresentações dos bois, merecem atenção especial na pesquisa e fundamentação, podendo, sempre envolto numa atmosfera mística, exaltar através de cantos e orações, a bravura e a sabedoria dos deuses, o sonho telúrico ou a luta contra as forças malignas, como escreveu Tony de Oliveira: *“Guerreiros nativos da aldeia preparam o cenário para o ritual (...) Príncipe dos sortilégios, majestade dos mistérios, consagrado por Tupã. Curaca, feiticeiro, curandeiro do terreiro na aldeia vai orar. Pajé o grande guerreiro, senhor da aldeia faz o ritual (...) Triunfa, livrando a aldeia dizimando o mal...”* (Príncipe dos Sortilégios, Tira-Prosa, 2001) . Lembremos de Lévi-Strauss quando de seu contato com o feiticeiro Bororo, narrado assim em seu magistral “Tristes Trópicos” (1996, p.227):

é o mestre dos poderes celestes e telúricos, desde o décimo céu (os Bororo crêem numa pluralidade de céus superpostos) até as profundezas da terra; as forças que controla – e das quais depende – são, pois, dispostas seguindo um eixo vertical, enquanto o sacerdote, Mestre do Caminho das Almas, preside ao eixo horizontal que une o Oriente ao Ocidente, onde se localizam as duas aldeias dos mortos.

Quanto às encenações da lenda amazônica e do ritual indígena poder-se-ia inferir uma crítica relacionada à infidelidade com a realidade vivida pelas tribos retratadas, desfigurando-as em um arremedo colorido, no entanto, esta questão foi-me esclarecida basicamente com os mesmos argumentos pelos organizadores dos dois bois: o que aparece na arena teria o cerne dos povos pesquisados, mas o uso de penas e plumas e a dramatização mais elaborada da dança, por exemplo, são inseridas no contexto da apresentação dita “folclórica” com fins estéticos, afinal grande parcela dos povos indígenas da Amazônia nem sequer utilizam penas e plumas e muito menos realizam ritos apoteóticos em suas culturas.

O que se pode observar é que praticamente todos os ítems individuais chegam à arena sobre grandes estruturas alegóricas que representam paisagens amazônicas ou mesmo os seres sobrenaturais do imaginário indígena. As alegorias são movimentadas por pessoas através de cabos de aço e roldanas e deixam transparecer se um boi está se apresentando bem ou não, pois cada estrutura considerada bonita quando entra na arena causa um êxtase na sua torcida e apreensão na torcida rival. Cada bumbá apresenta em média de cinco a sete alegorias por noite, algumas são reapresentadas na segunda noite, outras recebem novos adereços e pinturas, passando a significar outros elementos no contexto da apresentação. Com o passar do tempo, o tamanho e a complexidade técnica das alegorias foram sendo aprimorados: a madeira pesada e pouco flexível (açacú) cedeu lugar ao ferro, às barras de aço e às roldanas giratórias. Fogos de artifício, fumaça colorida e efeitos de iluminação formam o contexto mais adequado a cada momento da apresentação.

Cada boi executa em média doze músicas por noite de apresentação, sempre seguindo a seqüência do roteiro previamente definido pela Comissão do boi e distribuído aos jurados, sendo que as toadas que as torcidas mais se identificam são executadas várias vezes durante as apresentações de cada boi. A título de exemplo de toadas bem populares entre os torcedores dos dois bois, que “incendeiam” a galera, como eles dizem, citamos alguns fragmentos abaixo:

Vida cabocla (Severino Jr.)

(...) traz meu boi Corajoso,

E eleva a tua nação,

Esquece os problemas da vida,

Vem ser um campeão.

Qual é o boi que te faz mais feliz? (é o boi Corajoso)

Qual é o boi que te faz ser campeão? (é o boi Corajoso)

Balança o teu corpo na arena,

Remexe o pescoço e rodopia,

Faz feliz minha nação...(Corajoso, 2001).

Sou caboclo (Zé Brabo)

(...) no meio do rio enfrento desafios,

Nas águas barrentas do meu rio-mar,

Cantando toadas do boi Tira-Prosa,

O touro aguerrido aqui desse lugar.
 (...) *renasce a esperança de um sonho caboclo,*
Sou caboclo eu sou.
Sou, sou, sou,
Eu sou caboclo eu sou
Sou, sou, sou
Sou boi-bumbá (Tira-Prosa, 2000)

Além dessas toadas bem conhecidas e cantadas pelas torcidas de Corajoso e Tira-Prosa, um dos aspectos musicais que mais chama a atenção, tornando-se elemento quase que obrigatório nos CDs e apresentações, é a toada de desafio marcada pela crítica debochada ao boi “contrário”, referindo-se jocosamente a aspectos do passado, do envolvimento com o poder, da ligação com artistas de outros locais, enfim, enfatizam-se sempre os pontos negativos do rival. Mais adiante, no terceiro capítulo deste trabalho analisaremos alguns fragmentos de toadas de desafio como fontes analíticas que engendram e explicitam a rivalidade política e as diferenças em relação ao “outro”, ou melhor, em relação ao boi rival.

Já no fim, a saída do boi da arena depende do andamento de sua performance, se tiver alguma folga no tempo regulamentar, os itens despedem-se de sua torcida e as alegorias são conduzidas com tranquilidade pela via ao lado de seu camarote, caso contrário, tira-se o portal com rapidez, as tribos correm, e as alegorias são retiradas por onde haviam entrado, tudo para não extrapolar o tempo de apresentação estabelecido em Regulamento.

O grupo de brincantes de cada boi fonteboense é de aproximadamente 800 pessoas, divididas nas diversas alas como tribos, tuxauas, destaques femininos e masculinos, tocadores e guardiãs. Dezenas de pessoas dos municípios vizinhos também participam da festa dos bois, compondo tribos e destaques. Em 2007, o boi-bumbá Tira-Prosa convidou um grupo de pessoas do Maraã³² para formar suas tribos indígenas. No mesmo ano, o boi Corajoso trouxe dezenas de brincantes do Jutai³³ para participarem como destaque ou comporem tribos. Essa participação vem sendo essencial para o desenvolvimento do festival como elemento agregador e socializador da região, cimentando as relações entre pessoas de diferentes cidades durante a festa dos bois-bumbás fonteboenses.

³² Cidade situada na foz do rio Japurá que possui um festival folclórico dos botos realizado no mês de agosto. A relação cultural com Fonte Boa ocorre por conta da participação neste festival de artistas, músicos e até alegorias inteiras dos bumbás fonteboenses.

³³ Cidade vizinha à Fonte Boa, aproximadamente 2 horas de lancha de distância entre ambas. A relação se dá principalmente pela proximidade.

Sendo um ato coletivo, é impensável uma festa dominada apenas por um único grupo social, ela requer, ao contrário, a participação do maior número de pessoas e de grupos diferentes na sua composição. Pode-se falar numa dinâmica social da mudança a partir da chegada de pessoas diferentes para a festa do boi. Os barcos, aviões e ajatos são esperados ansiosamente para se saber quem está chegando. Será algum conhecido? Ou será alguém diferente, novo? O novo vem no evento, e é a festa que tem o poder de atrair pessoas, influências e mercadorias novas, é ela que propicia a atração de gente que chega com os mais dispares objetivos, desde àqueles que vêm para brincar até os que almejam comercializar algum produto. As relações sociais entre os de “fora” e os “nativos” podem se constituir em namoros efêmeros, amizades duradouras, oportunidades de negócios ou simplesmente desejo de conhecer, de “olhar” o novo mutuamente. Uma festa com pouca participação de pessoas de outros lugares não é considerada uma boa festa. Não é à toa que as festas no interior da Amazônia são os momentos mais esperados do ano (sejam elas religiosas ou populares, é assim em Fonte Boa), a população fica revoltada se o evento é cancelado, como observamos em algumas oportunidades em Fonte Boa.

É necessário dizer que esses brincantes de “fora” não dominam os símbolos e significados profundos da festa dos bois locais, ou seja, em sua visão tudo aquilo é apenas uma grande brincadeira que termina quando são lidas as notas e anunciado o vencedor. Os visitantes de outros locais também possuem esta mesma visão, por conta de não dominarem os códigos sociais acessíveis somente aos que vivem ou viveram ali. São festas diferentes, porque são visões e percepções diferentes: a festa assistida pelos visitantes e a festa vivida pelos fonteboenses. Apesar de não alcançarem os códigos sociais da festa dos bumbás fonteboenses, as pessoas de “fora” acabam construindo sua própria visão a partir do que vêem e sentem, culminando com o florescimento de “novas mediações, aproximando os diferentes e estabelecendo códigos novos, compreensíveis para os dois lados” (AMARAL, 1998, p.198).

Neste item observou-se a dinâmica da mudança no boi-bumbá fonteboense cujos motivos estéticos e cênicos atuais receberam (e por certo ainda recebem) influência direta tanto da própria brincadeira na sua versão antiga de terreiro e de escola, quanto de outras manifestações festivas como o boi de Parintins e o Carnaval. É inegável que figuras como cunhã-poranga, pajé, tribos coreografadas, tuxauas redimensionam uma nova realidade tribal dentro do boi, novas interpretações da Amazônia e de sua história florescem e se projetam ao público de “fora” e aos que efetivamente participam da festa a partir de técnicas de pintura, de dança, canto e de composição. Novos valores surgiram no seio de uma antiga brincadeira que

nunca teve nada de imutável, mediadas pela arte do artesão e do compositor, realidade social e utopia se congregam numa verdadeira “festa de identidade”.

1.3.4 *Quando a tristeza silencia as galeras*

Gostaríamos de descrever neste item um ponto importante no contexto da festa dos bois-bumbás fonteboenses, a relação entre festa e estado religioso, que possui similaridades com outras manifestações culturais, mas também apresenta notórias diferenças. Lançaremos nosso olhar principalmente no que tange à dimensão mais profunda dessa relação onde alegorias e toadas homenageiam pessoas falecidas, geralmente artistas, da contemporaneidade.

Émile Durkheim (1996, p.452) em sua obra clássica sobre a vida religiosa, ressalta a importância do aspecto recreativo e estético na religião, uma relação estreita entre a idéia de festa e a cerimônia religiosa pela aproximação dos indivíduos e pelo seu caráter de transgressão às normas sociais:

(...) a própria idéia de cerimônia religiosa de alguma importância, desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente toda festa (...) apresenta determinadas características de cerimônia religiosa, pois em todos os casos, tem como efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes, até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado para fora de si mesmo, distraído de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Assim, de ambas as partes observam-se as mesmas manifestações: gritos, cantos, músicas, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital, etc. Observou-se muitas vezes que as festas populares levam a excessos, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito, o mesmo se dá com as cerimônias religiosas que determinam uma necessidade de violar as regras normalmente mais respeitadas (DURKHEIM, 1989, p.456).

O vínculo quase indissociável entre a festa e o estado religioso atestado por Durkheim pode ser notado, como se mencionou acima, em várias festas populares no interior da Amazônia, dentre as quais é possível citar o Sairé de Alter do Chão e o próprio boi-bumbá de Parintins, onde é percebido nas ladainhas que precedem o festival, no sentido de “boi de

promessa”, nas alegorias e toadas que homenageiam Nossa Senhora do Carmo, padroeira local. Logo, são cruciais tanto as cerimônias religiosas quanto as festivas para reavivar os “laços sociais” que, segundo Durkheim, sempre estão em risco de desfazerem-se. Neste sentido, a festa seria uma força no sentido oposto ao da dissolução social.

Na festa fonteboense este caráter se faz perceber, por exemplo, no portal alegórico do Tira-Prosa de 2002 que retratava a igreja matriz, no sinal da cruz sempre presente antes e depois de cada apresentação, nos agradecimentos a Deus durante as entrevistas, no pagamento de promessa do presidente do Corajoso Wallace Caresto, que atravessou toda a extensão da arena de joelhos em 2007, ou mesmo em diversas toadas dirigidas à Nossa Senhora de Guadalupe, como nos fragmentos que destacamos abaixo:

Nossa Senhora (despedida) (Jesuley / Moacir)

Galo cantou meu bem, tá chegando a hora,

O meu boi vibrou, marcou na memória.

Nossa Senhora querida nos abençoou (...)(Tira-Prosa, 1999)

Vida cabocla II (Severino Jr.)

(...) vamos pra arena ser campeão (...)

É noite de fé, rogo a Nossa Senhora por proteção (...) (Corajoso, 2001)

Manto azul (YLH/ Severino Jr/ James)

Azul da cor da minha nação (teu manto é azul) (...)

Teu semblante divino, as bênçãos te peço em minha oração

de joelhos clamando, com as velas acesas, abençoa a tua nação(...)

em procissão vou te louvar, levo as flores pra ornar teu altar (Corajoso,2001)

Não só as músicas e os pequenos gestos individuais corroboram para o estabelecimento desta relação entre a festa e o estado religioso em Fonte Boa, como afirma Rita Amaral (1998, p.89-90), “a festa à brasileira” pode não ser “apenas o momento do divertimento, do alegre gozo da vida, como também espaço de protestos, da afirmação cultural, da organização de grupos de relação mais afetivas, de resistência à opressão cultural e social, ou mesmo de catarse”. Para sustentar seu argumento, a autora cita como exemplos os

funerais do presidente Tancredo Neves e do piloto Ayrton Senna, como tipos de manifestações que tinham todos os elementos da festa, exceto a alegria.

Do mesmo modo, temos acompanhado na história dos bumbás Corajoso e Tira-Prosa, determinados acontecimentos marcantes exteriores à apresentação na arena que permanecem na lembrança de seus participantes. No caso da torcida vermelha e branca, a morte de Valdir Gomes em 1997, charanguista autodidata e compositor do boi, é um desses fatos. Poeta de grande parte das mais bonitas toadas do Tira-Prosa no final da década de 90, ainda hoje é lembrado pelas composições e pela homenagem que lhe foi prestada durante seu cortejo e a apresentação do Tira-Prosa na arena. Tiago Lisboa escreveu a seguinte toada em memória do músico: *“Ele brincou boi desde os tempos de criança, trazendo esperança pro meu povo se alegrar, olha aí Valdir, tú ficou em mim, poeta vivo ninguém nunca esquecerá. Olha aí Valdir, o tambor e o charango que choram por ti, o vermelho e branco que um dia vestiu, as remadas compridas que um dia partiu...”* (Ode a Valdir, Tira-Prosa, 1998).

Outra fatalidade que é sempre citada nas conversas e entrevistas é a data de 28 de junho de 2002, dia intermediário entre as duas noites de apresentação, quando um grupo de artistas do boi empurrava uma alegoria (uma réplica da igreja matriz que servia como portal) para receber nova pintura e reparos, sem atentar para a altura da estrutura que tocou a alta-tensão, dois deles acabaram sendo eletrocutados, faleceram ali mesmo. A morte de Macarrão, artista plástico e pajé do boi vermelho e Jarlisson, ajudante de alegoria, comoveu a cidade. Tentativas de cancelar o festival foram feitas pelos dois bois, chegando inclusive a destruição de fantasias de ambos os bumbás, porém uma ordem judicial obrigou às agremiações a continuarem a festa, alegando despesas dos visitantes e do próprio poder público. Houve grande mobilização de torcedores para a reconstrução de fantasias e, enfim, o festival continuou sob um forte pesar. Pela primeira vez na história membros das duas diretorias dos bumbás entraram juntos de mãos dadas na arena em homenagem aos artistas, momento em que se percebeu a profunda emoção que pairava no ar.

Os brincantes do boi Corajoso fazem questão de lembrar do dia 5 de abril de 2005, quando perderam seu maior artista plástico num acidente de motocicleta. O festival daquele ano estava no seu planejamento: desenhos de alegorias e fantasias estavam sendo elaboradas, mas a notícia do falecimento de Delson Jr., abalou muito toda a comunidade, pois o carisma e a alegria do artista contagiava as duas “nações”, dizem os nossos informantes. O cortejo que acompanhava o corpo do artista³⁴ até o aeroporto entoava músicas, levava fotografias e

³⁴ Delson Jr. era tefeense, mas desde que começou a trabalhar como artista do boi Corajoso em 2001, era tratado como sendo um “nativo”.

quadros do artista, ressaltava sua importância quanto ao desenvolvimento estético da festa. O Festival aconteceu, o Corajoso rendeu homenagens emocionantes na arena para aquele que, segundo todos do bumbá, revolucionou a maneira de construir alegorias. Percebemos que ainda hoje, nas festas que o boi promove antes do Festival, esta perda ainda é muito lembrada e sentida, tanto que a toada composta em sua homenagem é sempre cantada, sua letra diz o seguinte: *“Hoje o dia amanheceu com muito mais tristeza, o sol escureceu chorou a natureza, silêncio na arena a cor não brilha mais. Tantos sonhos se perderam numa madrugada, as mãos habilidosas foram amarradas pela força do destino que fez minha nação chorar (...) Delson amigo sem igual. Delson artista genial. Delson a tua vida está marcada em criações que para sempre vão lembrar. Hoje o Corajoso te agradece, escultor dos sonhos meus, tua alma se entenece, pois agora “pinta” Deus...”*(Lágrimas azuis, Corajoso, 2005).

Mais recentemente outra grande tristeza acometeu a cidade e não passou despercebida pelos participantes dos bois: o falecimento do mestre de marujada do boi azul - Carlinho, que também já havia brincado no boi Tira-Prosa. Amigo particular do autor³⁵, o mestre Carlinho, como era conhecido na cidade, foi um dos mais talentosos artistas da festa local, brincante de boi desde sua fase de terreiro, compositor e dirigente da marujada do Corajoso durante mais de 10 anos. Como em todas as cerimônias fúnebres de artistas do boi fonteboense, ele foi sepultado ao som de toadas e ao toque de sua marujada, acompanhada por grande parte dos torcedores de ambos os bois. Os companheiros de agremiação prepararam uma série de festas cujo objetivo foi angariar recursos para a família do artista. Notamos que em qualquer diálogo daqueles envolvidos com o boi-bumbá, o nome do mestre Carlinho é sempre mencionado em tom de saudade. Os seus parceiros de composição também escreveram uma canção em sua homenagem que diz assim: *“Eu vi um menino brincando, o meu povo encantando com a sua palminha num boi de terreiro (...) Entra marujada em silêncio, permanece em silêncio deixa o coração falar, sobre um cara vestido de estrela, um mestre da cultura popular (...) artistas nunca morrem, tão preciosos são levados para o céu, pra compor (...) Haverá sempre um momento de recordação, nem que o tempo passe ecoarão, as perfeições de uma virada na caixinha, no tambor (...) Carlinho sempre, sempre, nunca passará (...) comigo nos acordes da toada estará...”*(Palavras do Coração, Corajoso, 2010).

³⁵ Carlos Augusto Fernandes Martins (Carlinho) começou brincando no boi de terreiro como tocador de palminhas. Devido ao seu talento como percussionista logo passou a ser responsável pela batucada do boi Tira-Prosa, onde em 1997, junto de Valdir Gomes e do autor, iniciou uma nova fase poética na musicalidade do boi fonteboense. Em parceria compomos diversas toadas lembradas até hoje no âmbito da festa como “Em busca da paz” (1997), “Sangue dos Omágua” (1999), “Peara da Fonte” (2002).

O registro desses eventos longe de ser mera recordação, são momentos que marcaram e permanecem hoje na lembrança e na fala dos sujeitos da pesquisa como elementos importantes no ambiente da festa. Fica, em ambos os bumbás, a idéia de homenagem, de cartase e de agradecimento, um tipo de ritual que se repete sempre que um artista importante falece, a população que acompanha o cortejo canta, se emociona, os ritmistas tocam seus instrumentos dentro do cemitério, as pessoas conversam sempre aludindo à perda que o festival vai sofrer. Há, de fato, uma mobilização espontânea da cidade quando ocorre este tipo de acontecimento, vários segmentos sociais, desde o governo municipal até simples brincantes trabalham na organização de eventos que ajudem a família dos artistas falecidos (bingos, pequenas doações, festas para angariar dinheiro), até a rivalidade é deixada em suspensão, as escolas e demais entidades prestam luto e a tristeza paira no ar durante dias, sendo que aqueles artistas permanecerão sendo lembrados pelos bumbás em suas festas e canções.

Estudando este ponto que seguramente é singular do boi fonteboense, é impossível deixar de perceber, na perspectiva de Rita Amaral (1998, p.83), “o sagrado e o profano se interpenetrando e ainda a combinação de traços culturais durante a festa, atestando a pluralidade de sentidos”. A análise aqui nos leva a recuperar a distinção que Lévi-Strauss (1980, p.271) faz entre ritos de controle, ritos históricos ou comemorativos e ritos de luto, enquanto os ritos históricos “transportam o passado para o presente”, os ritos de luto agem inversamente, transportando “o presente para o passado, e que os dois processos não são equivalentes: dos heróis míticos pode-se dizer realmente que eles voltam, porque toda a sua realidade está na sua personificação; mas os humanos morrem, de fato”.

1.3.5 Os temas amazônicos

O tema-enredo que norteia toda a apresentação dos bois na arena é escolhido entre três e quatro meses antes da disputa por uma comissão de artistas e diretores das agremiações e é desenvolvido com base em pesquisas históricas e antropológicas realizadas por professores, compositores e outros pesquisadores. O tema elaborado sob a forma de roteiro deve assumir uma sequência narrativa lógica que fundamente e interligue as duas noites, possibilitando a compreensão da “história” tanto pelos jurados quanto pelo público expectador.

São diversos encontros até se chegar a formatação ideal para as apresentações e seus dois sub-temas. Tais reuniões, sempre marcadas pelo bom humor e pelos comentários de festivais passados, ocorreram em 2007 na casa de Wallace Caresto, pelo lado azul, e de dona Creuza, pelo lado vermelho. Neste mesmo ano, a elaboração da temática do Corajoso “O poder da criação” envolveu a participação direta de um professor de história, vários compositores e alguns artistas. A temática “Pescador Sonhador”, apresentada pelo Tira-Prosa em 1997, envolveu mais diretamente a participação de dois professores e um compositor. “A partir de 1997, eu era responsável por toda essa parte de sinopse, de música do Tira-Prosa. Após a escolha do tema, começavam as pesquisas, para que a apresentação fosse acima do tema”, nos diz em entrevista o professor Sebastião Lima, responsável até hoje pela elaboração da sinopse de apresentação do boi vermelho e branco.

A questão do estabelecimento de uma temática para apoiar as apresentações dos bumbás fonteboenses se fez necessária a partir de 1997, quando os bois começaram a se organizar efetivamente, até então as apresentações, já na forma de disputa em festival, eram feitas de maneira “livre”, ou seja, a imaginação e o improviso regiam os bois-bumbás, chegando às raias do ridículo quando observamos uma alegoria em alusão ao piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna em 1996, apresentada pelo Tira-Prosa, ou quando o Corajoso trouxe para a arena uma série de rainhas (lua, sol, estrela, fazenda, etc) totalmente sem fundamentação em 1995, nestes momentos o boi-bumbá fonteboense se aproximou muito do modelo carnavalesco.

No XVII festival folclórico de Fonte Boa realizado no ano de 1997, o boi-bumbá Tira-Prosa apresentou a temática geral “Pescador sonhador” inspirada numa toada homônima composta por Valdir Gomes, sendo que este eixo temático orientou as duas noites de apresentação, uma vez que neste período não se dividia a temática em sub-temas. O boi Corajoso, neste mesmo ano, trouxe o tema “Amazonas e suas maravilhas” inspirada na música do mesmo nome composta pelo professor Antonio Viana, que também não se desmembrava em partes. Ambos os bois-bumbás apresentavam-se como se estivessem contando uma história linear, apenas com um intervalo no meio. A subdivisão do tema principal dos bois fonteboenses começa a ocorrer a partir de 2001, com duas noites distintas para contar uma mesma história ou mesma idéia. No ano seguinte, o boi Corajoso apresentou o tema “Santuário encantado e as heranças dos meus ancestrais”, dividido nos seguintes sub-temas: “Amazônia, Santuário encantado”, na primeira noite e “As heranças dos meus ancestrais”, na segunda noite.

Em 2006, o boi-bumbá Corajoso apresentou a temática “Festa tribal e cabocla”, na sinopse entregue aos jurados, definida da seguinte maneira:

“Festa tribal e Cabocla”, a temática que o boi bumbá Corajoso vem defender neste ano, divide-se em dois atos: num primeiro momento mostraremos, através de uma visão artística, as manifestações e comemorações dos povos nativos realizadas no reino da natureza, enfatizando as danças e cantos tribais que reverenciam o esplendor da Amazônia, com suas miríades, flora e bichos que povoam a imensidão verde e representam um patrimônio natural para o mundo.

O subtema “Festa dos povos da Amazônia” vem mostrar também o respeito que os ameríndios têm pela mãe-terra, mantendo com a mesma uma relação de amor, pois a natureza é a “grande maloca verde” do “mundo tribal”. Todas as culturas indígenas a cultuam, seja nos seus rituais, nas suas lendas, na sua cosmogonia, enfim o reino amazônico representa a própria essência vital para os filhos da floresta. Iremos mostrar e cantar o índio, um ser que foi historicamente legado ao esquecimento, mas que na sua rica cultura demonstra para todos nós como amar a natureza, respeitando os seus ciclos sagrados, mostrando como é realmente o verdadeiro conceito de “civilização”.

A segunda parte do nosso tema-enredo vai retratar o sub-tema “Festa do imaginário caboclo”, uma verdadeira saga da criação cabocla na Amazônia. Faremos uma viagem pela imaginação daquele que é o herdeiro da mãe natureza - o caboclo ribeirinho, fruto da miscigenação entre brancos e índios, mas que também recebeu influência negra, principalmente quando imigrantes trouxeram para a Amazônia o folguedo do bumba-meu-boi outrora maranhense, que ao sincretizar-se com elementos regionais, tornou-se o boi bumbá, expressão maior do imaginário caboclo, uma vez que a sua criatividade e o dom artístico traduzem em tradição folclórica todas as manifestações de seu cotidiano, seus medos, sonhos, desventuras, alegrias, anseios, esperanças e ilusões.

À noite, singrando os lagos, com a lamparina ou mesmo sentado em sua palafita na beira do rio, observando a Hiléia que o cerca, o caboclo viaja em seu pensamento criativo, é neste instante que nascem as lendas, os mistérios e os contos da floresta que vão desde a cobra-grande até o próprio boi bumbá, este último a criação mais perfeita do seu imaginário.

Portanto, “Festa Tribal e Cabocla” mostrará a criatividade indígena, seu artesanato, sua cultura secular, sua íntima relação com o meio ambiente e sua saga até tornar-se caboclo, este um artista criador do boi Corajoso e das demais festas amazônicas, guardião da mãe natureza, “ pássaro sonhador do rio-mar” que, através de sua fantástica imaginação, constrói o

folclore fonteboense, repleto de mitos e histórias fantásticas, onde índio e caboclo, seres da mesma manifestação cultural e elementos indissociáveis da festa da natureza, tornam-se os atores principais”(FESTA TRIBAL E CABOCLA, 2006, p.02-05).

O que se observa na temática é o seu caráter de promoção e homenagem às manifestações festivas da Amazônia, primeiro dos povos indígenas e depois dos caboclos. Ela também se propõe a ser uma “viagem pelo imaginário” do caboclo amazônico, este um construtor de folclore através de sua rica imaginação. Aqui, se enfatiza a relação entre o índio, “um ser que foi historicamente relegado ao esquecimento” e o caboclo, mestiço, “guardião da mãe natureza”, “pássaro sonhador do rio-mar”. A visão dos organizadores do boi Corajoso põe em relevo a Amazônia como um verdejante “patrimônio natural” da humanidade, além do processo de formação sociocultural do caboclo amazônico, fruto da miscigenação “entre brancos e índios, mas que também recebeu influência negra, principalmente quando imigrantes trouxeram para a Amazônia o folguedo do bumba-meu-boi outrora maranhense, que ao sincretizar-se com elementos regionais, tornou-se o boi bumbá”. Assim, caberia ao boi-bumbá, através de sua apresentação na arena, trazer a lume a história (inclusive a sua própria) e a memória social, mostrando aqueles que assistem à festa a riqueza do imaginário caboclo, este oriundo de um processo de destruição e assimilação de elementos culturais endógenos e exógenos. A percepção de uma Amazônia como “patrimônio natural” é problematizada pelo sociólogo Renan Freitas³⁶ por fazer parte de um “estilo de construção do pensamento social na Amazônia que a toma como lugar do exótico, às vezes edênica outras infernal, inaugurado pelos primeiros cronistas que viajaram pela região”. Percebe-se, neste tipo de interpretação hiperbólica, um homem amazônico aparecendo como incapaz ante à magnitude da floresta. A produção do conhecimento acerca da Amazônia, desde os cronistas religiosos até os naturalistas, sempre sobrepôs a natureza ao homem, constituiriam-se assim visões deturpadas que apequenaram os sujeitos sociais amazônicos em detrimento das grandes distâncias geográficas, dos caudalosos rios e das imponentes florestas³⁷.

³⁶ Ernesto Renan Freitas Pinto é professor doutor do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia onde leciona a disciplina Formação do Pensamento Social na Amazônia. As discussões sobre a “exotização” da Amazônia foram feitas no segundo semestre de 2008, durante as aulas da sobredita disciplina.

³⁷ Os determinismos biológico e geográfico influenciaram sobremaneira o pensamento dos primeiros viajantes e naturalistas que passaram pela Amazônia, sobretudo no século XIX. Esta mesma visão determinista se faz presente no pensamento de Euclides da Cunha (1866-1909), no final do século XIX e meados do século XX, enquanto formulador de categorias usadas até hoje para explicar complexos processos a respeito da Amazônia e seus “povos tradicionais”, como “inferno verde”, “paraíso perdido”, etc.

Em 2007, na primeira noite de apresentação, a fala inicial do apresentador do boi Corajoso Gilson Nascimento, assim descrevia a temática geral a ser apresentada naquele ano – “O poder da Criação”:

“A Amazônia, divina e tão cobiçada floresta paradisíaca. O folclore, extraordinário, fruto dos sonhos e da vivência do caboclo que se faz artista. Ambos exalam um poder criador fascinante que nos conduz por um universo de encantos naturais com suas miríades, flores e bichos. Este poder também emana do espírito criativo dos filhos da mata que, com talento e arte, criam e recriam seres folclóricos, festas, folguedos, enfim, sublimam com criatividade a cultura amazônica. Então, a biodiversidade, as paisagens e o talento artístico interminável nos fizeram pensar no poder da criação, seja ela divina como a Amazônia, seja ela cabocla como o folclore” (O PODER DA CRIAÇÃO, 2007, p.1).

Aqui também se percebe o sentido de exotização da Amazônia, enfatizando-se suas riquezas naturais, uma “floresta paradisíaca”, cheia de miríades, flores e bichos que continuamente estariam ameaçados pela cobiça. A Amazônia e o folclore são colocados na mesma dimensão criadora: a primeira como uma “criação divina” seria a mais bela obra da natureza, com atributos incomuns de beleza, biodiversidade e paisagens; o segundo como “criação cabocla”, fruto do talento imaginativo do homem amazônico, que criaria e recriaria “seres folclóricos, festas, folguedos”, contribuindo assim com a diversidade da cultura regional.

Ainda sobre as temáticas defendidas na festa, fica evidente a “naturalização do termo folclore” por parte dos ideólogos dos bois-bumbás de Fonte Boa. Em seu livro “Folclore e ação: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964”, Rodolfo Vilhena (1997) sustenta como tese central que o sucesso do folclore como ação mobilizadora foi a outra face da moeda do seu fracasso como ciência. A explicação mais comum do fenômeno consiste em apontar a debilidade teórico-metodológica da pesquisa de folclore, produtora de ideologia, não de conhecimento. O autor explica que do ponto de vista dos folcloristas, a falta de especialização profissional seria compensada pela intimidade com a cultura rural e interiorana que, por conseguinte, deveria permanecer cristalizada na sua “tradição”. Neste contexto de movimento pela institucionalização do folclore, seus participantes acreditavam que o caráter intervencionista e “artificial” dessas medidas seria compensado pelas possibilidades de “vivência” do folclore nas festas populares e brincadeiras infantis. Inclusividade, engajamento na defesa de tradições ameaçadas e desprendimento missionário refletiam-se na idéia de “fraternidade folclórica”, marcada pela preservação e disseminação nas escolas ou, em nosso caso, nas manifestações socioculturais nascidas no “seio do povo”, ficando-se assim no

senso comum das pessoas. Ocorre que a “naturalização do folclore” tem representado a pedra basilar dos discursos dos bumbás, que difundem a idéia de um conjunto de tradições, muitas vezes, uniformes e estáticas, tal como os folcloristas pensavam, afinal "o próprio modelo do movimento folclórico [...] teria por inspiração elementos da cultura folclórica brasileira" (VILHENA, 1997, p.222).

O que se pode deduzir dessa discussão são as ocorrências de constantes reformulações nos discursos presentes nos temas do boi fonteboense, deve-se sublinhar ainda a apropriação e manipulação dos elementos simbólicos da cultura regional frente às novas necessidades requeridas pela modernidade, além de inventar e reinventar a tradição local, - algumas vezes exotizando ou “naturalizando” o folclore -, resulta na construção de espaços especiais de sociabilidade, novas “teias de significados” tecidas prontas para amarrar os sujeitos sociais numa grande “rede relacional”.

1.3.6 *O canto da floresta: a toada*

Nas próximas páginas nos propomos a caracterizar a produção das músicas da festa – as toadas – seu desenvolvimento desde simples quadras feitas por pescadores e roceiros até a sofisticação atual de composição realizada por profissionais dos bumbás. É oportuno esclarecer ainda as diferenças entre a preparação das músicas de Corajoso e Tira-Prosa, além das similaridades quanto às suas temáticas e estilos.

Segundo Câmara Cascudo (2001) a toada é uma cantiga ou canção breve, em geral de estrofe ou refrão, em quadras, cujos temas principais são líricos (sentimentais) ou brejeiros (jocosos) . Esta definição pode ser aplicada às antigas composições dos versadores do boi de terreiro, que tiravam toadas de improviso com conteúdos românticos (morena, lua, boi, fogueira de São João, etc), e irreverentes quando se tratava de desafiar o boi rival. Atualmente as toadas dos bumbás “se constituem em canção popular, reunindo no texto informações pertinentes ao espetáculo, e recebendo a enunciação melódica do intérprete, no sentido de dar conta da estrutura dos versos...” (BRAGA, 2002, p.443), servindo de base inspiradora para a confecção de fantasias e alegorias, bem como para a preparação cênica, são compostas por poetas locais e de outras cidades como Parintins, Juruti, Manaus e Boa Vista, e no seu conteúdo percebemos um forte teor regional com a valorização e preservação das belezas

amazônicas, da cultura indígena e dos costumes caboclos, como pode-se notar na letra da toada-tema apresentada pelo Tira-Prosa no ano de 2003:

Amazonas, meu encanto (Cláudio Batista)

*No coração da América existe um santuário de esplendor,
recanto de beleza onde vôa em liberdade o beija-flor,
refúgio natural dos animais e do sossêgo dessa vida,
aonde o sol de põe avermelhando poesia no olhar.*

*A união dos vegetais fornece a luz,
o Santo-daime que dá força pra viver,*

Amazonas, Fonte Boa de encantos e magias pra sonhar.

*Sou filho da selva e não tenho ambição,
meu solo mais sagrado enraizou meu coração,
sou forte, batizado nessas águas onde a lua vem beijar.*

*Canta, chama o Tira-Prosa pro terreiro,
chamando a nação do mundo inteiro,*

pras lágrimas chorarem sobre o chão dessas cinzas, das queimadas.

*Canta, povo amazônida teu grito,
e faz chegar até o infinito,
as súplicas pela preservação.*

Amazonas, meu encanto amor

verde e vida é a sua cor

me aqueço nesse teu calor,

Amazonas, meu lugar (Tira-Prosa, 2003)

Ressalte-se que o compositor do boi vermelho e branco não é fonteboense, sua toada faz referência às características da natureza, um “santuário de esplendor”, chamando atenção o discurso preservacionista e o regionalismo que exaltam a Amazônia e sua gente. Na ótica do compositor do boi vermelho, a Amazônia é o lugar sossegado que aquece e fornece a luz e que, por isso, deve ser preservado. A figura do índio também aparece na letra da música de maneira simbólica numa visão quase romantizada do “herói”, do indivíduo que vive livre mantendo um vínculo indissociável com a natureza circundante.

Ainda sobre as toadas que servem como trilha sonora através da qual o boi irá desenvolver plasticamente o seu enredo na arena, percebe-se que a participação dos poetas

locais é mais forte no boi Corajoso que segue um discurso de valorização dos compositores da “terra”. Por outro lado, o boi Tira-Prosa tem por característica aceitar composições de artistas de “fora”, argumentando que isto dá mais ecletismo às apresentações, ajudando a enriquecer o festival, já que estes trazem novas técnicas e formas de trabalho que são assimiladas pelos artistas locais.

Para Severino Jr., 29 anos, compositor do boi Corajoso, referindo-se ao seu método de criação das músicas a serem executadas na arena: “A composição é um dom, é como perguntar como eu amo. O momento define a situação, na maioria das vezes, estou mergulhado de emoções incontidas que afloram num simples ato de compor”. Para outros compositores a criação das toadas de boi consiste, num primeiro momento, em saber o tema central do bumbá ou o personagem para quem a toada será destinada. Algumas toadas são feitas sob encomenda, em especial as de tema, lendas e rituais, pois necessitam de uma maior profundidade na sua fundamentação de pesquisa, outras são pura inspiração e sensibilidade como àquelas para a marujada, evolução ou cunhã-poranga.

É através da toada que o artista plástico pensa a alegoria e a fantasia do personagem, ela é o fio condutor, ou seja, se uma música fala de borboletas em sua letra, provavelmente este será o ponto de inspiração para conduzir a cunhã-poranga até a arena. Observa-se que praticamente todas as toadas nos dois bois-bumbás são compostas em parceria, o que denota uma produção artístico-musical coletiva entre irmãos e, fundamentalmente entre amigos. Boa parte dos compositores também são músicos, isto é, tocam algum instrumento na banda oficial do próprio bumbá, bem como compositores que não são músicos e se dedicam exclusivamente à elaboração das letras³⁸. Até 2007, os compositores do Tira-Prosa receberam R\$ 300,00 por cada toada no CD, enquanto os compositores do Corajoso informaram não ter recebido remuneração alguma por suas composições.

Os primeiros registros das toadas dos bois fonteboenses na “era dos festivais” encontram-se em fitas cassete (geralmente as gravações eram feitas ao vivo, somente com a voz, cavaquinho, caixinha, surdo e teclado). A partir de 1999, surgiram os CDs gravados de forma improvisada em estúdios de “fundo de quintal”, agora já com a introdução do contra-baixo, charango e backs-vocais. Nesta época merecem destaque Tiago Lisboa e Sabá Lima pelo lado do Tira-Prosa, e Lazinho, Rodrigo, Luna, Emício e outros pelo lado do Corajoso. Os músicos desse período contam que levavam semanas para gravar cinco ou seis músicas, os ensaios e gravações eram realizados ao mesmo tempo, sempre regados a muita cachaça. Em

³⁸ Caso de Demóstenes Araújo, Rarison Rubem, Flávio Freitas, Severino Jr., do Corajoso, e Zé Brabo e Sabá Lima, do Tira-Prosa.

2001, ocorre um desenvolvimento acentuado na qualidade sonora e na produção dos CDs de boi. Corajoso e Tira-Prosa passam a usar programas modernos de gravação e masterização musical computadorizados, técnicos locais se especializam para efetuarem este trabalho. Nos anos seguintes, os bumbás passam a investir mais na produção musical e as toadas são enviadas para serem arranjadas e gravadas em estúdios da Capital. Em 2007, o boi Corajoso gravou suas músicas no estúdio CD Mania de Parintins, com a participação de músicos profissionais neste estilo musical. No mesmo ano o boi Tira-Prosa gravou suas toadas no estúdio 301 em Manaus, também com a participação de artistas renomados do boi no Amazonas. Geralmente o boi Corajoso apresenta 15 toadas no seu CD (2007) e o Tira-Prosa traz 12 toadas (2007). Segundo o presidente do boi-bumbá Corajoso, Wallace Caresto, a agremiação gasta em média R\$ 6 mil com a produção do CD, sendo comercializadas cerca de 500 cópias (2007), vendidas ao público pelo preço de R\$ 15,00 cada. O presidente do Tira-Prosa, Alaílson Lisboa, em conversa informal, comentou que as despesas do boi com a gravação do CD giraram no mesmo ano, em torno de R\$ 10 mil.

O fio condutor da apresentação de cada boi na arena é a sua toada-tema³⁹, composição que deve ser especial e retratar o sub-tema desenvolvido em cada uma das duas noites na sua letra (diferente do boi de Parintins, por exemplo, o boi fonteboense deve apresentar somente toadas inéditas para concorrer). Trata-se de um item muito importante, devendo, portanto, ser reconhecidamente emocionante e envolver no seu conteúdo uma gama de arranjos especiais na melodia, além de aspectos geográficos ou históricos. A escolha das toadas para concorrer ao item 07 do Regulamento do Festival (letra, música e interpretação) depende de vários fatores como as mensagens contidas nas letras, a riqueza melódica e a interpretação do levantador (cantor de toadas). O trabalho dos compositores é o de poetizar a cultura e a natureza da Amazônia, demonstrando, através da sensibilidade e da pesquisa, um mundo encantado de gente morena, fruto da miscigenação, repleto de enigmas e contradições próprios do mundo moderno, mas e, sobretudo, exótico. “Para compor toadas a inspiração maior é a natureza. A vida cotidiana dos meus conterrâneos ribeirinhos e, sem dúvida, a paixão pela minha terra”, define Severino Jr., autor de toadas que fazem sucesso na festa.

Todas as toadas de Corajoso e Tira-Prosa devem ser pautadas na promoção da Amazônia ou de Fonte Boa nas suas várias dimensões humanas e naturais, onde os autores, que se consideram verdadeiros “poetas caboclos”, todos os anos se debruçam a refletir sobre

³⁹ Em 2007, as toadas-tema defendidas pelo Tira-Prosa foram “Natureza dia e noite”, de Cláudio Batista e “Natureza hoje”, de Rafael Lacerda e Rafael Marupiara. No mesmo ano, o Corajoso apresentou as toadas “Náide”, composta por Yomarley, Leandro, Rarison e Gilliard, e “Criação Cabocla”, de autoria de Severino Jr., Yomarley e Márcio.

histórias múltiplas, suas histórias cujas letras trabalhadas e melodias emocionantes ecoam na memória dos torcedores de cada boi, pois falam da vida que eles tanto conhecem, como demonstra essas linhas do Corajoso (2004): “*Vai remando pelas águas da Amazônia, tua saga tantas mágoas tantas glórias, vai canoeiro remando vai. Isolado no recanto mais bonito, na essência do caboclo o mito, vai canoeiro remando vai...*”, ou ainda estas do Tira-Prosa (1997): “*(...) Sou fonteboense vestido de vermelho e branco, orgulhoso em ser a razão dessa festa, sou raça e encanto do rio, sou a lenda, sou forte, aguerrido aqui desse lugar...*”

Em 2001, o boi Corajoso apresentou o tema “Amazônia, palco dos gritos tribais”, cantando na primeira noite a seguinte toada-tema:

Identidade Amazônica (Flávio Freitas)
*Vieram através do grande rio, caravelas,
 Enfrentando os desafios, Amazônia conquistar.
 Aportaram na hiléia verdejante, um sonho encantado,
 Fabuloso Eldorado, não respeitaram a crença do lugar.
 Nem a cultura do meu povo milenar,
 Mataram meu povo, mancharam o solo de sangue.
 Minha vida nativa esquecida nesse chão,
 Tão grande foi a dor semeada pelo invasor.
 Sou ameríndio eterno filho da terra, guardião da floresta
 Não posso deixar meu rio secar, o peixe morrer, a mata devastar.
 Luto pela igualdade, liberdade, dignidade,
 Amazônia minha identidade (Corajoso, 2001)*

O autor da composição acima é de Fonte Boa, aqui ele propõe uma suposta identidade amazônica centrada na figura indígena, narrando a conquista da região pelos europeus como um episódio marcado pela destruição e pelo desrespeito às culturas milenares desses povos que aqui viviam como “guardiões da floresta”. A figura indígena emerge do texto de maneira simbólica em termos como “Sou ameríndio, eterno filho da terra...”, “Minha vida nativa...”, aludindo às antigas conotações cimentadas pela história oficial que dão conta de um índio passivo ante a invasão de suas terras. O elemento indígena no boi é desde sua origem “estilizado”, quase uma paródia, um herói trágico eleito pelo romantismo literário brasileiro como símbolo da nação, cremos que as apresentações atuais dos bumbás ainda trabalham, direta ou indiretamente, sobre este pano de fundo. Os ideais de “igualdade,

liberdade, dignidade” ressaltados no texto parecem ir de encontro às reivindicações atuais dos povos indígenas em relação à demarcação de terras, implantação de serviços essenciais nas aldeias, reconhecimento dos direitos assegurados pela Constituição Federal promulgada em 1988. Portanto, além da conotação simbólica sabidamente degradante, um índio concreto que luta pela preservação de seus costumes também emerge da idealização dos compositores e, por conseguinte, dos produtores da festa dos bois.

Toda a concepção de músicas e arranjos nos bumbás nos remete à discussão sobre a dinâmica da cultura. Por exemplo, na festa de lançamento do CD com as toadas oficiais do boi-bumbá Corajoso, realizada em meados de julho de 2007, no balneário Recanto das Araras em Fonte Boa, os compositores da toada “Náiade” (toada-tema a ser executada na primeira noite de apresentação) comentaram os motivos e a inspiração para compô-la. Segundo eles, os primeiros viajantes, naturalistas e cientistas que vieram estudar a Amazônia, dentre os quais La Condamine, Martius e Spix, Bates, teriam se encantado com a grandeza de suas matas e rios, a partir de então passando a denominá-la de “Náiade”, que na mitologia grega é a ninfa protetora das fontes, nascentes e rios.

Além desta associação entre elementos da cultura grega e do boi-bumbá na elaboração da toada, outra evidência etnográfica interessante foi a apresentação de uma bailarina profissional da Companhia de Dança do Amazonas que integrava as Guardiões do Bumbá Tira-Prosa na primeira noite do festival de 2006. Na oportunidade, ao som da toada “Utopia Amazônica”, ela realizou uma coreografia inspirada no balé clássico.

Creemos que os dados de campo são suficientes para pensarmos na questão da “circularidade da cultura” e a sua dinâmica, assim descrita pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1989, p.10) que, ao pesquisar a vida e as idéias do moleiro alfabetizado Menocchio perseguido pela Inquisição, desenvolve uma hipótese geral sobre a cultura popular na Europa Pré-Industrial:

(...) numa era marcada pela difusão da imprensa e da Reforma Protestante, bem como pela repressão a esta última nos países católicos. Pode-se ligar esta hipótese àquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo “circularidade” entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo.

Ao lado de Ginzburg (1989), Peter Burke (1989), com sensíveis variações de aceção, também formulou conceitos concatenados com o modelo proposto por Mikhail Bakhtin (1993), que dão conta de uma “circularidade da cultura”. Segundo o historiador inglês Burke (1989), a cultura popular seria uma cultura não-oficial, da não-elite, das classes subalternas; do outro lado, a cultura oficial pertenceria à elite. Para o autor é vago o limiar entre o popular e o erudito, porém ambas, jamais permaneceriam estanques, pois se encontrariam em constante reformulações. O autor cunhou o termo “biculturalidade” para expressar o quanto os membros das elites conheciam e participavam do universo da cultura popular, ao mesmo tempo que preservavam sua própria cultura. Levando-se em conta a interpretação de Peter Burke, é possível entender a possibilidade de significados diferentes, quando práticas eram compartilhadas, como feiras e festas, entre os membros do povo e das classes abastadas.

A partir desta reflexão sobre a cultura popular, pode-se conjecturar que na festa dos bois-bumbás de Fonte Boa ocorre esta dinâmica entre a bagagem tradicional trazida pelos velhos colocadores de boi, que ainda mantêm simbolicamente o auto de morte e ressurreição, os personagens antigos e algumas formas de “fazer” da brincadeira, e as categorias hodiernas inseridas mais recentemente pautadas na pesquisa, no sentido de espetáculo conferido às apresentações, na linguagem rebuscada das letras e temas, nas técnicas inovadoras embasadas em princípios científicos. Há certamente uma comunhão entre as tradicionais maneiras de “fazer” próprias da cultura popular repassada de forma oral e as atuais formas de elaboração do boi, pensadas a partir de relações mais complexas como o desmatamento, a demarcação de terras indígenas e a situação de penúria do homem amazônico. As músicas atuais com letras mais extensas, repletas de palavras do vocabulário indígena, termos eloquentes, são feitas sob encomenda por profissionais como professores, antropólogos, músicos ou acadêmicos advindos das classes mais abastadas que se encontram, dialogam, talvez não de forma tão harmoniosa, com as idéias, “modos de fazer” e pessoas mais tradicionais dos bois.

No ano de 2006, o bumbá Tira-Prosa da Cidade Velha divulgou a toada que iria defender a temática “Amazônia, festa cabocla”. O texto da toada é o seguinte:

Utopia amazônica (Náfferson Cruz/ Marcel Douglas)

*Imagine a Amazônia,
sem o alento da mãe natureza,
sem a brisa das manhãs,
o uirapuru não mais cantará,
os peixes na vazante irão agonizar.
Meu verde relutante murchou,
e o deserto se formou, venta o sopro do vazio,
calafrios que atormentam a alma, cataclismo amazônico,
podemos evitar.
Vamos amar, amar a fauna e a flora,
e o orvalho da aurora vai tecendo seus milagres,
que as sementes germinem para procriar a vida,
harmonizando o homem à natureza.
Na criação divina renasce a vida, de um povo quase esquecido,
que faz da Amazônia a razão para se viver.
Eu sou caboclo, tenho amor à natureza,
sou filho dessa beleza,*

é neste mundo que eu vivo a imaginar, utopia amazônica (Tira-Prosa, 2006)

Ambos os compositores da toada são “de fora”, nesta letra vê-se, num primeiro momento, uma denuncia a destruição da natureza e, posteriormente, reafirma-se a necessidade de preservação do “verde, a fauna e a flora”, a fim de que se evite um “cataclismo” que transformaria a Amazônia em “deserto”. Uma Amazônia utópica, livre da devastação, onde o caboclo possa viver em paz e harmonia com a floresta “a sua razão para se viver”, é a mensagem romantizada veiculada pela toada. Talvez a utopia resida no fato desta realidade ser pouco provável atualmente (tornou-se quimera, sonho), graças ao processo quase que irreversível de degradação do meio ambiente e da biodiversidade amazônicas. Nota-se que as mensagens de preservação do meio ambiente são constantes nas letras das toadas-temas. Ao que parece se tornou lugar-comum nas letras mencionar a devastação da Amazônia, promovendo a necessidade de preservá-la. Isto ocorre devido ao assunto estar em voga no momento, sendo divulgado em revistas, programas de TV e Internet, o que denota, além de sua importância, o quanto os organizadores dos bumbás procuram associar suas apresentações

à atualidade dos acontecimentos, sublinhando aspectos do clima, da biodiversidade e dos problemas ambientais que assolam a região.

“As guerreiras Amazonas”, “o Eldorado”, “Ajuricaba”, “as expedições colonizadoras”, “os seringueiros em seu cotidiano”, “o índio valente”, são imagens recorrentes usadas tanto por Corajoso quanto por Tira-Prosa em suas apresentações anuais. São representações eurocêntricas perpetuadas pela história, pela literatura que tematiza a Amazônia desde seus primeiros tempos coloniais. Trata-se de um recurso metafórico onde não é o homem enquanto sujeito que aparece num primeiro plano, mas sim a natureza grandiosa das matas e o poder dos rios, neste contexto floresceram metáforas deterministas como “inferno verde”, “paraíso perdido”, disseminadas por Euclides da Cunha em sua passagem pela Amazônia, sendo que estas serviram durante muito tempo para explicar os complexos processos e interações relacionadas às populações amazônicas. Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, postula que o sentido das imagens ocorre pela relação da ação do homem com a natureza, porque ele está exercendo uma faculdade que lhe é própria, em suas palavras, seria “dar sentido ao mundo através da imaginação” (DURAND apud PITTA, 2005). Dito de maneira diferente, toda imagem, seja ela literária, visual ou mítica, se constrói a partir de uma estrutura fundamental: são as emoções, sentimentos e experiências coletivas ou individuais relacionados a cada cultura.

Com relação à categoria romantizada “caboclo”⁴⁰, certamente a imagem mais recorrente tanto nas toadas como nos temas dos bois, percebe-se que ela é mencionada nos estudos de Charles Wagley (1988) e Eduardo Galvão (1976), ambos realizados na comunidade de Itá, nos anos de 1948 e 1949. Segundo os referidos autores, o caboclo figurava na classificação das populações rurais da Amazônia:

os chamados caboclos biologicamente ainda era na maioria ameríndia – porém, culturalmente, já era luso-brasileira. Ainda assim, estes camponeses, índios ou caboclos eram para os europeus da cidade e das vilas, semi-bárbaros, e de fato a sua maneira de viver, era muito semelhante a dos índios (WAGLEY, 1988, p.45).

Ainda hoje, nos mais diversos âmbitos, são acalorados os debates acerca do termo “caboclo”. Em praticamente todos os estudos sobre a região o homem amazônico, em suas relações cotidianas, no contexto social, cultural, político e econômico, é designado “caboclo”. Ao problematizarmos esta postura, chega-se a um termo que se tratam de idéias recorrentes

⁴⁰ Do Tupi: caá-boc, tirado ou procedente do mato.

oriundas dos escritos de cronistas, viajantes e intérpretes de dentro e de fora da região que forjaram modelos estereotipados de interpretação da Amazônia e de seus tipos humanos, principalmente as teorias raciais do século XIX que postulavam uma “ideologia do mestiço”, culminando numa suposta “democracia racial” que obliterava os embates identitários no Brasil.

Aos olhos do senso comum e do conceito ultrapassado de “aculturação”, o caboclo é o índio destribalizado, como definiu Arthur Reis (1997, p.231), descendente dos “tapuios que haviam deixado a vida tribal e se dispersavam ao longo dos rios, dos igarapés, dos paranás, dos lagos, nos pequenos sítios...”. É ainda o homem do interior (zona rural) em oposição ao morador dos centros urbanos, referindo-se a uma categoria de classificação social baseada numa homogeneização identitária preconceituosa que tacitamente desconsidera a diversidade dos modos de vida e costumes existentes na Amazônia profunda.

Esta categoria, antes até pejorativa e homogeneizante, é atualmente ressignificada pela cultura popular do boi-bumbá (dentre outras manifestações amazônicas), tornando-se símbolo identitário de grupos urbanos e rurais da Amazônia que se auto-denominam “caboclos”, orgulhando-se de suas “coisas natais”, das qualidades de “sua terra”. A configuração de uma nova idéia de “caboclo” passa necessariamente pelas potencialidades das expressões culturais que se apropriam e manipulam o imaginário nativo, suas lendas, crenças, anseios e transformações para assim construir sob critérios objetivos e/ou simbólicos uma espécie de “identidade regional”, um novo nativismo, marcados pela alteridade, pela diferenciação em relação a outros lugares e suas festas.

Maria Eva Letícia (2000, p.39), estudando os enredos caboclos e nativistas nas toadas dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso de Parintins, tem entendimento semelhante ao nosso. Segundo a autora, as letras das toadas modernas há muito tempo ultrapassaram a simples alusão ao auto do boi, hoje elas incluem elementos nativistas e regionalistas, projetando um imaginário acerca da Amazônia e de seus moradores:

As letras dessas composições poéticas populares constituem hoje na moderna poesia amazonense à moda dos antigos cancioneiros, que refletem toda a propensão do povo para a festa, o seu apego às tradições e também uma tentativa mais recente de recuperação dos valores ancestrais, além do interesse crescente pela história e pela civilização das nações nativas, até agora marginalizadas e voltadas ao desprezo e ao esquecimento. Aquilo tudo acrescenta uma escaldante de atualidade: a luta dos defensores da natureza tropical contra o desmatamento cada vez mais intenso, contra a devastação da floresta por meio das queimadas premeditadas, contra a poluição do ar, e contra a inquinação das águas dos rios e igarapés, em suma, um combate ecologista, condizente com as aspirações e com as preocupações da nova geração dos moradores da Amazônia.

Neste sentido, são significativas as festas populares, como a de Fonte Boa que reivindica para si essas novas e retrabalhadas representações identitárias de culturas indígenas, ribeirinho, caboclo, enquanto partes constitutivas importantes de um movimento atual de valorização e autenticidade das manifestações culturais da região amazônica, isto é, vê-se emergindo da festa popular na Amazônia um novo regionalismo e um novo indianismo agregados a uma preocupação com o meio ambiente, levanta-se no boi a bandeira do índio, do caboclo, da miscigenação como processo importante de nossa história social, enfim, embora de maneira tortuosa a festa conta uma história antes escamoteada na tentativa de reafirmar, ainda exotizando-se, uma identidade agora de forma positiva e orgulhosa. Na festa do boi-bumbá, sente-se orgulho de ser “*caboclo da Amazônia, guerreiro originário do chão brasileiro, filho do branco, índio e negro e criador de toda a arte do meu boi*”, como enaltece a toada “Imaginário Caboclo”, defendida em 2006 pelo boi Corajoso.

É plausível afirmar que aos poucos, no seio da festa, vai-se abandonando as idéias estereotipadas que foram sendo construídas e assimiladas com o passar do tempo, uma longa história de nosso pensamento social que se envaidece com a natureza e deprime-se com a cultura, cristalizada pelos livros e pelas convicções clássicas de muitos estudiosos da Amazônia.

Ao final, queremos destacar as seguintes idéias: o boi Corajoso considerado por seus torcedores “boi da oposição”, sublinha bastante a noção de “produção artística da terra”, seu discurso é de valorização da mão-de-obra local, critica-se o “boi contrário” pelo fato dele não buscar suas obras musicais entre os artistas fonteboenses. Em contrapartida, o boi Tira-Prosa se posiciona como receptor de influências de outros lugares, isto é, como um boi que prefere amalgamar elementos culturais, que prima pela mistura de técnicas locais e de “fora”, daí sua preferência por toadas exógenas. Esta fórmula de oposição deverá ser aprofundada mais a frente, quando discutirmos a questão da legitimidade para melhor representar a cidade.

1.3.7 Da apuração dos votos à repercussão da festa

Ao caminharmos pelas imediações do Bumbódromo logo pela manhã do dia seguinte, pode-se observar a grande quantidade de pessoas alcoolizadas, algumas até deitadas nas ruas e calçadas próximas ao Bumbódromo, encontramos também muito lixo, latas de cerveja, papel, pedaços de fantasia, e as alegorias abandonadas pelos dois bois-bumbás. Pouco depois estas estruturas serão destruídas por pessoas pobres para reaproveitar (ou vender) seus cabos, madeira, isopor e ferragens.

Ao se aproximar a hora da apuração dos votos observamos o quanto o gosto por um dos bois chega às raias do fanatismo, principalmente nos comentários de pessoas ligadas à festa: “Se meu boi não ganhar é roubo!”, “A gente tem que ganhar nem que seja na marra!”, “O Tira-Prosa tava muito melhor em Guardiãs...”, “O Corajoso arreventou na lenda...”. São algumas das muitas falas que compõem este mosaico ao final da disputa na arena. Os envelopes contendo a avaliação do júri serão abertos e as notas (de 7 a 10) lidas pelo representante da Comissão Julgadora uma a uma de acordo com o item julgado, vencerá quem obtiver a maior pontuação na somatória dos 24 itens.

Os torcedores começam a chegar à arena para a apuração a partir das duas horas da tarde sob um forte clima de expectativa, sendo que cada torcida toma as arquibancadas e camarotes pertencentes ao seu boi. Muitos torcedores preferem seguir a apuração através da Rádio Cabocla FM que transmite ao vivo, seguindo para o Bumbódromo depois da apuração, se o resultado for favorável para o seu boi é claro.

Para os que estão na arena, cada nota alta é motivo de euforia demonstrada através do toque de tambores e caixinhas, ao contrário, uma nota baixa é razão para vaias e xingamentos direcionados aos jurados ou ao boi rival chamado de “ladrão”. São computados os votos dos jurados da primeira noite e logo é repassada uma parcial da pontuação de cada boi. Uma onda de tristeza de um lado e alegria do outro atravessa o lugar. Quando a contagem vai para a segunda noite já se tem uma idéia de quem está na frente e provavelmente vencerá a disputa, no entanto, vários festivais só foram definidos nas últimas notas, como o de 2007, por exemplo, onde o Tira-Prosa vencia com mais de 15 pontos na primeira noite e o Corajoso conseguiu se recuperar e ganhar a disputa por pouco mais de 2 pontos de diferença. Em 2001 aconteceu algo parecido, agora com a vitória do boi Tira-Prosa por uma vantagem apertada.

É o fim dramático da disputa na arena, mas não necessariamente da festa, hora de choro e revolta para os perdedores que, quase sempre atribuem a derrota à fatores exógenos

como a influência política ou a ação maldosa dos jurados supostamente ligados ao “poder”. Ser derrotado na arena significa sofrer com as gozações durante todo o ano, tornando-se motivo de chacota no cotidiano da cidade, nas conversas de bar, na fila do banco, durante o recreio da escola, no mercado e até no ambiente de trabalho. Os membros da Comissão Organizadora do boi perdedor quase sempre se dirigem para a casa do Presidente da agremiação a fim de comentar o resultado, discutir a atuação do boi e protestar.

Aos vencedores cabe receber o cheque do prêmio no valor de R\$ 10 mil (valor quase irrisório por causa das dívidas contraídas pelas agremiações), e a passeata da vitória marcada por cantos, gritos e foguetes barulhentos, que parte do Bumbódromo em direção às principais ruas da cidade (não se respeita o “território” de cada boi), em especial a casa da família hegemônica ligada ao boi contrário perdedor, neste movimento percebemos mais um teor político que impregna o boi local, haja vista os torcedores do boi vencedor considerarem ter vencido não somente o rival na arena, mas também o “oponente político”. As comemorações duram toda a noite ao som das toadas, dos discursos emocionados de diretores e brincantes desdenhando o boi “contrário”, e de muita bebida alcoólica patrocinada pela direção da agremiação, e a festa do título será o próximo passo. Os visitantes retornam nos barcos lotados para as suas cidades e Fonte Boa retoma a sua rotina de cidade interiorana, mas ficam as marcas (e dívidas).

Outra marca da festa é a sua repercussão, que percebemos ocorrer quase que exclusivamente entre os próprios fonteboenses residentes em outras cidades, especialmente em Manaus, e entre os municípios vizinhos como Jutaí, Marã, Tefé e Tonantins. Esses fonteboenses tiram as suas férias no período da festa, outros faltam aula, adiantam provas ou até mesmo perdem o período na faculdade para “brincar de boi”. Ocorre uma irresistível atração e afinidade pela festa. Há casos de pessoas que passaram muitos anos na universidade em Manaus porque na época de prova abandonavam tudo para ir até Fonte Boa brincar ou torcer pelo boi predileto. Seja em Tefé (onde moram muitos fonteboenses por conta da UEA e do Exército) ou em Manaus (em sua maioria que estuda ou trabalha), o objetivo é sempre voltar à cidade para assistir ou participar da festa, é uma data esperada ansiosamente, as pessoas de longe, antigos moradores, perguntam sobre os dias da apresentação, aguçam seu sentido de pertencimento à festa e à cidade, compram os CDs, e, enfim, se reencontram em Fonte Boa na festa dos bois-bumbás. O que nos leva a pensar que a festa em Fonte Boa não só atrai o novo como também revitaliza o senso de retorno do antigo. Movimento análogo é atestado por Rita Amaral (1998, p.165) na sua tese de Doutorado, neste caso em relação ao São João Nordestino:

No Nordeste Brasileiro, a perspectiva das festas juninas transforma as cidades e o espírito das pessoas, que parecem sentir uma irresistível atração e afinidade pela festa. Muitos nordestinos que se encontram fora de seus estados costumam economizar dinheiro, presentes, e voltar com eles para sua cidade natal, na época das festas juninas, a fim de comemorar os santos. No Sudeste, é comum que nordestinos abandonem seus empregos, faltem por toda uma quinzena, peçam licença ou ofereçam-se para trocar o período do Natal por alguns dias de folga em junho, ou ainda negociem suas férias para gozá-las no meio do ano e poderem estar presentes nas festas juninas, em sua terra.

Tal como muitos nordestinos voltam à sua terra para as festas juninas (onde até os políticos locais se vêem obrigados a estarem presentes, senão correm o risco de não se reelegerem), os fonteboenses que moram em Manaus também retornam à sua cidade, provocando um refluxo migratório comprovado pela lotação dos recreios, dos “ajatos” e dos aviões durante o período da festa. Dentro desta dinâmica de retorno à terra natal, encontra-se boa parte dos itens femininos do festival fonteboense que moram e estudam em Manaus (Ranny Katty de Oliveira, Renata Coelho, Luana Lisboa, Vivete de Souza, Laís de Souza, Lucelma Coelho). Geralmente são moças de famílias reconhecidas que retornam à cidade na época da festa, e por isso são tratadas de maneira especial. Aliás, não somente elas, mas todos os destaques e diretores dos bois tornam-se “atores” importantes naquela época, naquele contexto. Dito de outra maneira, ser cunhã-poranga, sinhazinha, pajé ou presidente de boi é sinônimo de ter prestígio na cidade, ser reconhecido socialmente, ser mais atentamente observado, um papel que ultrapassa os limites da arena durante muito tempo.

Quando não podem ir, os fonteboenses em Manaus procuram por fotos, imagens, CDs, tudo que os façam sentir “um pouco da festa”, ou mesmo nos eventos que envolvem o boi-bumbá em Manaus, sobretudo nos “currais” apresentados por Caprichoso e Garantido no Centro de Convenções (Bumbódromo), estas pessoas se encontram para falar de saudades da terra natal, para dançar toadas, para discutir o resultado do boi fonteboense, para criticar o boi “contrário” e elogiar o boi do coração, manifestando um pertencimento à festa que tanto queriam ter visto pessoalmente, restam os planos de ir ao próximo festival.

Nos últimos anos alguns compositores dos bois-bumbás Corajoso e Tira-Prosa têm tido sucesso em gravar suas toadas em outros festivais, contribuindo para a difusão da festa fonteboense em diversos locais de dentro e fora do Amazonas. Nesta categoria podemos citar Cláudio Batista, Iézen Rocha, Pelado Jr., Róbson Jr., compositores conhecidos dos bois de Parintins; Rainei Prestes, Raimon Prestes, Márcio Coelho, Severino Jr., Yomarley, dentre outros que compõem para os festivais do Boto de Maraã, Festribal de Tefé e Tribos de Juruti.

Os artistas plásticos da festa local também corroboram para essa repercussão, uma vez que prestam (ou prestaram) serviço em festivais de outras cidades, caso de José Marcos (Zé Brabo), Márcio Coelho, Ilton, Ray, Roni, Chico, Eminho, Emerson Martins (Ferrugem), Coronel, João de Deus, Magal, Gilson Nascimento, na festa dos botos de Maraã, Festribal de Tefé, Tribos de Juruti, Escolas de Samba de Manaus e Festival de Parintins. O fluxo das trocas de experiências, técnicas e formas de fazer entre artistas de vários locais que se encontram em determinada festa, como ocorre em Fonte Boa, confirma a noção de trocas de experiência e circulação de artistas pelas inúmeras festas realizadas no interior da Amazônia.

Os atuais levantadores de toadas dos bois fonteboenses Róbson Jr. e Iézen Rocha são conhecidos no meio artístico do boi-bumbá amazonense. O primeiro já foi, nos anos de 2003 e 2004, levantador oficial do boi Caprichoso de Parintins, atualmente é o segundo levantador do boi Garantido, se apresentando em grandes eventos como o Carnaboi e o Boi Manaus, ambos realizados em Manaus. O segundo é levantador da Tribo Munduruku em Juruti no Pará. Eles dizem que não medem esforços para divulgar a festa fonteboense por onde passam, como pudemos notar no Carnaboi de 2006, 2007 e 2008, evento realizado no Centro de Convenções que integra as comemorações do carnaval em Manaus reunindo milhares de pessoas durante as duas noites, onde Róbson Jr. citou diversas vezes a festa fonteboense.

A primeira vez que o festival de Fonte Boa foi gravado para divulgação em meios televisivos regionais foi no ano de 2002. Desde então, já vieram cobrir o evento profissionais reconhecidos a nível regional como Lauristela Rocha e Cléo Pinheiro, da Rede Amazônica e Amazon Sat, e Carlos Aguiar na TV Rio Negro, além de outras redes de televisão, repórteres e sites de Internet como a TV Cultura e Tefonline, respectivamente; Rádios como Mania FM e Rural de Tefé. Programas como Viagens pela Amazônia, Isto é Manaus e Destaques veicularam durante muito tempo as imagens gravadas na festa fonteboense e da cidade. Já se ventilou a idéia de transmissão ao vivo do festival de Fonte Boa, porém nunca se chegou ao consenso sobre a estrutura necessária e o retorno que o evento traria às emissoras. É grande o acervo de fotografias e vídeos feitos pelos próprios fonteboenses sobre o festival, profissionalmente ou não. Nos dias seguintes à apresentação na arena, a TV Ajuricaba local interrompe a programação nacional (TV Globo) na hora do almoço, para veicular as imagens da festa. Os brincantes se reconhecem nessas imagens, comentam cada momento das apresentações, seus pontos fortes e fracos e a emoção que é “sair” no boi. Embora grande parte dessas gravações da festa não apresente qualidade satisfatória, nota-se que a comercialização dos DVDs autorizados ou não pela Comissão Organizadora tem grande êxito.

Em 2003, houve uma mobilização na cidade para assistir ao programa especial produzido pelo Amazon Sat sobre a festa fonteboense.

Em meados dos anos 90, foi criado um grupo de toadas em Fonte Boa denominado “Raízes da Fonte”, formado por músicos, dançarinos e artistas de ambos os bois-bumbás, ainda hoje ele se apresenta na cidade e viaja pelos municípios vizinhos divulgando a festa local. No princípio, o grupo tocava toadas dos bois de Parintins, atualmente ele só executa músicas dos bois de Fonte Boa. Os próprios bois já fizeram apresentações em outras localidades: em 2003 o Corajoso se apresentou em Jutaí, Alvarães e Coari, em 2004 o Tira-Prosa se apresentou em Tefé, no final de 2008 os dois bumbás excursionaram pelas cidades de Jutaí, Tonantins, Santo Antonio do Içá e Maraã, levando não somente as bandas, como também algumas fantasias e destaques. Ao consultarmos as imagens gravadas nessas festas vemos que os bois-bumbás de Fonte Boa são sempre bem recebidos, até as toadas e coreografias são conhecidas pelo público desses lugares.

Existem cerca de sete comunidades virtuais na área de culturas e comunidades na rede de relacionamento da Internet Orkut que tratam exclusivamente de conteúdos sobre os bois-bumbás de Fonte Boa. Nestas comunidades, os membros criam tópicos e discutem sobre as toadas, os temas, as apresentações e os resultados do festival. Existem comunidades exclusivas dos torcedores do boi Tira-Prosa como “Orgulho de ser Tira-Prosa” (101 membros), “Coração Tiraprosiano” (112 membros) e “Sou fã da sinhá do Tira-Prosa” (16 membros), comunidades dos torcedores do boi Corajoso como “Eu sou Corajoso de Coração” (120 membros) e “Amigos do boi bumbá Corajoso” (38 membros), existem ainda àquelas que são mistas como “Corajoso e Tira-Prosa” (99 membros) e “Corajoso VS Tira-Prosa” (16 membros). Não resta dúvidas que tais comunidades virtuais na Internet formam uma teia de comunicação que atrai cada vez mais torcedores e pessoas curiosas em conhecer a festa.

Não é raro, ao viajarmos pelas cidades da calha do Solimões, ouvirmos toadas dos bois fonteboenses sendo executadas nas rádios e alto-falantes de cidades como Tefé e Coari que possuem um grande número de ouvintes, primordialmente por conta desses meios estarem localizados em mercados públicos. Em 2004, tal foi meu espanto ao assistir uma partida de futebol num ginásio em Alvarães, tendo como trilha sonora uma toada do boi Tira-Prosa (Universo vermelho, 2004), ou mesmo numa breve passagem para comprar frutas no mercado de Coari e o alto-falante anunciar uma música do boi Corajoso (Amazonas, templo verde, 2005).

A divulgação do festival folclórico de Fonte Boa em Manaus e outras importantes cidades do Amazonas é realizada por uma empresa contratada pela Prefeitura Municipal.

Aliás esta empresa é dirigida por fonteboenses especialistas em Marketing e Propaganda. Seu trabalho consiste, fundamentalmente, em contactar jurados, organizando convites e o vôo, e veicular a festa por meio de *outdoors*, jornais e Internet. Em 2006, o Festival de Fonte Boa, foi divulgado por esta empresa através do site www.portalamazonia.com:

O Festival Folclórico de Fonte Boa acontece de 7 a 9 de julho em Fonte Boa-AM. O Festival Folclórico de Fonte Boa tem suas raízes nas antigas brincadeiras, danças e folguedos populares que freqüentemente aconteciam nos terreiros e ruas dessa pequena cidade do interior do Amazonas (...) As escolas ficaram responsáveis em apresentar as brincadeiras, quadrilhas e danças, conseqüentemente, as rivalidades foram sendo criadas. O boi-bumbá fonteboense (...) é originária dos vários sincretismos culturais que aqui ocorreram (...) A verdade é que esse folguedo oriundo do Maranhão é tão antigo em Fonte Boa quanto nas demais localidades que também celebram esta manifestação popular (...) Tira Prosa e Corajoso tornaram-se as duas maiores atrações da festa que ficou conhecida no Amazonas (...).

As muitas informações contidas na transcrição nos ajudam a entender o destaque dado pelos organizadores da festa às “raízes antigas” da brincadeira que, segundo os mesmos, ocorria nos terreiros e ruas da pequena cidade, bem como o sentido dado a tal manifestação como fruto de “hibridismos culturais” ocorridos pelo contato de diferentes povos, dentre os quais indígenas, nordestinos, negros, etc. Ainda segundo o sobredito texto, a população local é diretamente envolvida pela festa, o que nos leva a pensar que os organizadores fazem questão de legitimar o evento através da participação popular: “trabalhando, brincando, organizando e prestigiando”, busca-se dar uma aura de tradição, afinal a tradição é o elemento mais importante para o sucesso desse tipo de festa no interior do Amazonas, posto que é ela que os meios de comunicação procuram para investir e explorar⁴¹. Ainda dentro desta questão percebida no texto de divulgação, mencionemos ainda a exaltação da “antiguidade” do folguedo, uma preocupação dos divulgadores em dar uma historicidade ao boi-bumbá, “tão antigo em Fonte Boa quanto nas demais localidades que também celebram esta manifestação popular”, colocando-o em pé de igualdade, do ponto de vista histórico, com seus congêneres de outras cidades. Há um receio dos organizadores do boi fonteboense de serem questionados acerca da proximidade com o boi de Parintins, de apresentarem um “boi plágio”, talvez por isto se reafirme com tanta veemência a história dos bois e sua legitimidade pela população.

⁴¹ Sobre o processo de integração ao mercado Capitalista de três importantes festas realizadas na Amazônia, ver o trabalho de NOGUEIRA, Wilson (2008). **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda, sairé**. Manaus: Valer, 2008.

Enfim, a festa dos bumbás não se permite confundir com outras, embora seja muito fácil reconhecer os elementos que as irmanam.

Na vigência da festa, os comerciantes encomendam materiais que normalmente não são vendidos em outras épocas como metalon, fiação elétrica, cabos de aço, roldanas, fitas coloridas, bebidas, fogos de artifício, etc. O comércio desses produtos se intensifica não só pela demanda comum, mas principalmente por conta da necessidade dos bois de última hora, quando não há mais tempo para comprar determinados materiais em Manaus. As lojas de roupas redimensionam suas vendas para as cores diacríticas predominantes da festa, expondo nos manequins as camisetas masculinas, femininas e infantis com as temáticas de cada bumbá, comercializadas ao preço que varia entre R\$ 15,00 e R\$ 35, 00, dizem que rapidamente esgotam seus estoques.

As costureiras aumentam consideravelmente seu ritmo de trabalho nesta época do boi, além das encomendas das próprias agremiações que indicam onde seus brincantes devem procurar ajustar ou mandar fazer a fantasia (um modelo é enviado à costureira para que ela possa segui-lo), existe ainda os pedidos de torcedores que solicitam a costura de camisetas e até bandeiras.

O que se pode afirmar é que durante o período do festival, é notória a intensificação dos trabalhos formais e informais na cidade. Proprietários se beneficiam com a festa, pois seus hotéis e pousadas lotam, bares são especialmente construídos nas casas que ficam em frente ao Bumbódromo para aproveitar a demanda de visitantes. Outro grupo que compõe o espaço da festa é formado pelos moto-taxistas que ficam à espera de passageiros no estacionamento organizado na Quadra Francisco Camelo Cavalcante. O movimento de gente é muito grande por isso o faturamento de alguns deles ultrapassa facilmente os R\$ 200,00 por dia.

Os vendedores de verduras, goma, bolos e beijus, peixes e frutas, que moram nas comunidades rurais próximas à cidade como a Costa da Ilha ou o São José, aproveitam os dias de festa para chegarem cedinho à Feira Municipal onde arrumam seus produtos em bacias ou em bancos e aguardam a chegada dos clientes que nesta época do ano são muitos.

Grupos de artesãos, como a Associação de Artesãos de Fonte Boa, organizam barracas para vender produtos como brincos, pulseiras, colares, braceletes, confeccionados com sementes naturais e miçangas, cocares de penas azuis e vermelhas ao preço que varia entre R\$ 5,00 e R\$ 50, 00, dependendo da peça.

Verifica-se durante a festa a mobilização de famílias inteiras para a venda de algum produto, geralmente comida como churrasquinho, cachorro-quente e bebidas geladas como

refrigerantes e cervejas. As “banquinhas” acompanhadas de cadeiras e mesas são posicionadas nas imediações do Bumbódromo, pelo que vimos o fluxo de clientes é bem maior no final das apresentações dos bois, pois essas “banquinhas” ficam lotadas de gente bebendo e comentando as apresentações praticamente até o amanhecer.

O pessoal que trabalha na Prefeitura ou na SEMEC presta serviços antes, durante e depois da festa. São carpinteiros que dão os últimos retoques no Bumbódromo, garis que limpam a arena no intervalo entre um boi e outro, membros da Comissão Organizadora responsáveis pela logística da festa, são eles que providenciam água e refrigerante para os jurados, conferem se está tudo bem com o equipamento de luz e som, com a hospedagem de convidados e com o cumprimento do Regulamento.

Nas dependências do Bumbódromo, o prefeito com seus convidados e demais autoridades ficam em camarotes com serviço de bar e banheiros, artistas e diretores dos bois têm acesso aos camarotes e ali permanecem com o intuito de observar a apresentação do adversário, comerciantes e empresários também preferem os camarotes, a grande maioria dos brincantes, após a apresentação, permanecem nas arquibancadas ou passeiam pelos arredores do Bumbódromo. Mas, como falamos anteriormente, essas hierarquias são maleáveis, por isso não é raro encontrarmos pescadores ou agricultores nos camarotes e funcionários públicos ou comerciantes torcendo pelo seu boi predileto nas arquibancadas ou mesmo em pé na saída da arena.

Durante a vigência da festa, artistas e diretores dos bois estreitam sensivelmente a comunicação com o poder público municipal. Reuniões (tensas ou cômicas) entre o prefeito e seus secretários com os representantes dos bois e até com artistas de barracão são muito comuns. O motivo dessas reuniões pode ser o atraso no repasse de verbas, a disponibilidade de algum equipamento ou bem público (caminhões para transporte ou funcionários da Prefeitura), ou a definição das datas da festa que constantemente é alterada. Participamos de muitas dessas reuniões, verificando que o poder de reivindicação dos grupos de boi aumenta tanto que as autoridades são obrigadas quase sempre a ceder, afinal a ameaça de abandonar a disputa próximo à data de apresentação é uma constante neste tipo de relação/negociação, e isto não seria nada bom para a imagem das autoridades políticas.

Além dos escritos dos próprios participantes das agremiações, nos últimos cinco anos temos notado uma série de trabalhos acadêmicos que de uma forma ou de outra tem abordado o festival de Fonte Boa como objeto de pesquisa. Muitas dessas monografias são de cunho dos próprios fonteboenses, como é o caso de “A cultura fonteboense” (2005) de Demóstenes Araújo ou “Análise histórica das práticas políticas do município de Fonte Boa, interior do

Amazonas” (2006), de Ronildo Bonet, que consagra um capítulo à temática da cultura popular local. Mas o interesse dos moradores de Fonte Boa pelo boi-bumbá não se restringe somente aos trabalhos monográficos, já que em 2004, um grupo de estudantes do PROFORMAR, organizou uma mostra de painéis com fotos antigas, gravuras e textos sobre a brincadeira do boi. A exposição chamou muito a atenção principalmente pelos registros fotográficos que mostravam o boi de terreiro e o boi de escola, sempre acompanhados de depoimentos em forma de textos de pessoas que brincaram naquela época.

Além dos trabalhos acima citados, a dissertação de mestrado em Geografia intitulada “Dois pra lá, dois pra cá: território, globalização e boi-bumbá, na ilha de Tupinambá (Parintins – Amazonas), de Diogo Labiak Neves, discute o que ele chama de “expansionismo” do festival parintinense diante dos bois-bumbás de outras localidades amazônicas, sobretudo, o festival de Fonte Boa, sobre o qual o autor indaga: “De que outra forma poder-se-ia encarar a existência de Bois com os nomes de Caprichoso e Garantido no Estado, senão como uma ação, mesmo que inconscientemente, expansionista?”(2007, p.85). Em seguida, Diogo Neves fala de uma assimilação cultural e que esta suprime as próprias raízes culturais das manifestações de outras cidades, ocorrendo a perda de suas identidades: em síntese, os outros bois seriam cópias em miniatura influenciadas pela festa de Parintins:

No município de Fonte Boa, onde também existe um Festival Folclórico, apresentam-se os bois Tira-Prosa e Corajoso (...) Os itens e quesitos julgados em muito de assemelham aos julgados nas apresentações de Garantido e Caprichoso. Como explicar que em Parintins, temos um touro branco com o coração vermelho na testa (Garantido) e em Fonte Boa temos um touro branco com uma estrela vermelha na testa rodeadas com ramos de folhas de louro (Tira-Prosa)? Da mesma forma, qual seria a explicação para a existência de um touro negro com uma estrela de quatro pontas na testa (Corajoso) em Fonte Boa e um touro negro com uma estrela de cinco pontas (Caprichoso) em Parintins?

O processo de “espetacularização” do boi-bumbá fonteboense (que o supracitado autor toma como simples plágio), será mais densamente discutido nos próximos itens deste trabalho dissertativo, no entanto, cabem aqui algumas considerações: a mais básica, diz respeito à falta de evidências etnográficas no trabalho de Diogo Neves, fundamentalmente em relação à Fonte Boa, já que o autor não se preocupou em “mergulhar” no universo simbólico de uma manifestação análoga a tantas outras no Estado, mas com diferenças notórias em seus significados, o que implicou numa evidente homogeneização de todos os bois-bumbás da

Amazônia. Ora, a identidade não se encontra no superficial, mas nas tênues teias de significados muitas vezes perceptíveis somente aos pertencentes ao grupo social, ou àqueles que se propõem a estudar seriamente a manifestação cultural. Aliás, a descrição de Labiak sobre os bois de Fonte Boa deixa claro nossa argumentação, visto que o boi Tira-Prosa não possui “ramos de folhas de louro” na testa, mas sim galhos de samambaia aludindo ao antigo boi de terreiro de Fonte Boa que era confeccionado com esta planta pelos velhos colocadores de boi como seu Catulino, seu Tinho, seu Arlindo, seu Arigó da Arapanca, e tantos outros da Cidade Velha.

Toda a organização estrutural montada para a festa dos bois fonteboenses é efêmera, contudo nem por isso ela deixa de ser complexa dada a demanda de pessoas oriundas de outras cidades e das comunidades rurais que permanecem na cidade durante os três dias de festa. Artistas, personagens e diretores dos bumbás se consideram mais valorizados pelo fato de apresentarem artisticamente a maior atração da cidade, na realidade a festa torna-se uma vitrine de oportunidades de crescimento profissional, já que artistas plásticos e músicos dos bois acabam sendo vistos e contratados para trabalharem em outras festas. Enfim, na festa dos bois, diversos grupos de pessoas se mobilizam com os mais dispares interesses.

Ao final, após esta nossa “viagem” pela cidade de Fonte Boa e sua festa de boi-bumbá, o que podemos perceber de distinto em relação aos outros bois do Brasil e da Amazônia? Além desta questão que julgamos basilar, outras emergem diante do texto etnográfico: até que ponto os bois exercem influência na vida dos fonteboenses? Por que os brincantes fazem questão de enfatizar a história dos bumbás locais, pondo em relevo sua suposta tradição? E o esquema de oposição percebido ao escrevermos a etnografia (Corajoso, azulista, Cidade Nova, família Lins, oposição política contra Tira-Prosa, encarnadista, Cidade Velha, família Lisboa, situação política), como ele se manifesta, se processa e deixa marcas?

A partir dessas, dentre outras indagações, podemos enveredar por processos socioculturais mais profundos, percorrendo a história do lugar e de seus habitantes na busca de perceber elementos de continuidade e de ruptura que constituem a teia de significados e ressignificados, permutas culturais e diversas dimensões dentro de uma festa de boi-bumbá comum para os que a vêem de fora, muito de longe, mas imprescindível e viva para os que dela tomam parte. Sigamos adiante...

CAPÍTULO II

A IMAGEM DE SI MESMA OU A (RE) CONSTRUÇÃO DA CIDADE QUE O BARRANCO LEVOU

“As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa”.

Ítalo Calvino (As cidades invisíveis)

Após nos atermos à descrição textual, em especial aos sentimentos e tarefas que envolvem a preparação da festa dos bois-bumbás para suas apresentações anuais (descrição densa), objetiva-se nesta segunda parte tecer um diálogo entre esta manifestação e a cidade que a realiza, deixando de lado o “olhar de perto” e partindo agora para a construção de um “quadro explicativo” que leve em consideração o percurso de formação histórica e cultural do povo fonteboense desde suas origens indígenas, passando pelas influências nordestinas oriundas da migração gomífera e a formação das famílias hegemônicas que dirigem os bois e a política local, traço fundante no âmbito da festa. Neste item discutimos ainda as fases pelas quais o boi fonteboense passou (terreiro, escola e arena), centralidades culturais móveis que marcam os espaços de uma cidade lembrada, que permanece na memória, mas, que ao mesmo tempo, tenta destradicionalizar-se espetacularizando sua maior festa.

2.1 O imaginário de uma ancestralidade

Os livros de Humberto Lisboa, “Fonte Boa: chão de heróis e fanáticos” (1998), e de Eylan Lins, “Fonte Boa, terra de bons frutos” (2004), os dois únicos publicados por escritores locais sobre a história da cidade, consagram a idéia de uma ancestralidade fonteboense Omágua. Aqui é necessário lembrar dois pontos que julgamos importantes em nosso estudo: em primeiro lugar a questão da rivalidade político-familiar, cerne deste trabalho, se estende

até mesmo sobre os dois livros que se propõem a contar a história da cidade: um livro dos Lisboa e outro dos Lins, a imparcialidade não é característica de nenhum deles. Em segundo lugar, mesmo diante desse elemento diacrítico, a versão sobre uma suposta raiz ancestral Omágua faz parte dos dois livros, figurando, portanto como fator fundante para o âmbito da festa, até por isso sendo disseminada há muito tempo por ambos os bois-bumbás através de suas toadas, temas, etc. Não foram poucas as vezes que os grupos de ritmistas de Corajoso e Tira-Prosa já se apresentaram fantasiados de índios Omágua⁴², como também tribos coreografadas defenderam seu item relacionando-se com esta etnia. Os fonteboenses seriam, portanto, descendentes dos índios “cabeças chatas” (*cambebas*), “Essa gente é a de mais razão e melhor governo que há em todo o rio”, nas palavras de Cristóbal de Acuña (1994, p.117). Para que possamos problematizar esta identificação dos fonteboenses com os índios Omágua, faz-se mister passar em revista a literatura acerca deste povo.

A documentação histórica e antropológica sobre os índios Omágua é relativamente vasta, dada a sua grandiosidade no período pré-colonial, além de seu poderio político e militar que se estendia por mais de 700 Km, os “Fenícios da América”, como ficaram conhecidos por causa de sua habilidade de navegação e vida intimamente ligada à várzea, chamavam a atenção por duas características físicas interessantes: “A deformação artificial do crânio (que deu origem, na língua geral, ao nome de canga-peba ou cambeba, “cabeça-chata”) e as roupas de algodão tecido e pintado que vestiam” (PORRO, 1995, p.91). O costume de comprimir o crânio aos recém-nascidos por meio de suas talas de madeira, prática que durava todo o período da primeira infância, dando-lhes uma configuração oblonga e aumentando-lhe a arcada superciliar, apresentando os olhos intensamente grandes, parece ter motivo estético, ou seja, os Omágua deformavam o seu crânio (cabeça mitrada) para distinguirem-se dos outros povos: “para não parecerem com a cabeça de cuia como as tribos que moravam na floresta”.

Rodolfo Garcia, comentando os fragmentos de Évora do diário do padre Samuel Fritz, afirma que era “uma dilatada tribo indígena que o mapa do padre Fritz assinala à margem superior do Amazonas, na ação em que este ocorre, com inflexões, entre os rios Napo e Japurá, e continua:

⁴² Camisa meia-manga com calça curta brancas com listras pretas pintadas a pincél e confeccionadas de algodão – os Omágua conheciam a fabricação de tecido e botinhas de borracha.

Foi outrora uma nação poderosa e forte. O país dos Omáguas era uma das regiões em que a tradição situava o incerto *El Dorado*, sonho constante dos que vinham à conquista da América. Deviam existir ali lagoas com fundo de ouro, rios que carregavam areias desse metal, espaços imensos por ele cobertos. Largas e custosas expedições empreenderam para buscar por mar e terra o país fabuloso. (GARCIA apud PINTO, 2006, p.67).

Nas palavras de Márcio Souza (2001, p.30) o Eldorado⁴³ foi uma das lendas que mais atizou a imaginação dos europeus na época da conquista, era “um país fabuloso, situado em algum lugar do noroeste amazônico, dele se dizia ser tão rico e cheio de tesouros que, segundo a lenda, o chefe da tribo recebia em todo o corpo uma camada de ouro em pó e a seguir se banhava num lago vulcânico”. Esta, dentre tantas outras lendas sobre a Amazônia, povoou o imaginário europeu no período da conquista e da colônia, como assinala Neide Gondim (1994), a Amazônia foi inventada nesta época de tantos assombros com a natureza e seus “selvagens” no Novo Mundo:

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes.

Nesse bojo inclui-se, ainda, a mitologia indiana, que, a par de uma natureza variada, delicia e apavora os homens medievais. A tal conjunto de maravilhas anexam-se as monstruosidades animais e corporais, incluídas tão-somente enquanto oposição ao homem considerado como adamita normal e habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas.

Portanto, foi a busca pelo lendário Eldorado ou o País dos Omáguas, que colocou uma província indígena gigantesca, socialmente estratificada, situada entre os dois lados do rio e em ilhas, em que o poder político forte e centralizado se sobrepunha às chefias dos grupos locais, na rota das expedições colonizadoras e, por conseguinte, num processo de aniquilamento irreversível. O naturalista francês La Condamine atribui aos Omáguas o pioneirismo no uso do leite da seringueira (*Hevea Brasilienses*) a que denominavam *cahuchu*, comunicando posteriormente sua descoberta à Europa⁴⁴. Samuel Benchimol (1999, p.97) tem

⁴³ “El Dorado era o nome do rei do País dos Omáguas e senhor de sua rica capital Manoa, cidade dos telhados de ouro. Todas as manhãs, o homem dourado tinha seu corpo pouvilhado de ouro, antes de mergulhar num lago sagrado no qual seus súditos jogavam jóias e adornos. Depois de um certo tempo Juan Martinez chegou à ilha de Trindade afirmando que vivera sete meses como prisioneiro em Manoa do El Dorado, uma nova febre do ouro tomou conta dos conquistadores espanhóis na América”. (BUENO, 2003, p.160)

⁴⁴ De acordo com diversas fontes, a Charles Marie de la Condamine é creditado o “descobrimento” da seiva da seringueira, usada desde tempos imemoriais pelos índios Omáguas na região do *Auati-Paraná*, pertencente ao atual território fonteboense. Mais de cem anos depois da viagem do cientista francês, a borracha se tornaria o novo “Eldorado” da Amazônia.

entendimento similar: “o nosso principal produto - a borracha - nos tempos heróicos desse ciclo, nos foi transmitido pelos índios *cambebas* (Omágua)”. Os Omágua falavam um dialeto do tronco Tupi, mantendo grande afinidade com a Língua Geral do Brasil (Nhengatu).

Citando o franciscano Laureano de La Cruz que esteve entre os Omágua com objetivos catequéticos desde Loreto até a foz do Içá de 1647 a 1650, Antonio Porro (1995, p.64) analisa uma prática comum entre os Omágua que, em observações etnográficas atuais, teria o papel de controle demográfico: o infanticídio:

Enterravam vivos os seus filhos acabados de nascer, ou porque querendo os pais um filho homem nascia mulher, ou porque nascia um estando a mãe criando outro, e dessa forma haviam enterrado muitos, e soubemos que a mãe do nosso menino já havia enterrado mais dois, e outras mães um, dois ou três.

Além das causas apontadas pelo cronista, podemos pensar sobre este aspecto cultural Omágua como um movimento desesperado diante de uma situação excepcional nefasta, ou seja, a invasão gradual de seu território, bem como a destruição física e espiritual empreendidas pelas tropas lusitanas escravocratas, teria ocasionado uma pressão para um contingente humano cada vez menor na tribo: um menor número de pessoas possibilitaria uma fuga mais rápida, graças a uma quantidade de peso menor a ser carregado, na pior das hipóteses este drástico controle demográfico poderia supor uma atenuação do sofrimento pelas mortes dos filhos.

Na introdução à edição de língua inglesa do “Diário do padre Samuel Fritz”, George Edmundson indica que foi a pedido dos próprios índios Omágua ao padre Herrero, superior jesuíta de La Laguna, estabelecimento missionário espanhol, que o padre Fritz desceu o rio para aldeá-los e instruí-los. A causa do pedido, certamente, foram as investidas portuguesas cada vez mais vorazes a fim de escravizá-los, de estabelecer entre eles novos viveiros humanos, sendo que a presença do padre significaria segurança e proteção. Em relação aos religiosos, os “Omágua os recebiam da maneira mais amistosa e, de ilha em ilha, ia pregando, ensinando e batizando, obtendo assim, extraordinário êxito na conversão dessa gente à fé cristã.” (EDMUNDSON, 2006, p.147-148).

Segundo Lins (2004, p.49), “Fonte Boa está situada em plena “Terra dos Jurimáguas” aborígenes do subgrupo dos Omáguas, grande nação indígena que povoavam o Alto Solimões e foram em síntese, os primeiros habitantes deste torrão”. Não resta dúvida de que o atual território fonteboense pertencia aos Omágua, contudo, de forma alguma era

ocupado por esta nação, pelo menos não nos primeiros anos da colonização. As informações de que dispomos para alicerçar tal argumento vêm das crônicas dos primeiros exploradores da Amazônia analisadas pelo etno-historiador Antonio Porro (1995). Tendo em vista os escritos de Carvajal, cronista da expedição de Francisco Orellana que atravessou a região em 1542, Lathrap afirma que “a tribo Omágua de *Aparia* dominando o baixo curso do Napo, o Amazonas em seu trecho peruano e, mais a leste, até a região de Santa Rita do Weil”. (apud PORRO, 1995, p.94). No lado brasileiro, a principal aldeia Omágua (*Aparia Grande*), situava-se pouco acima do rio Javari, e o etno-historiador continua,

abaixo dela, o povoamento até então muito denso, tornava-se mais disperso, com diversas aldeias abandonadas. Dali para baixo, numa extensão de mais de 600 quilômetros, a várzea era despovoada até a foz do Japurá e do Tefé, onde tinha início o território da tribo de *Machiparo*. (1995, p.94).

Nas crônicas de Cristóbal de Acuña, jesuíta e Qualificador da Suprema Geral Inquisição, que percorreu o Amazonas em 1639, como membro da expedição de Pedro Teixeira, portanto quase cem anos após Gaspar de Carvajal, o território dos Omágua avança rio abaixo, começando a sessenta léguas abaixo da foz do Napo e se estendia até 24 léguas acima da foz do rio Juruá. Esta informação é importante na medida em que estabelece os Omágua, ou pelo menos seu território, onde hoje é o território do município de Fonte Boa.

Mediante o exame das narrativas de Carvajal e Acuña, podemos conjecturar que o território da atual Fonte Boa no final do século XVI e meados do século XVII, era desabitado, tratava-se de uma “buffer zone” que os Omágua mantinham através de expedições punitivas contra prováveis investidas inimigas, isto é, “com seu poderio militar, uma considerável extensão de várzea despovoada, protegendo seu território” (PORRO, 1995, p.97).

Se por um lado Lins (2004) e Lisboa (1998) têm razão quando afirmam ser os Omágua os primeiros habitantes do território fonteboense, por outro se equivocam em suas interpretações ao colocá-los como “ancestrais dos fonteboenses” e associá-los aos Jurimágua como um de seus “subgrupos”, eram povos distintos do ponto de vista cultural e geográfico, pelo menos até o estabelecimento das missões e sua conseqüente miscigenação étnica.

Assim, se os Omágua do cacicado paleoindígena de *Aparia* não foram os primeiros habitantes (pelo menos no sentido de viver, de habitar, de estabelecer um núcleo de povoamento forte e perene como fizeram rio acima) de Fonte Boa, como sugerem os livros de Eylan Lins e Humberto Lisboa, dentre outros estudiosos, visto que, à época a região encontrava-se desabitada enquanto mecanismo de proteção contra as tribos vizinhas hostis,

também não o foram os Omágua do século XVII relatados por Fritz, que em 1691 diz ter catequizado 38 aldeias desses índios, embora seu mapa assinale apenas 22, todas situadas em ilhas, dentre as quais Maiavara (provavelmente Mamoriá), a mais oriental delas, localizada “a meia distância de foz do Jutai e Fonte Boa”, segundo Antonio Porro (1995, p.99). Deve-se considerar então, que mesmo localizando-se agora efetivamente em parte do território fonteboense, os Omágua setecentistas estavam em processo de declínio militar e político, certamente fugindo dos europeus ou persuadidos pelos religiosos, sendo levados a ocupar as várzeas rio abaixo, descendo até sua antiga zona protetora. Outras tribos também iriam se alojar nesta zona de proteção: “a partir de 1650, essa *buffer zone* deixou de ser mantida e nela se alojaram os Yurimágua” (PORRO, 1995, p.119). Mesmo assim, não foi a partir desses aldeamentos efêmeros dos Omágua que Fonte Boa “nascera”. Queremos dizer que os Omágua nunca habitaram de modo permanente o território hoje fonteboense, muito menos devem ser considerados como as populações mais antigas do lugar (ancestrais dos atuais cidadãos fonteboenses), posto que esta condição se refere fundamentalmente aos Jurimágua (dentre outras etnias, obviamente) que, por seu turno, de forma alguma devem ser tomados como subgrupo dos Omágua.

Isto posto, quando e como podemos situar um primeiro núcleo de povoamento perene no atual território de Fonte Boa?

A resposta mais plausível para esta questão é encontrada nos anos finais do século XVII, num universo de degradação física e espiritual dos povos indígenas causada pelas invasões armadas de apresamento, pelos agentes patogênicos devastadores e pelo estabelecimento do projeto missionário europeu na Amazônia. Neste contexto, o diário do padre Samuel Fritz, com suas descrições e anotações, e mesmo fragmentado devido a um naufrágio, representa uma das pedras basilares para o conhecimento antropológico, histórico e geográfico da Amazônia entre os anos de 1686 e 1723. São escritos vivos, intensos e essenciais que permitem compreender o empreendimento evangelizador realizado pela Companhia de Jesus, pelo seu lado espanhol, no Grande Vale, uma vez que evidencia seus objetivos e “instrumentos”, quase sempre persuasivos, usados para aldear diferentes povos desde abaixo da boca do rio Napo até a Barra do rio Negro. Permite-nos também conhecer boa parte da organização etnológica dos povos indígenas, seus rituais e comércio intertribal. Um dos principais tradutores dos manuscritos do diário localizados na biblioteca de Évora (Portugal), Rodolfo Garcia, que inclusive comenta-o, afirma que “É, de fato, uma crônica minudente e encantadora integralmente dada a lume, pela primeira vez, por D. Marcos de la

Espada, no “Boletín de la Sociedad Geográfica, de Madrid” (GARCIA, 2006, p.17). Nas palavras de Antonio Porro (1995, p.47), o diário:

transcrito por Maroni em 1738 e que contém as vicissitudes daquele abnegado missionário durante quase quarenta anos no alto Amazonas peruano e brasileiro. É essencialmente o relato da resistência e, por fim, do recuo dos jesuítas espanhóis diante das investidas portuguesas, com observações importantes sobre o modo de vida dos Omágua, Yurimágua (os “Solimões”), Aisuari, Ibanoma e outros grupos do Rio Solimões, além do *Diário*, Fritz deixou em 1691 um mapa da bacia amazônica com a localização das principais tribos conhecidas.

O historiador amazonense Arthur César Ferreira Reis, falando sobre o empreendimento catequético espanhol no rio Amazonas, assim menciona a biografia de Samuel Fritz:

Nascido na Bohemia, na vila de Orania (9 de abril de 1654), filho de nobres alemães, Samuel Fritz entrara para a Companhia em tenra idade, com dezenove anos, já com largos conhecimentos de Humanidades e Filosofia. Inteligência vivaz, cultura magnífica, os que lhes dirigiam a formação espiritual o destinavam à cátedra de Teologia conquanto o seu desejo constante fosse o trato com os selvagens da América, na obra admirável de tirá-los da barbaria. Compreendida essa inclinação, fora mandado servir no Vice-Reinado do Peru. (REIS, 2006, p. 132)

A transcrição sobredita imediatamente nos sugere uma grande obstinação do missionário que desde a juventude possuía a inclinação para a evangelização dos nativos. Ora, para um jovem padre europeu a Amazônia, ou melhor, a cristianização dos bárbaros pagãos do Novo Mundo representava oportunidade singular de realização do ideário missionário, de elevação do espírito catequista através da experiência de martirização do corpo, sobretudo, pelas intensas provações como febres altíssimas, insetos, animais peçonhentos, índios hostis, má alimentação, travessias perigosas, enfim a floresta tropical seria o palco ideal para a conversão de selvagens em súditos.

O Sociólogo Ernesto Renan Freitas Pinto (2006, p.198), referindo-se à contribuição de Samuel Fritz ao pensamento social, antropológico e geográfico da região, escreve que a presença do religioso alemão é registrada como um dos momentos essenciais de nossa história espiritual, bem como é dele uma das primeiras sínteses acerca do mundo amazônico:

Este famoso Rio, o maior até então descoberto, que às vezes recebe o nome de Amazonas, às vezes de Orellana, é propriamente o Marañon, um nome que a maioria dos geógrafos (os melhores cosmógrafos lhe dão) desde suas origens e todas as suas províncias de seus cursos superiores. Nasce na lagoa Lauricocha perto da cidade de Guanuco no reino do Peru. Corre por 2.800 léguas até desembocar no Mar do Norte através de 84 bocas. Junto da cidade de Borja tem um estreito chamado o Pongo com 25 varas de largura e três léguas de comprimento de tal rapidez que se navega em um quarto de hora. Uma e outra margem da cidade de Braçamoros (desde onde é navegável) até o Mar, estão povoadas de altíssimas árvores. Tem madeira de muitas cores, caça, salsaparilha e casca que chamam de cravo, bom para guisados e molhos. Entre seus inumeráveis peixes, o mais singular é a Vaca marinha ou Peixe-boi, assim chamado por sua semelhança.

É numa dessas páginas do diário de Samuel Fritz que encontramos uma indicação de ocupação no que seria mais tarde o município de Fonte Boa. Segundo a narrativa de Fritz, foi um convite feito pelos índios Jurimágua, liderados pelo Curaca Mativa, para que um padre fosse aldeá-los e batizá-los, pouco tempo depois o religioso desce o rio para esta missão. Mais adiante, em seu diário, o próprio jesuíta afirma que no ano de 1689:

Em Fevereiro cheguei aos Jurimáguas, onde fizemos igreja ou capela dedicada à Nossa Senhora das Neves. No pressuposto de que, como em anos anteriores acontecera, esta aldeia não ficaria completamente inundada, julgava-me a salvo da enchente; mas esta foi tão grande neste ano de 89, que até ao ponto mais alto da aldeia, onde estava o rancho que eu habitava, havia subido o rio cerca de uma vara... (FRITZ apud PINTO, 2006, p.72)

Nuestra Señora de las Nieves de los Yurimáguas, missão religiosa fundada a partir de um aldeamento Jurimágua chefiado pelo curaca Mativa - este foi o núcleo fundamental de povoamento de Fonte Boa. Uma missão religiosa efêmera construída provavelmente na várzea da margem direita do Solimões⁴⁵, onde o jesuíta Samuel Fritz “desceu” índios Jurimágua (dentre outros) certamente fugidos para o oeste do avanço luso-brasileiro pelo rio Solimões. Tratava-se de uma base de operações para a catequese das tribos que viviam rio acima: Ibanoma, Aisuare e os próprios Jurimágua. É preciso ter em mente no quanto a miscigenação foi uma característica profunda nas missões no Solimões. Deve-se destacar ainda que a redução do padre Fritz no Solimões não chegou a instalar-se plenamente, pois ela tinha no máximo três anos quando ele desceu até Belém. Os índios ainda moravam em aldeias

⁴⁵ Muito provavelmente na ilha do Mapuaru ou dos Periquitos.

construídas por eles próprios e não em aldeamentos erigidos de modo a favorecer o trabalho de catequese, como acabava sempre acontecendo com as missões. Logo, a Missão de Nossa Senhora das Neves era uma aldeia Jurimágua que teve apenas seu nome mudado, a capela que foi erguida na descida do padre Fritz já não existia dois anos depois de sua volta. Certamente o primeiro núcleo de povoamento no atual território fonteboense não era constituído só pelos índios Jurimágua, uma vez que a missão do padre Fritz descia índios de diversas etnias, dentre os quais os Ibanoma, Aisuare e, porque não, os Omágua, estes últimos já em franca decadência.

As missões religiosas representam um marco para a conquista da Amazônia. Dentre as várias ordens religiosas cristãs que se embrenharam pelas matas e singraram os rios da região com o objetivo de controlar a mão-de-obra nativa e convertê-la em súditos de Deus e do rei, merecem destaque os Jesuítas (ordem a qual pertencia Samuel Fritz), conforme pondera Marilene Corrêa da Silva (2006, p.121): “É indubitável que a Companhia de Jesus foi, entre as demais ordens, a que conseguiu reunir maior força diante do Estado e também a mais duramente atingida por ele”. A autora de “O paiz do Amazonas” prossegue:

foi a ordem que conferiu maior aproximação ao seu projeto de independência de meios e modos de colonização. As Missões eram auto-sustentáveis, os índios convertidos e em conversão eram a mão-de-obra farta para a produção agrícola e extrativa, os jesuítas eram a autoridade moral incontestada entre as populações da região - a Companhia de Jesus era o norte intelectual dos procedimentos coloniais da Amazônia.

Arthur César Ferreira Reis (1997, p.143), tece um elogio ao trabalho de conversão católica jesuítica dos povos indígenas chamados pelo autor de infieis: “A conquista espiritual da Amazônia é uma obra de civilização”, que não teria se iniciado sem o “esforço dos missionários”, “que pode parecer apenas reduzido à catequese do selvagem, e mesmo sob este aspecto ele foi gigantesco”.

Samuel Fritz, como fiel representante da Companhia no Solimões (sendo chamado mais tarde de Apóstolo do Amazonas), certamente priorizou em suas atividades a pregação, a moralização dos costumes das relações entre índios e brancos, inclusive delatando os maus-tratos sofridos pelos nativos (como consta em várias de suas correspondências), e a entrega incondicional ao ideário de conversão dos “bárbaros” ao Cristianismo. Contudo, as fontes sugerem que nas missões, “posteriormente, a atividade sertanista e organizadora das populações passa a sobrepujar as atividades catequistas” (SILVA, 2006, p.122). Mesmo

assim, percebe-se nas crônicas de Fritz, daqueles que o acompanhavam nas missões, bem como de seus intérpretes modernos, que a redução para um lugar seguro sob a proteção dos padres da Companhia de Jesus fosse talvez a única possibilidade de sobrevivência para as populações indígenas do Solimões, preferia-se a conversão acompanhada do trabalho duro e da mistura étnica que a escravidão, e muitas vezes a morte, impostas pelos colonos sertanistas escravizadores.

Embora tendo existência efêmera, foi na Missão de Nossa Senhora das Neves que se passaram os mais importantes acontecimentos registrados no terceiro capítulo da terceira parte do “Diário de Samuel Fritz”, principalmente seu apostolado entre os Omágua, Jurimágua e Ibanoma, seu adoecimento e viagem à Belém (que resultaria na confecção de seu famoso mapa), as investidas lusitanas que demonstram a luta entre as duas potências ibéricas pela posse da terra, e a narração de um fenômeno que podemos chamar de surto messiânico na Amazônia Colonial. É interessante ler o relato do próprio Samuel Fritz (FRITZ apud PINTO, 2006, p.77-78):

Notável foi o que então averigui nesta aldeia dos Jurimáguas, e foi que em um festim que celebravam, ouvi, do rancho onde pousava, tocar uma flauta que me causou tal susto que não pude sofrer seu som; mandei que deixassem de tocar aquela flauta; perguntei que era aquilo, e me responderam que dessa maneira tocavam e chamavam à *Guaricana*, que era o Diabo, o qual desde o tempo de seus antepassados, vinha e assistia em suas aldeias, e lhe faziam sempre sua casa apartada da aldeia, dentro do bosque, e ali lhe levaram bebidas e os enfermos para que os curasse. Fui perguntando com que cara ou figura vinha. Respondeu-me o curaca, chamado Mativa: - “Padre, não o posso explicar, só sei que é horrível, e quando vinha todas as mulheres e meninos fugiam, somente ficavam os grandes, e então tomava o Diabo um açoite, que para o fim tínhamos preparado, de uma correia de couro de *Vacamarinha*, e nos açoitava no peito até tirar muito sangue. Na ausência do Diabo, o açoitador era um velho, do que nos ficaram grandes cicatrizes nos peitos. Fazíamos isto, dizem, para sermos valentes. As figuras que tomavam eram de tigre, porco e de outros animais; ora se fazia gigante, ora anão”. Perguntei mais se lhes havia dito alguma coisa de mim, ou que não me admitiessem, ou me matassem; respondeu que as vozes que dava não eram articuladas, “e desde que vistes - dizia o curaca - a primeira vez e plantastes a Cruz, já não que vir mais à aldeia nem quer curar mais os doentes que alguns levam à sua casa; por isso a vós os levamos agora, para que recebam o Evangelho e não morram.

Além deste episódio com *Guaricana* no qual parece que o padre Fritz passou a ser considerado um “quase-santo” pelos índios, pois só sua presença com a cruz afugentara a entidade sobrenatural da tribo, outros eventos foram associados à influência do padre alemão: enchentes catastróficas e até um eclipse solar passaram a ser interpretados pelos nativos como obra do jesuíta ou mesmo causados pela ausência deste nas Missões. Sobre esta questão,

comungamos da mesma opinião do professor e historiador da Universidade Federal do Amazonas Auxiliomar Ugarte, principalmente quando este afirma que o carisma pessoal de Samuel Fritz e suas convicções de cristianização dos gentios, fizeram com que fosse “sem o querer assumindo o vazio que a evangelização causava” (UGARTE, 2006, p.266). Neste caso, os poderes do padre e da cruz substituíram o poder mágico de *Guaricana*.

Rodolfo Garcia, assim como muitos outros especialistas, ao comentar o Diário comete o equívoco de associar os Jurimágua aos Omágua (equívoco este presente nos livros de Eylan Lins e Humberto Lisboa): “tribo afim dos Omágua, catequisada entre os anos de 1683 e 1727. O padre Fritz refere-se frequentemente a ela, mas não a vemos mencionada em seu mapa da edição de Quito” (apud PINTO, 2008, p.72). Provavelmente o etnônimo tenha confundido o compilador, no entanto os novos estudos são reveladores e apontam os Jurimágua como os antigos habitantes do cacicado de Machiparo, tendo sidos chamados ao longo do tempo de Yurimágua, Yoriman ou Solimões. Nominando inclusive o trecho do grande rio de Tabatinga na fronteira com a Colômbia até o encontro com as águas do rio Negro, em frente à Manaus. Porro (1995, p.113) elucida que Solimões significa “para alguns autores *rio dos venenos*, nada mais é que uma curiosa convergência linguística: *solimão*, do latim *Sublimatum*, era o nome popular do sublimato corrosivo (bicloreto de mercúrio) ou qualquer poção venenosa ou letífera...”, associada pelos autores do século XVIII ao veneno com o qual algumas tribos do Amazonas untavam a ponta de suas flechas.

Frei Gaspar de Carvajal, cronista da já mencionada expedição de Francisco Orellana, em 1542 descreveu o que ele chama de “província” que podemos relacionar com o território dos Jurimágua seiscentistas: “começava duas léguas acima do com um povoado à maneira de guarnição, não muito grande, no alto sobre o rio, de onde partiam muitos caminhos que entravam pela terra adentro mui reais”, e continua dizendo que abaixo do Coari havia “de um e outro lado, muitos e mui grandes povoados e terra mui linda e frutífera”. (CARVAJAL apud PORRO, 1995, p.114). A análise da documentação disponível nos permite localizar a principal aldeia Jurimágua (Solimões, Yoriman, Yurimágua) na região da atual cidade de Codajás, a famosa “Aldeia da Louça”, ali se produzia uma cerâmica policrômica considerada pelos espanhóis como uma das melhores do mundo, “nem a de Málaga se igualaria”. O erro de Carvajal foi o de associar os Yoriman aos Omágua, não atentando para a deformação craniana, marca inconfundível destes últimos.

As crônicas de viagem do padre Acuña (1872, p.118) revelam que os Jurimágua eram “a mais conhecida e belicosa nação de todo o rio Amazonas, que atemorizava a esquadra portuguesa em sua primeira entrada, e que é a de Yoriman”. Em 1639, o relator da viagem de

Pedro Teixeira, define o território Yoriman como uma faixa de 250 Km pela margem direita do Amazonas, desde logo acima da foz do Coari até uns dez quilômetros acima da do Purus; a largura dessa faixa é desconhecida, mas não deve ter sido pequena, pois ao contrário de outras passagens do relato em que fala de tribos que habitavam somente as ilhas e barrancas do rio, como os Omágua, Acuña refere-se repetidamente à “terra firme” dos Yoriman. Incluía também “grande parte das ilhas” e, pelo menos na altura das de Cipotuba, Coró e Codajás, também um trecho interdito da margem esquerda. Ao longo desses 250 Km de ilhas, várzeas e terra firme, a província dos Yoriman “é terra tão sobrada de gente que em parte alguma vimos reunidos mais bárbaros do que nela...”(PORRO, 1995, p.114-115).

Laureano de la Cruz, dez anos depois de Acuña, anota em suas crônicas de viagem que os Yoriman localizavam-se “poucas léguas abaixo, começa pela banda do nosso rio a província que chamam de Joriman, que tem de comprimento sessenta léguas e chegamos às primeiras aldeias (...) desta província dos Jorimanes, que é a de mais gente e mais atrevida que vimos” (CRUZ apud PORRO, 1995, p.115-116).

Com efeito, diante dessas notícias, pode-se perceber um processo de deslocamento dos Yoriman no sentido de subir o rio ou se embrenhar na floresta. “Em 1670 os Solimões foram alcançados pelas primeiras investidas dos portugueses de Belém”, afirma Porro (1995, p.116). O fato é que os Solimões não eram acostumados a ver outros povos em suas terras, retirando-se por isso para a floresta rio acima. Um maciço deslocamento, provavelmente entre 1662 e 1689, época do trabalho evangelizador de Fritz no Solimões, trouxe os Solimões para um trecho da margem direita do rio entre Fonte Boa e a foz do Juruá. Tal mobilidade veio acompanhada de um intenso processo de redução populacional, como registra o diário de Samuel Fritz. Deste modo, é nas fontes espanholas que os Solimões ou Yoriman transformam-se em Jurimágua ou Yurimágua. Vejamos, pois, alguns traços culturais deste povo relatados pela documentação colonial disponível.

Do ponto de vista físico, eram “mais graciosos e de melhores feições que os demais”, lembra Acuña, provavelmente se reportando aos padrões estéticos europeus, neste caso, altos, fortes e sem tatuagens ou deformações, como os Omágua, por exemplo. Não há informações sobre sua língua, Pedro Teixeira, falante do Nhegatu não conseguiu se comunicar com eles. O antropólogo Curt Nimuendajú (1981) associou os Jurimágua a uma filiação Tupi, mas as fontes o contradizem, especialmente Samuel Fritz que afirma com veemência que sua língua é muito diferente da dos Omágua, estes últimos falantes do Tupi.

Outro compilador do diário de Fritz, certamente baseando-se no que presenciou ou pelo menos ouviu falar do próprio Samuel Fritz, escreveu que os Jurimágua eram o povo mais

capaz e engenhoso daquelas missões. Enquanto os homens imitavam facilmente tudo que o que observavam, trabalhando em tecidos, provavelmente introduzidos pelos espanhóis, e nas cerâmicas policrômicas, bem mais antigas, elogiadas no tempo de Carvajal.

As mulheres ocupam-se geralmente da pintura de vasos (e cuias), panos e capas de algodão com muita habilidade. Elas dizem que quando eram pagãs costumavam atrair pelo feitiço das serpentes até suas casas, especialmente a que chama mãe d'água, a fim de copiar as marcas e figuras da sua pele (PORRO, 1995, p.122).

Andavam nus, ao que parece até seu descimento às missões religiosas. Heriarte revela que usavam qualquer vestimenta, mas sempre com um chapéu feito de palma. Fritz percebe que a “gente Jurimágua e Aisuare, posto que sejam nações diferentes e de diversas línguas, têm quase os mesmos costumes. Andam completamente nus; contudo, pouco a pouco, vão admitindo vestes e as índias já aprendem a tecê-las. Mais adiante, o jesuíta anota:

O comércio que têm com outras nações é com *tetes ou pilches*, que suas mulheres pintam vistosamente. Em outros tempos foram os Jurimáguas muito belicosos e senhores de quase todo o rio Amazonas; suas mulheres pelejavam com flechas tão valorosamente como os índios (...) Entretanto, agora estão muito acovardados e consumidos pelas guerras e cativeiros que têm padecido e padecem dos vizinhos do Pará. Suas aldeias eram de uma légua e mais de largo, de casaria; mas, depois se viram perseguidos, retiraram-se muitos para outras terras e rios, a fim de ficar mais em segurança (FRITZ apud PINTO, 2008, p.74).

De acordo com o relato do padre, pode-se inferir o movimento de internação nas matas e locomoção por parte dos índios em busca de refúgio, o etnocídio e as patologias mortíferas tiraram-lhes a coragem e a força dos tempos idos, as tropas portuguesas escravocratas vindas do Pará imprimiram um cenário que marcará profundamente as sociedades tribais do Solimões.

Quanto ao comércio inter-tribal percebido por Fritz, e por Acuña alguns anos antes, entre as tribos do Amazonas, pensamos que de forma alguma se tratava de simples viagens esporádicas para escambo, segundo Porro (1995, p.125) “falamos do comércio como atividade econômica propriamente dita, realizado entre grupos locais ou tribos distintas e que tem como efeito a circulação”. É possível imaginar uma rede complexa, formada por caminhos e trilhas “mui largos e bons” na mata que saíam das principais aldeias ribeirinhas,

ligando regiões extensas, uma espécie de escambo de produtos regionais com ferramentas oriundas dos europeus localizados nos rios das Guianas, onde índios ficavam a disposição dos viajantes para servi-los. Pedro de Ursua já havia observado este sistema ao enviar uma patrulha para explorar um afluente que desembocava próximo à aldeia grande de Carari: “a patrulha encontrou, “a pouca distância”, índios de língua e indumentária diferentes, aparentemente em viagem de comércio” (URSUA apud PORRO, 1995, p.127). Outros cronistas atestaram a existência desse comércio realizado em várias rotas diferentes com pingentes de ouro, matérias-primas, cerâmicas, pescados secos, dentre outros presentes e artefatos.

Diante do exposto, é muito difícil situar historicamente e antropologicamente os primeiros núcleos de povoamento da Amazônia Colonial, o próprio Antonio Porro (1995) reconhece a imprecisão de muitos dos relatos dos primeiros viajantes europeus. As fontes coloniais, muitas vezes são colidentes, as interpretações são paradoxais e não deixam claro o estabelecimento missionário de populações notoriamente móveis na região do Solimões. Compreende-se, desse modo, que o ponto germinal do que viria a ser Fonte Boa, dada a sua itinerância conforme se verificou, deve ter ocorrido em diferentes etapas de construção e reconstrução, com o descimento de várias etnias (predominantemente os Jurimáguas) que logo depois esparsavam-se, e foram sendo estabelecidas - miscigenando-se, inclusive - ao longo das margens e/ou sítios do rio Solimões e afluentes como o Maiana e o Auati-Paraná.

Sobre o problema de uma “etnia fundadora”, que consiste no fato dos atuais cidadãos fonteboenses se identificarem com os índios Omáguas, é possível sugerir que a construção de uma ancestralidade em Fonte Boa, antepassados fortes, com características físicas e culturais peculiares como os Omáguas, parte de uma idéia comum: percepção que emerge de um sistema de pensamento marcado pela opressão, pela desigualdade e pela imposição do mais forte sobre o mais fraco, conforme vimos, imagem comum aos dois bumbás. Os relatos dos cronistas, naturalistas e pensadores se constituíram num conjunto de idéias matrizes que permeiam até hoje o modo de pensar, descrever e interpretar a Amazônia – estetizando a natureza e se desapontando com a cultura -, cristalizando assim representações como “selvagens”, “ribeirinhos”, “povos da floresta”, “homens-anfíbios”, “índios indolentes”, etc., homogeneizando a diversidade natural e cultural e alimentando um romantismo social degradador. Como explica Renan Freitas em sua “Viagem das idéias” (2008, p.13):

(...) as idéias, ao percorrerem espaços próximos e distantes, conectando homens e épocas, possuem, em determinadas situações especiais e em certos momentos singulares, a capacidade de se imporem como o sistema de pensamento predominante, a partir do qual se passa a sentir, a agir e a perceber o mundo das coisas e dos homens.

Acreditar que descendem de índios bravios, considerados “civilizados” e conhecidos desde a época colonial nos parece uma idéia permanente entre a população fonteboense, constituindo-se numa espécie de “mito do índio herói fundador”, fato corrente também em outras localidades amazônicas como Parintins e os índios Parintintin, e Santarém e a nação Borari (fato ressaltado sempre por seus respectivos festivais). A verificação das fontes de época nos diz, ao modo de Hobsbawn e Terence (1997), que se trata de uma invenção da tradição, de um mito do índio fundador, homenagem nativista a um povo por ser este notável. E mais, fica evidente a preocupação dos “historiadores” locais em legitimar a posição dos vencedores, até porque não se pode ser descendente de um povo fracassado (entenda-se, neste caso, a miscigenação como símbolo de fracasso). Em outros termos, percebe-se um fascínio progressivamente edificado em torno da figura do vencedor, uma necessidade pujente de se construir um passado heróico através das heróicas ações de uma etnia ancestral de cultura admirada até pelos colonizadores, afinal ninguém quer se identificar hoje com os derrotados de ontem. Como percebeu o historiador Ribamar Bessa Freire (1994) se referindo à Manaus onde a população local ainda reage indignada quase com espírito corporativista, quando os seus visitantes manifestam-se agradavelmente surpresos por se encontrarem, apesar de tudo, diante de uma cidade marcadamente indígena, do ponto de vista histórico, cultural e ecológico.

2.2 A gente da cidade que o barranco levou

A Missão de Nossa Senhora das Neves foi ainda destruída duas vezes. A primeira, de acordo com Samuel Fritz, provocada por um incêndio, obra do descuido de um rapaz durante a ausência do jesuíta. A segunda, em 1709, já com a acirrada disputa entre as duas nações ibéricas pela posse do território amazônico, os próprios espanhóis, comandados pelo padre jesuíta Juan Baptista Sana, substituto de Samuel Fritz no Solimões, preferiram vê-la

abandonada à entregá-la aos portugueses. Por ordem do governo paraense, diversas expedições sertanistas foram enviadas ao Solimões com o objetivo de expulsar os missionários espanhóis e anexar a região ao domínio lusitano, no entanto ocorreram vários focos de resistência por parte dos castelhanos que só foram vencidos definitivamente na região em meados de 1710, com a prisão do padre Sana e, por conseguinte, com a dispersão dos Jurimágua, principalmente para o *Parauari* (Nogueira no rio Tefé).

A partir de então, os Carmelitas da Ordem do Monte Carmo, incorporaram as antigas missões jesuíticas do Solimões ao domínio português. Em vários relatórios da época, a antiga Missão de Nossa Senhora das Neves dos Yurimáguas aparece com o nome de “Aldeia de Taracuatíua”. Segundo Octaviano Mello (1993), *Taracua* é uma variedade de formiga muito comum na região encontrada nos troncos de árvore, *tíua* é sufixo que designa quantidade, portanto *Taracuatíua* pode ser traduzido como “lugar de muita formiga, formigueiro”, uma clara alusão ao estado de completo abandono ao qual o lugar foi relegado após a expulsão dos jesuítas. Em 1743, o viajante e cientista francês La Condamine⁴⁶ assim descreve a situação de penúria na região do Solimões: “Coari é o último dos seis povoados dos missionários Carmelitas portugueses, cinco dos quais formados a partir dos destroços da antiga missão do padre Samuel Fritz e compostos de um grande número de diversas nações, a maioria transplantada”. Além de Coari, o naturalista enumera as outras localidades erigidas sob os antigos aldeamentos missionários do padre Fritz no Solimões: São Paulo de Olivença, Iviratua, Tracuatua (que pensamos tratar-se de *Taracuatíua*), Paraguari e Tefé, todas sob o domínio Carmelita.

O mesmo autor foi o responsável pela Comissão de Demarcação que objetivava efetivar um marco divisório entre as possessões espanholas e portuguesas no Solimões. Por sinal foi na região do atual Auati-Paraná que o cientista francês estabeleceu a linha fronteira dos domínios espanhóis nesta região, que neste momento era onde estava fixada a “terceira civilização” da antiga freguesia de Fonte Boa (com a sede onde hoje situa-se a comunidade rural de Barreirinha).

Mais de uma década após a viagem de Charles Marie de La Condamine, a Lei do Diretório dos Índios⁴⁷, aprovada por D. José em 1755, efetivado em 1757 e estendido para toda a América Portuguesa em 1758, estabeleceu que todos os lugares, aldeias e vilas da

⁴⁶ La Condamine, típico homem do século das luzes, percorreu todo o rio Amazonas, da nascente até a foz. Nesta sua viagem enfrentou vários contra-tempos e acabou retornando à França somente dez anos após sua partida.

⁴⁷ “DIRECTÓRIO que se deve observar nas povoações dos índios do Pará e Maranhão” (sic) foi o instrumento criado pelo governador do Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, estabelecendo as normas a serem observadas nas povoações dos índios do Pará e Maranhão. Em 1755 foram criadas as Capitânicas de São José do Rio Negro, a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão.

Amazônia deveriam ser batizados com nomes aportuguesados. Nas palavras de Freire (1994) e Vainfas (2007) o Diretório apresentava como característica fundamental um caráter etnocêntrico, além da regulamentação do trabalho forçado indígena (proibia-se a escravidão indígena), numa clara tentativa de “portugalizar” a Amazônia. Entre as outras medidas adotadas pelo Diretório, destacam-se: a extinção da tutela religiosa sobre as aldeias e proclamação dos nativos vassalos livres da Coroa Portuguesa, sendo entregues aos diretores; proibição das línguas maternas ou do Nheengatu⁴⁸, obrigando os povoados a usarem unicamente a língua portuguesa, sobretudo nas escolas e nos sobrenomes; construção de moradias no estilo da casa dos europeus, com divisões internas; proibição dos ritos e crenças indígenas consideradas práticas condenáveis, a bigamia perseguida e os casamentos lusíndios incentivados; no que tange ao aspecto econômico, o Diretório obrigava os índios a fazer as suas roças (feijão, arroz, milho e mandioca), pagando dízimo da décima parte dessa produção, a ser cobrado pelo diretor.

O ouvidor Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, intendente geral da Capitania de São José do Rio Negro (que corresponde ao atual estado do Amazonas) escreveu três trabalhos com base em suas viagens de inspeção pela Capitania realizadas no terceiro quartel do século XVIII que são, talvez, as fontes de informação mais importantes daquele período, citadas inclusive por Alexandre Rodrigues Ferreira, Spix e Martius e Bates. Não temos à disposição esses trabalhos, mas consultamos a interessante tabela “Mapas dos índios, fogos e de todas as mais circunstâncias que a respeito de cada vila, e lugar de índios da Capitania do Rio Negro observou o intendente Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio que na correção que delas fez em 177...”, que Carlos Moreira Neto reproduz nas páginas 214-215 de seu livro “Índios da Amazônia”. Como são muitos os dados apresentados, resolvemos transcrever apenas as informações relativas à Fonte Boa.

⁴⁸ Variante do Tupi já falada em algumas áreas do Brasil. A partir da Carta Régia de 1689, foi imposta como o idioma oficial da região pelos colonos portugueses, a fim de facilitar a comunicação e de ampliar o poder dos dominadores sobre os dominados, os índios.

Quadro 1 – Número e faixa etária dos índios

ÍNDIOS								ÍNDIAS						
Vilas e lugares	Adminis Tração	De 7 anos	De 7 a 15 anos	De 15 a 60 anos	De 60 a 90 anos	Mais de 90 anos	Total	De 7 anos	De 7 a 14 anos	De 15 a 50 anos	De 50 a 90 anos	Mais de 90 anos	Total	Total
Fonte Boa	9	40	22	129	10	-	210	38	11	92	12	-	153	363

Fonte: Adaptado de NETO, Carlos Araújo Moreira. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.

Esta primeira tabela é importante porque mostra um número considerável de índios existentes em Fonte Boa nesta época, não sabemos de que etnia, mas tudo indica de que se tratavam de nativos de várias tribos já agrupadas na localidade sob o comando de um diretor. A tabela também mostra o sexo e a faixa etária dos indígenas. É bem possível de que os índios na idade dos 7 a 60 anos e as índias entre 15 e 50 anos fossem àqueles sujeitos ao trabalho compulsório temporário remunerado, conforme regia a Lei do Diretório. A coluna “Administração” é a fusão de seis colunas da tabela original, que discrimina “Principais”, “Capitães Mores”, “Sargentos Mores”, “Capitães”, “Ajudantes” e “Alferes”, que devem ser indígenas, pois entram na soma de índios.

A próxima tabela mostra em que atividades os indígenas estavam ocupados. Em sua maioria encontrava-se em sua própria vila e lugar. 34 realizavam o comércio de drogas do sertão ou outros produtos em canoas, certamente como remeiros, trabalho exigido pela administração.

Quadro 2 – Principais atividades dos índios

ÍNDIOS				ÍNDIAS				
Vilas e lugares	Ausentes	No serviço D El rei	No serviço dos moradores	Nas canoas de negócio	Ocupados nos seus lugares	Ausentes	No serviço D El rei	No serviço dos moradores
Fonte Boa	6	12	2	34	56	-	-	-

Fonte: Adaptado de NETO, Carlos Araújo Moreira. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.

Finalmente, na terceira tabela encontramos as opiniões do ouvidor sobre a situação das localidades visitadas e sobre a atuação dos diretores dos índios. O ouvidor é bem claro em relação ao estado das casas dos moradores, afirmando estarem em bom estado. Por outro lado, a igreja deveria estar em ruínas. Quanto ao diretor, parece que ele não controlava somente o lugar de Fonte Boa, pois vemos o seu nome em outras vilas e lugares do Solimões.

Quadro 3 – Parecer do Ouvidor sobre os lugares

Vilas e lugares	Estado em que se acham as igrejas, cadeias, casas de câmara e de moradores	Qualidade e circunstância dos diretores
Fonte Boa	Igreja em mau estado e em bom a casa dos moradores	O de São Matias

Fonte: Adaptado de NETO, Carlos Araújo Moreira. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.

Segundo Porro (1995, p.67), na segunda metade do século XVIII, a população de Fonte Boa (*Taracuatiba*), é mencionada por alguns cronistas como sendo constituída por

etnias das mais variadas: Conamaná, Cumuramá, Juri, Miranha, Omágua, Payana, Passé, Tukuna, Xama e Xumana, provavelmente atraídas ou “descidas” sistematicamente através do trabalho dos religiosos, desde o alto dos rios ou do interior da floresta.

Com relação à origem do nome Fonte Boa, tem-se notícia que esta alcunha há muito tempo faz parte das citações sobre o lugar. A tradição oral e os testemunhos de cronistas que passaram pela região, dão conta de que o nome de Fonte Boa foi concebido pelos primeiros habitantes do lugar, uma vez que existia uma grande quantidade de mananciais e igarapés de águas límpidas e cristalinas, fontes de admiração até mesmo para os colonizadores.

Esta nomenclatura (Fonte Boa), fora conferida para o nome da localidade em que estava situado o “sítio”, pelo fato da mesma, ser detentora de fartos mananciais de água de boa qualidade, que abraçava o município, cortando-o em forma de cristalinos igarapés, assim como, pelas várias fontes de águas límpidas que brotavam das nascentes naturais de suas enormes barrancas, e que até os dias de hoje ainda existem, no entanto mais raras.

Mas não só por isso culminou decididamente para o nome deste abençoado lugar, pois a nova nomenclatura tinha que ser Lusitano, ou seja, ser um nome fielmente aportuguesado. Coincidentemente, com os fatos já mencionados, foi o nome aprovado pelo então Governo, uma vez que a nomenclatura “Fonte Boa” fora reconhecido pelo Conselho Provincial como um nome fielmente aportuguesado, tendo em vista, a existência em Portugal de várias freguesias com esta designação...(LINS, 2004, p. 151).

Conforme viu-se acima, o Ouvidor Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio em meados do século XVIII, já se referia ao lugar como Fonte Boa. Paul Marcoy (2001, p.87) em viagem pelo rio Amazonas, entre os anos de 1846 e 1847, assinala que a “...vila de Fonte Boa, que deve o nome às águas límpidas da vizinhança e que rivaliza com a itinerante Maturá pelas frequentes mudanças de localização”. Segundo o mesmo autor, Fonte Boa teria sido deslocada por cerca de cinco sítios diferentes, sendo que na época, somente dois eram reconhecidos, dentre eles o sítio da quarta migração chamado de *Taraçuateua* (hoje Taiaçutuba), cheio de buracos e cacos de urnas de barro onde outrora os índios enterravam seus mortos. Mais adiante no seu relato, Marcoy argumenta sobre a formação da população fonteboense onde os Umáuas (Omáguas) convertidos seriam “os principais habitantes de Fonte Boa”, porém logo foram exterminados por uma epidemia dando lugar a índios de diferentes etnias trazidos de igarapés e rios próximos, e complementa:

Dos seus cruzamentos contínuos por quase dois séculos resultou o desagradável tipo híbrido que constitui a sua população. Fonte Boa fica a trinta pés acima do nível do Amazonas. Um promontório que os barcos são obrigados a dobrar para alcançar o lugar, separa as águas brancas do Amazonas das águas pretas do Cahiarai (hoje Cajarahí), de cuja limpidez cristalina Fonte Boa tomou o nome.

Para completar sua crônica, o viajante francês descreve de maneira impressionista o contexto da pequena povoação que visitava: “Trinta casas bem localizadas e dispostas em quadrado, uma igreja sem teto para o culto e uma bela casa caiada com telhas vermelhas e venezianas verdes para o comandante, constituem o povoado.” Desse modo, somos levados a deduzir que o antigo aldeamento *Taracuatíua* (outros autores escrevem *Taracoteua* ou *Taracoteua*), ou mesmo um lugar próximo a ele, que já era famoso por seus belos mananciais, passou a ser conhecido oficialmente pelo mesmo nome de alguns lugares de Portugal: “Fonte Boa dos Nabos”, “Fonte Boa do Meio”, “Fonte Boa de Algarves”, etc., como obrigava a Lei do Diretório.

Este processo de “lusitanização” de vilas e povoados no Solimões efetivou-se a partir da visita do então governador da Capitania de São José do Rio Negro, o coronel Melo e Póvoas ao interior. Na ocasião ele “elevou a vilas as aldeias de Abacaxis, Saracá, Ega e São Paulo de Cambebas, e a lugares as aldeias de Jaú, Caboquena, Aricari, Cumaru, Dari, Coari, Parauari, Caiçara, Taracoteua e Evirateua, situadas no Solimões”, sustenta Arthur Reis (1989, p.122).

No interessante texto de Júlio César Melatti (2010, p.57) intitulado “Notas para a história dos brancos no Solimões”, lê-se a citação de um livro do padre Manuel Aires de Casal publicado em 1817: “Corografia Brasílica”. Baseando-se em diferentes autores e fontes, Aires de Casal traça um perfil geral do Brasil às vésperas da independência e mais, traz a lume “quão poucos eram os núcleos coloniais do Solimões nos anos que precediam o fim da dominação portuguesa”. Ainda com base no trabalho do padre Aires de Cabral, Melatti assim analisa a situação de Fonte Boa à época:

Fonte Boa (p. 331), povoação pouco mais de seis léguas acima da foz do rio Juruá e onze abaixo da foz do Jutaí. Esteve antes em vários outros lugares, um deles chamado Taracoatiba, nome que lembra Tracuatua, como chama La Condamine uma missão carmelita pela qual passou. Entretanto, diz Aires de Casal que o pesquisador francês viu essa missão após ter-se mudado de Taracoatiba. Aliás, é um nome que lembra também o da aldeia Turucuaté dos aisuares, citada pelo Padre Fritz. Diz Aires de Casal que ignora a qual etnia pertenciam os primeiros índios a habitarem a missão, mas quando ela estava no quarto local que ocupou (que foi onde La Condamine a viu), Frei João de São Jerônimo levou para lá os índios pacunas; mais tarde para aí foram levados araicás, marauás, momanás e finalmente tacunas (ticunas, certamente), tumbiras e passés.

Em seu já referido livro, Carlos Moreira Neto (1988, p. 320-21) reproduz o “Mapa Estatístico da Comarca do Alto Amazonas em 1840”, extraído do “Dicionário Topográfico, histórico e descritivo”, do capitão-tenente Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, publicado em 1852. O que se pode verificar é a forte presença indígena formando a maioria da população (302 moradores), deve-se ressaltar ainda o número de escravos (5 moradores). Como fizemos anteriormente, tomamos do dito mapa apenas os dados relacionados à Fonte Boa.

Quadro 4 – População de Fonte Boa em 1840

Localidade	Santo padroeiro	População					
		Brancos	Mamelucos	Índigenas	Mestiços	Escravos	Total
Fonte Boa	N.S.de Guadalupe						
		60	200	302	38	5	605

Fonte: Adaptado de NETO, Carlos Araújo Moreira. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.

A localidade também não passou despercebida pelo médico-viajante Robert Avé-Lallemant que, percorrendo todo o rio Amazonas em 1859, esteve em Fonte Boa no dia 20 de julho. De maneira divertida ele fala sobre a experiência que teve no povoado:

Às 10 horas da noite navegávamos com alguma dificuldade num braço lateral do Solimões estreito, como um corredor na mata. O vapor encontrou finalmente seu caminho, e ancoramos para receber lenha. A localidade sem importância, a cuja margem nos encontrávamos, chamava-se Fonte Boa. A princípio não a podíamos distinguir bem; mas quando a lua surgiu por detrás da floresta escura, iluminou uma pequena e modesta povoação, que nos saudou afavelmente com uma enorme nuvem de mosquito...(1980, p.169).

Fonte Boa recebeu ainda o nome de Lugar de Fonte Boa e, finalmente no ano de 1840, aparece nas fontes da Província do Pará, com o nome de Freguesia de Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa, figurando na Lei nº 146, de 24 de outubro, como Freguesia ou Colégio Eleitoral do Termo da Vila de Ega (atual Tefé). Para os efeitos civis e eclesiásticos foi reconhecida como Freguesia da Província do Amazonas, por Lei nº 92, de 06 de novembro de 1858. Segundo a “Revista do Amazonas”, nº 1, Ano I, datada de 05 de abril de 1876 (p. 3), a população geral da Freguesia de Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa no ano de 1872 era de 728 pessoas, sendo 721 nacionais, dos quais 2 tinham direito à votar. Nota-se a presença de 7 estrangeiros que não sabemos a nacionalidade. Como a Freguesia situava-se em um lugar de várzea (pantanso e perigoso para a navegação, segundo o depoimento de políticos e moradores da época), no ano de 1873, foi transferida para uma terra firme chamada Barreiras de Fonte Boa.

Por força do Decreto nº. 92, de 28 de março de 1891, expedido pelo então Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, a Freguesia foi elevada à categoria de Vila de Fonte Boa⁴⁹, sede da municipalidade homônima. Para Eylan Lins (2004), este status foi adquirido graças ao aumento das condições da população, mais instruída e à consolidação de plantações de várias culturas, além da própria ordem política que se iniciava na época: a instalação da República. Lisboa (1998) afirma que esta categoria significava o direito de gozar plenamente das prerrogativas político-administrativas, incluindo-se a administração de um Intendente e a formação de um Conselho.

Outro fator importante que colaborou para a criação do município de Fonte Boa, foi “o clima de opulência causado pela febre do látex, onde a Amazônia apareceu como principal fornecedora da matéria-prima para o mundo”⁵⁰ (LISBOA, 1998, p. 49). Sendo assim, com a elite local já estabilizada, foi instituído o município, para atender às aspirações de autonomia e poder das oligarquias seringalistas recém-formadas. Era o alvorecer do mandonismo dos “Coronéis de Barranco” e de suas famílias hegemônicas, marca indelével da sociedade local.

A maioria política da Vila de Fonte Boa veio através do Decreto-Lei nº 68, de 31 de março de 1938, sob a égide do Estado Novo Vargasista que, teoricamente, vinha para

⁴⁹ A Lei nº 33 de 04/11/1892 estabelecia que os municípios teriam no mínimo 10.000 habitantes. Criava a estrutura de poder municipal: Superintendência (Chefe do Poder Executivo), Intendência Municipal composta por 9 membros. Dividiu o Estado do Amazonas em 23 municípios, além de Fonte Boa: Manaus, Itacoatiara, Silves, Urucará, Parintins, Barreirinha, Maués, Borba, Manicoré, Humaitá, Codajás, Coari, Tefé, São Paulo de Olivença, São Felipe do Rio Javari, Canutama, Lábrea, Antimary, Moura, Barcelos, São Gabriel da Cachoeira e Boa Vista do Rio Branco.

⁵⁰ Em 1839, Goodyear inventou o processo de vulcanização – tratamento com enxofre e calor que aumentou a durabilidade elástica do látex, ampliando cada vez mais o uso industrial da borracha, fomentando a incursão do capitalismo no interior da floresta amazônica.

destruir as raízes da antiga forma de fazer política dominada pelas oligarquias existentes no Estado brasileiro. Porém, a configuração do contexto em Fonte Boa continuaria basicamente a mesma dos anos anteriores “o apadrinhamento entre as oligarquias municipal e estadual era muito forte” (LISBOA, 1998, p. 71). Neste período da história fonteboense, o “Coronel de barranco” aparecia como a figura mais representativa do poder local. Em “Breve história da Amazônia” (2001, p.181), Márcio Souza nos instiga a pensar criticamente acerca do modo de vida opulento e de ostentação que se instalou em Belém e Manaus: a sociedade do látex promoveu uma verdadeira comédia de boulevard na tentativa de transplantar os costumes europeus para a Amazônia, e o seringalista, cavalheiro cidadão em Manaus e senhor feudal no seringal – personalidade paradoxal e discrepante -, seria a “grande personagem dessa obra-prima da monocultura brasileira que foi o vaudeville do ciclo da borracha”.

A figura do “Coronel de Barranco” ainda hoje é a imagem perpétua do poder e mandonismo na região do Solimões, graças à conjuntura que por algumas décadas entre a metade do século XIX e início do século XX, transformou a Amazônia no Eldorado do ouro negro proveniente da *Hevea Brasilienses* – a borracha. Contudo, o sistema de exploração da seringueira constituiu além dos inomináveis flagelos humanos por conta da exploração da mão-de-obra nordestina nos vales e rios seringueiros, um dos episódios fundamentais para a formação da sociedade fonteboense cuja característica proeminente é o faccionalismo político-cultural.

Para o sobredito autor, o ciclo da borracha na Amazônia se assemelha a um drama teatral encenado em toda a sua tragédia, aventura e ilusão, marcado pela contradição entre a ostentação desenfreada das Capitais da luz elétrica, importadoras dos costumes exógenos e a degradação dos retirantes internados nos seringais, perdidos na imensidão dos rios e matas. “O lado festivo, urbano, civilizado, que procurou soterrar as grandes monstruosidades cometidas nos domínios perdidos, poucas vezes foi perturbado durante sua vigência no poder”. (SOUZA, 2001, p.182). Entende-se assim que o período da borracha na Amazônia caracterizou-se por um paradoxo perverso entre a vida em Manaus e Belém e seu importado requinte, e a vida nas colocações dos seringais compulsoriamente desumana. Mas este paradoxo não existia somente entre as cidades e os seringais, conforme diz o romancista Milton Hatoum, na própria Manaus dos bondes, do Teatro e da luz elétrica, a opulência econômica originária do látex concentrava-se nas mãos de poucos, enquanto na outra Manaus, os excluídos não tinham acesso aos serviços básicos, ficando alijados da modernização manca que ali se instalava (apud DIAS, 1999, p. 12).

Arthur Reis (1989, p.218) assegura que o povoamento de imigrantes nordestinos na Amazônia teve início em 1850: “tentados pelas notícias de que naquela terra nova, virgem, seria fácil a conquista de horas melhores de abundância”. O retrato pintado por Euclides da Cunha acerca da imigração nordestina para a Amazônia é emblemático, uma vez que descreve em “carne, osso e sangue”, o mosaico de sofrimentos pelos quais os retirantes passaram. Deixemos o autor falar:

Quando as grandes sêcas de 1879, 1880, 1889, 1890, 1900, 1901, flamejavam sobre os sertões adultos, e as cidades do litoral se enchiam em poucas semanas de mais população advéncia de famintos assombrosos, devorados pelas febres e pelas bexigas – a preocupação exclusiva dos poderes públicos consistia em libertá-las o quanto antes daquelas invasões de bárbaros moribundos que infestavam o Brasil. Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, com aquêles fardos agitantes consignados à morte. Mandavam-nos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. A multidão martirizada, perdidos todos os direitos, rotos os laços da família, que se fraccionava no tumulto dos embarques acelerados, partia para aquelas bandas levando uma carta de prego para o desconhecido; e ia, com os seus famintos, os seus febreiros e varolozos, em condições de malignar e corromper as localidades mais salubres do mundo. Mas, feita a tarefa expurgatória, não se curava mais dêle. Cessava a intervenção governamental. Nunca, até nossos dias, a acompanhou um só fiscal ou um médico. Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem (CUNHA apud BENCHIMOL, 1977, p.317).

Esta dinâmica populacional chamada por Samuel Benchimol de “diáspora cearense” que colaborou para a ocupação de uma população não-indígena da parte mais a oeste da Amazônia, ocasionada, dentre outras coisas, por uma grande seca que assolou o sertão em 1877, constituiu-se em um dos maiores movimentos migratórios da história do Brasil. O mesmo autor ressalta que “êsses cearenses, contractados pelos pioneiros não recuaram a um só embarço” (1977, p.318). Uma alusão ao espírito de desbravamento que movia esses nordestinos em seu exílio amazônico.

Falando de colonização, em índices expressivos, como consequência dela estavam creadas villas e povoados de avultadas populações: no Madeira, Manicoré e Humaythá; no Purus, Canutama e Lábrea; no Solimões, Manacapuru, Codajás e Fonte Bôa;

Fonte Boa, outrora pobre freguesia marcada pelo ostracismo, a partir de 1891 tornava-se uma importante vila com seus grandes seringais, recebendo um contingente considerável de migrantes nordestinos, sendo, portanto, revitalizada social e economicamente, a partir de um novo processo de colonização.

De acordo com dois documentos fornecidos pelo Serviço de Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) e pela Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), Samuel Benchimol (1977, p.321) assinala a presença de nordestinos enviados para o trabalho nos seringais do município de Fonte Boa no período da Segunda Guerra Mundial:

Quadro 5 – Índice de migrantes nordestinos

Nomes das “gaiolas”, “vaticanos” e motores de linha	Data da saída	Destino	Número de migrantes
Aimoré	12.07.1943	Fonte Boa	51
Aimoré	31.08.1943	Fonte Boa	50
		Foz do Mamiá	06

Fonte: Adaptado de BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: um Pouco-Antes e Além-Depois**. Manaus: Editora Humberto Calderaro, 1977.

Mesmo diante dos números reduzidos apresentados pelo quadro, pode-se sugerir sem sombra de dúvida que o contingente de nordestinos que se deslocou para a região de Fonte Boa foi muito mais representativo do ponto de vista demográfico, sobretudo por causa das fronteiras do município estenderem-se por uma vasta região produtora de borracha, como os rios Jutaí, Solimões, Juruá e Japurá. A título de exemplo, citemos alguns seringais de Fonte Boa grandes produtores de látex: “Santa Luzia, São João, Açay, Mamupina, Mororó (...), Baixo das Araras (...) Mapuaru, Acapú, Sacambú, (...)” (LINS, 2004, p.128). Além disto, ao analisarmos a árvore genealógica de qualquer fonteboense, facilmente constatamos a presença forte de nordestinos.

Leandro Tocantins (2000, p.270) dá uma possível explicação ao nome “gaiola” (embarcação que transportava os retirantes nordestinos de Manaus e Belém até os seringais”, segundo o autor possuíam “de dois a três conveses, camarotes ao centro ou na amurada, a borda é cercada entre os balaústres do segundo e terceiro conveses por uma tela grossa

pintada sobre a qual correm os resguardos de madeira ou ferro onde vão debruçar-se os passageiros”.

O cotidiano dos chamados brabos ou Arigós (que por ocasião da Segunda Guerra passaram a ser chamados de “soldados da borracha”) nos seringais era uma jornada árdua, estafante, permeada pelo medo das ameaças do patrão e pelo endividamento eterno que o acompanhava desde sua chegada na “colocação”. Plácido de Castro, comandante do exército acreano que em 1902 conquistou o território do Acre, anexando-o ao Brasil, descreve de maneira impressionista toda a operação de corte, coleta e defumação realizada pelo seringueiro (apud BENCHIMOL, 1977, p.392-393):

Às 4 horas da manhã, desperta o seringueiro; prepara uma xícara de café que elle toma, algumas vezes escoteiro, outras vezes com macacheira, e não cachaça, como diz o Dr. Calmon, calça o sapato de seringa, pega o balde e a machadinha e apresta-se para sahir a caminho da boca da estrada, distante de 30 a 50 metros de sua barraca.

Uma vez na boca da estrada onde está a primeira madeira, deixa o seringueiro o balde, faz as incisões sobre as quaes embute as tijelinhas e assim percorre toda a estrada, repetindo em cada madeira a mesma operação. As incisões são feitas circularmente, medindo 44 centímetros entre ellas. Os golpes dos dias subsequentes são dados abaixo dos primeiros, de modo a constituir por fim uma série de incisões em um mesmo plano vertical, série de incisões a que dão os seringueiros o nome de arreação.

A estrada sendo uma curva fechada, cujas extremidades se tocam em sua boca, o seringueiro, terminada a operação do corte, encontra-se novamente no ponto de partida; feita ahi uma ligeira refeição, pega o balde e começa a colheita do leite, percorrendo de novo a estrada. Depois de colher o leite, elle deixa as tijelinhas ao pé de cada seringueira...volta, então para a barraca, ao lado da qual, protegido por um tapiry, se acha o defumador, constituído por um boião, espécie de forno com uma chaminé, em cujo interior crepita o fogo alimentado por particular combustível que lhe fornecem os caroços de algumas palmeiras, entre ellas preferido o Urucury, e cavacos de algumas madeiras, taes como a carapanaúba, a maçaranduba, o piquiá, etc.

A leitura de diversas obras que versam sobre o período áureo da borracha na Amazônia nos sugere que, embora explorados durante a maior parte do tempo, os seringueiros embrenhados nas matas também realizavam suas festas como espaço simbólico de resistência à opressão do sistema de aviamento liderado localmente pelos “coronéis de barranco”. Pode-se dizer, à semelhança de Benchimol (1999) e tantos outros, que essas festas nos beiradões, forrós e cantorias regados à muita cachaça, projetavam um imaginário singular daqueles trabalhadores, retratando seus anseios como conseguir uma mulher para casar ou saldar sua dívida e voltar para a “terra natal”.

Após a ilusão do fausto, termo consagrado pelo livro de Edineia Mascarenhas (1999), o final do modelo de exploração predatória baseado na monocultura gomífera foi melancólico.

Passada a euforia do ciclo da borracha na Amazônia suplantada pela borracha asiática⁵¹, uma vez mais as cidades e povoados da região foram relegados à completa miséria e ao esquecimento, Fonte Boa não foi diferente e teve de assimilar uma leva de seringueiros abandonados à própria sorte, restando-lhes a adaptação à vida amazônica e a miscigenação com a população local, “imprimindo uma gama de sentimentos e costumes nas populações do vale amazônico, o que definiu em traços fortes o perfil da região como é visto até hoje” (TOCANTINS, 1982, p.116):

caboclos amazônicos e nordestinos, apesar das distâncias temperamentais, não se desentenderam. Ao contrário, vivem em perfeita comunhão, completando-se nas atividades criadas pela exploração dos seringais. Os caboclos, quando não operam como seringueiros, nas ilhas ou no Baixo Amazonas, exercem todas aquelas tarefas ancilares a que já nos referimos. Os maranhenses e os nordestinos, em especial os cearenses, que sempre se distinguiram pela capacidade de trabalho, pela resitência física, foram, porém, os seringueiros por excelência. Deram o tipo clássico do extrator do látex. (REIS, 1997, 236)

Apesar de desencadear uma catástrofe do ponto de vista econômico, a derrocada da exploração da seiva da seringueira na região, de certo modo, contribuiu para o início de uma nova realidade da qual emergia uma identidade amazônica “cabocla” consolidada na miscigenação do índio autóctone com o nordestino que já trazia no sangue heranças européias e negras, é o que defende Samuel Benchimol (1999, p.15): “A sociedade que aqui se formou traz, ainda, a marca e os insumos sociais, biológicos e étnicos de muitos povos, tradições e costumes”.

Talvez as melhores fontes históricas para o estudo da cidade de Fonte Boa e de seus habitantes no início do século XX, sejam as cartas do padre francês João Baptista Parissier, nascido em Tlnhat no dia 2 de junho de 1855 e falecido em Paris no dia 15 de janeiro de 1931. Atuando como pároco ligado à Prelazia de Tefé, Parissier escreveu uma série de cartas ao seu superior eclesiástico o bispo Mosenhor Barrat (Miguel Alfredo Barrat), relatando aspectos do comportamento, do modo de vida e das relações sociais estabelecidas pelo povo fonteboense.

⁵¹ Márcio Souza (2001, p.191) dá uma explicação para a quebra do monopólio amazônico de produção da borracha, seria uma “operação de contrabando à qual a lenda empresta lances de ação e espionagem, o aventureiro Henry Alexander Wilckman conseguiu uma partida de setenta mil sementes de seringueira e enviou-as para Londres. Plantadas experimentalmente em Kew Garden, as mudas foram transferidas para o sudeste da Ásia, região da faixa equatorial e com clima semelhante ao amazônico. As mudas cresceram, transformaram-se em seringais ordenados como um bosque e começaram a produzir”.

Uma das cartas mais interessantes do ponto de vista sócio-histórico é a datada de 24 de agosto de 1912, na qual o padre Parissier compara a cidade a um deserto por conta das atividades extrativistas empreendidas pela população:

Por estes dias vou até o Mamoria celebrar um matrimônio e administrar os outros sacramentos. Novidades aqui, em Fonte-Bôa tudo como de costume, quero dizer que todos os homens conscientes de sua dignidad de cidadãos de um grande paiz, sem contar algumas mulheres incoscientes fazem politica a outrance! O jogo de cartas, de bilhar e a politiquice, absorvem todo o tempo destes trabalhadores encansaveis, destes zeladores do progresso moderno ou outro qualquer.

Durante este tempo, uns indios do alto Jutahy, mataram um meu conhecido, Cornelio Chaves de Mello, morador no ultimo barracão deste rio, lhe levaram captivas , a mulher e quatro filhas! Como ir atraz destes malvados, nos centros das mattas desconhecidas?

Tudo isso não deixa de ser simples represalias. O meu povo ja se interna todos os dias nos seringaes e o resto vai para a praia, de modo que Fonte-Bôa é muito parecida com o deserto. Contudo, o movimento religioso vai se tornando cada dia mais consolador...

Observa-se que a maior parte do tempo a população estava nas atividades de extração do látex ou da coleta de ovos e de quelônios na praia, tarefa muito comum no cotidiano das pequenas cidades, povoados e vilas amazônicas da época, conforme relata Bates (1979) em viagem de estudos pelo rio Amazonas: “Numa manhã cerca de 400 pessoas estavam reunidas nas bordas do banco de areia, tendo cada família preparado seu abrigo (...) havia grandes tachos de cobre, para o preparo do óleo e centenas de jarros vermelhos estavam espalhados pela areia”. (p.241). O tempo em que a população não estava em tais atividades, encontrava-se “em jogos de cartas, bilhar e na politiquice”. A crítica do padre Parissier em relação à “politiquice” e aos costumes da população será uma constante em suas cartas, visto que o próprio padre mais tarde tornar-se-á Superintendente⁵² do município, o que lhe acarretará um mosaico de críticas e denúncias por parte de seus adversários. O que o padre chama de “politiquice” é o interesse da população pelas conversas e fofocas cotidianas envolvendo a administração local, o jogo de poder e a manipulação dos benefícios públicos por parte de determinados grupos. A análise do conflito entre facções hegemônicas deverá ser adensada mais adiante, todavia, fica registrado um dos elementos fundantes da sociedade fonteboense que é constantemente ressignificado na e pela festa dos bumbás.

Ainda na leitura das cartas de Parissier, agora no ano de 1914, o padre tece uma síntese do comportamento da população fonteboense. Nas palavras do missionário:

⁵² Cargo semelhante ao de prefeito (Chefe do Poder Executivo Municipal).

Este anno se anuncia tão pobre em dinheiro como seu antecessor -1913. Miséria negra falta completa de recursos por causa da indolência do povo; não cultivão cousa alguma, não crião animais, a não ser a preguiça com todos seus cortejos de vícios, e querem passar como príncipes, e para chegar a este bem estar relativo e alheio d estes espiritos fracos, para quem consiste a felicidade em ter a barriga cheia e se divertir recorrem muitas vezes a meios pouco honrosos – assim como pedir dinheiro emprestado com a firme intenção de nunca mais restituir do pobre incauto que teve a fraqueza de se deichar passar a perna, isto é, roubar.

A consciência humana nesta terra abençoada da seringa, é muito mais elástica do que a Borracha fina. Por falta completa de instrução religiosa e sobretudo da educação nulla (quando é pernicioso) dada no seio da familia, esta gente se imaginam com muita facilidade, que o fim último do homem neste mundo é beber beber tornar a beber, e ainda beber; comer e dansar!!!Que ideal!É tal a mentalidade destas pessoas que digo pessoas que me pergunto a mim mesmo o caboclo será mesmo um ente racional?

Só tem só segue os instintos. Dela segue este lamentavel indiferentismo religioso signal de um povo degenerado e em caminho de se embrutecer cada vez mais. Pela dansa sacrificam tudo – o dever mais sagrado é indignamente socalcado aos pés em favor de um pagode. Para ir dansar ha mães que deicham sozinhos em barracos no meio da matta seus filhos de peito. Este divertimento parece exercer sobre estas pobres criaturas um poder fascinador e diabólico. Sacrifica-se tudo quanto ha de justo e mais sagrado para satisfazer esta redicula e immoral paixão de dansa...

Beber, comer e dançar, chamados de “vícios” pelo padre, faziam parte do comportamento cotidiano dos cidadãos fonteboenses, ao que parece eram seus divertimentos. A extração do látex ainda era a principal atividade econômica que ocupava considerável parcela dos moradores. Relativizando o olhar eurocêntrico do religioso (principalmente em relação ao trabalho) que perpetua a idéia de indolência e preguiça do caboclo, pode-se conjecturar que as festas (que o padre chama de pagode) eram constantemente realizadas e, de fato, atraíam a atenção da população. Conforme se lê em Charles Wagley (1988, p. 194), que descreve festas semelhantes na comunidade amazônica de Itá: festas de caráter profano (folias), realizadas com instrumentos musicais como tambores, matracas e um raspador, em honra a um determinado santo que “constituem alegres reuniões sociais para toda a família”; e festas religiosas, com aval da igreja, homenageando algum santo (principalmente São Benedito), marcadas por procissões, arraiais e mais,

Todas as noites, e por todo o dia nos últimos dias dos festejos, dança-se o samba no pavilhão ao compasso dos tambores. O samba dançado nessa ocasião e nas festas rurais é diferente do samba das cidades tanto no ritmo como nas próprias evoluções. O samba do velho estilo de Itá é dançado pelos casais, mas os pares de estranhos dançam afastados, sem que seus corpos se toquem (WAGLEY, 1998, p.205).

Em razão disto, o que era estranho e imoral aos olhos do padre Parissier em Fonte Boa, tratava-se de um comportamento comum do povo amazônico com suas festas rurais, levantações de mastros, quermesses, manifestações entre o sagrado e o profano que, ao mesmo tempo em que homenageiam algum santo católico com rezas e procissões, também se caracterizam pelas danças, comidas e bebedeiras. Na zona urbana de Fonte Boa são tradicionais os festejos de Nossa Senhora de Guadalupe (oficial da Igreja, realizado entre 4 e 12 de dezembro), mas também os chamados “festejos de mastro”⁵³, como o Divino Espírito Santo (em maio), São Sebastião (janeiro), São Francisco (outubro), Nossa Senhora de Fátima (maio), todos não-oficiais, com levantação e derrubada do mastro cheio de frutas e com a sua bandeira, novenas e logo após leilões, desfiles de candidatas e festa dançante. No interior do município, destacam-se os festejos na comunidade do Murinzal em honra à Santa Maria (maio), no Vencedor em homenagem a São Lázaro (fevereiro), no São José em honra a São José (março), todos recebendo um número considerável de pessoas da cidade e das comunidades circunvizinhas para os torneios de futebol, para disputar leilões e se divertirem nas festas. Mesmo não sendo bem vistos pelo padre católico, tal como em Itá, esses “festejos profanos”, quer sejam urbanos quer sejam rurais, não deixam de contribuir com as despesas da Paróquia.

Segundo a sinopse estatística editada pelo C.N.E. (s/d), no Censo demográfico realizado em julho de 1950 (portanto, antes do desmembramento do território fonteboense para a constituição do município de Jutáí), o município de Fonte Boa contava na época com uma população de 14.637 habitantes, figurando no 25º lugar entre os municípios então existentes. A população assim se compunha: 7.738 homens e 6.899 mulheres; brancos: 4.072 (2.109 homens e 255 mulheres); negros: 622 (367 homens e 255 mulheres); pardos: 9.912 (5.247 homens e 4.665 mulheres); sem declaração de cor: 37. Como podemos observar, predominavam os “pardos”, o que também acontecia na maioria dos municípios do Estado do Amazonas. Nesta sinopse, outros dados interessantes se referem ao número de mulheres desquitadas (3) e estrangeiros (93), segundo informações orais a grande maioria desses estrangeiros era formada de judeus, prova disso são alguns sobrenomes que permaneceram e atualmente são tradicionais na cidade como Benacon e os Viana. No cemitério municipal São João Batista ainda hoje existem jazigos dos primeiros judeus que se estabeleceram em Fonte Boa. Eis um tema ainda a ser aprofundado por futuras pesquisas.

⁵³ Segundo Frazer (apud AMARAL, 1998, p.75) “que estudou a presença destes mastros em diversas festas e rituais da Europa e outras regiões, os mastros representam uma reminiscência dos cultos fitolátricos e de tudo que pode ser representado pelas árvores. O objetivo deste costume seria atrair o frutificante espírito da vegetação, recém desperto da primavera”.

Eva Alterman Blay (1997, p.51) anota que entre as primeiras referências à presença judaica no século XIX na Amazônia, estão os judeus originários do Norte da África (Marrocos francês, árabe, espanhol e da cidade livre de Tânger). O motivo para a imigração desses judeus foi a crise econômica e a perseguição que sofriam. Seu destino foi inicialmente o Pará e Amazonas, entre 1826 e 1828, e posteriormente, rumaram para cidadezinhas do interior.

O referido Censo também expõe a religião praticada pela população da época: 14.572 católicos romanos, 6 protestantes, 10 sem religião e 27 sem declaração de religião. Neste período, o que mais ocupava a quase totalidade da população era a “indústria extrativa”, isto é, as roças de mandioca, batata, feijão, banana e melancia, a pesca do pirarucu, quelônios e peixes de couro, bem como a extração de óleos vegetais, castanha, sernambi, balata maçaranduba e o látex natural.

O Censo de 1950 traz a lume os aspectos urbanos da cidade de Fonte Boa neste período: possuía 752 habitantes (380 homens e 372 mulheres). Eram 12 as suas ruas públicas, todas sem pavimentação. Dos seus 152 prédios, apenas 1 tinha mais de 1 pavimento. Existia 1 templo católico e 3 escolas de ensino primário. Como efeméride da época, o documento traz a festa da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, realizada entre 1 e 12 de dezembro. Interessante que o fenômeno das “terras caídas” aparece aqui como atração turística:

são desmoronamentos produzidos pelas impetuosas enchentes. É nessa ocasião que as águas, pela força de suas correntezas redemoinhantes, solapam as ribanceiras argilosas, que molhadas escorregam em grandes extensões levando florestas marginais que desaparecem tragadas no seio profundo das águas lamacentas (p.154).

Terras caídas, solapamento das margens, queda dos barrancos, enfim, são termos diferentes usados para designar o mesmo fenômeno que, como vimos acima, já era notado em meados dos anos 40 (o fenômeno das “terras caídas” também figura em nossa descrição etnográfica que constitui o primeiro capítulo deste trabalho). Certamente é a marca mais importante da paisagem da cidade e da memória de seus habitantes, principalmente os mais velhos que viveram a catástrofe e por isso lembram dela de forma vivaz. Durante praticamente todas as entrevistas e conversas que tivemos com os moradores da cidade sempre, em algum momento, a queda dos barrancos foi mencionada. Fotografias da antiga cidade antes da queda dos barrancos são a porta de entrada para um passado que permanece lembrado, para uma cidade que permanece lembrada por seus moradores.

A memória, esse “teatro do passado”, no dizer de Gaston Bachelard (2008, p.28), teve em Maurice Halbwachs (2004), um de seus primeiros estudiosos a pensá-la como estrutura social. O autor afirma que, mesmo sendo os indivíduos responsáveis em lembrar (no sentido físico, literal), são os grupos sociais que determinam o que deve ser “memorável”, e também o que deve ser lembrado de acordo com as suas experiências. Em outros termos, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são construídas no interior de um grupo. Não há dúvida que os fonteboenses se identificam com a destruição de parte da cidade justamente por tratar-se de um evento público importante para todo o grupo social. Até mesmo os jovens que não viveram diretamente o período crítico da queda dos barrancos, “lembram” desse passado, “recordam” o que não presenciaram em virtude desta recordação estar viva na fala de seus pais, avós, amigos, vizinhos, etc., o que torna a memória local uma reconstrução coletiva de um acontecimento pretérito vivido.

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 2004, p.75-76).

A memória coletiva, neste caso, não isenta a memória individual, pois à medida que o indivíduo assume-se como parte de uma coletividade, toma para si a história dessa coletividade, e ao mesmo tempo, em que é legitimado por ela, legitima-se nela, de forma simultânea. A individualidade está na maneira como cada indivíduo assume para si um discurso, uma memória e identidade coletiva. Dito de outra forma, o autor admite que seja a partir do passado histórico que a memória pessoal e coletiva enriquece-se, no momento em que o indivíduo social ressignifica sua memória construída, baseado na história dos seus antepassados, que se torna progressivamente a memória de uma coletividade.

Ecléa Bosi (1994, p.73) sustenta que a “criança recebe do passado não só os dados da história escrita, mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte de sua socialização”. Nos parágrafos seguintes, a autora argumenta que a psicologia tem dado pouca atenção a esta “outra socialização”, segundo a qual “não estranhemos as regiões sociais do passado:

Ruas, casas, móveis, roupas antigas, histórias, maneira de falar e de se comportar de outros tempos. Não só não nos causam estranheza, como, devido ao íntimo contacto com nossos avós, nos parecem singularmente familiares (p.74).

Para Jacques Le Goff (2003, p.419) o estudo da memória social “é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. Na opinião do autor a memória “é um elemento essencial do que se costuma chamar de *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p.469).

Câmara Cascudo (1999, p.9) defende a importância das festas para a memória social de um determinado grupo:

A memória é a imaginação do povo, mantida e comunicável pela tradição, movimentando as culturas convergidas para o uso, através do tempo. Essas culturas constituem quase a civilização nos grupos humanos. Mas existe um patrimônio de observação que se tornam normas. Normas fixadas pelo costume, interpretando a mentalidade popular. (CASCUDO, 1971, p.9)

Na trilha de Cascudo, percebe-se que as memórias que são resgatadas pelos bois de Fonte Boa, atuam como aspectos que reforçam e nutrem a identidade cultural local: alegorias mostram o dia-a-dia caboclo e partes da cidade que o “barranco levou”, toadas enaltecem as belezas naturais da região, personagens interpretam os primeiros brincadores de boi da cidade, etc, no dizer de Maurice Halbwachs (1990, p. 81-82), esta memória age “enquanto corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda esta vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantêm”.

Sem nenhuma pretensão de enveredar por discussões mais profundas acerca da memória coletiva e suas implicações na vida social, as referências aos trabalhos de Halbwachs, Ecléa Bosi, Jacques Le Goff e Câmara Cascudo, indicam alguns pressupostos teóricos para pensar a construção mnemônica da sociedade fonteboense em relação a sua cidade praticamente destruída pela força das águas, que não poderia ser diferente, tem papel preponderante na vida e na cultura local. É como sustenta Montes (2006, p.119) referindo-se à dinâmica da cultura popular em meio urbano e seu “extraordinário potencial como elemento

deflagrador da memória e de processos de reconstituição de identidades estilhaçadas, recomposição da auto-estima e inclusão social, para grupos tradicionalmente marginalizados na sociedade...”.

Parece-me, pois, ser em Fonte Boa uma história vivida e sofrida nas lembranças que se prendem a velhos lugares que agora não existem mais, pelo menos não no campo concreto, mas que a festa de maneira simbólica busca “resgatar”. Fixaram-se na mente do fonteboense as imagens da antiga cidade – minha mente é repleta dessas lembranças da velha igreja matriz, principalmente -, uma cidade que, conforme se viu nas páginas precedentes, historicamente já teve de mudar de localização por cinco vezes desde sua “fundação”, como bem observou Ricardo Ossame (2007, p.119): “As cidades na Amazônia mudam-se de lugar, viajam em busca de novos territórios, de solos mais seguros onde se fixar”. O autor explica as razões para essas mudanças, segundo o mesmo vão desde ataque de mosquitos, formigas, queda dos barrancos ou ataque de tribos rivais. Numa lista de cidades amazônicas que mudaram muito durante sua história podemos citar Borba, Amaturá, São Paulo de Olivença, as duas últimas no Solimões.

Então, ao final, seria possível de algum modo caracterizar a “gente da cidade que o barranco levou?” O que se observou no exame das fontes históricas e depoimentos imbrincados numa discussão teórica é a presença das três raças no processo de formação da população fonteboense: índios, negros e brancos. Deve-se reconhecer ainda a influência de judeus, no passado; e de peruanos e bolivianos que se ocupam de atividades de saúde e de comércio, mais recentemente, graças a um processo gradativo de imigração. Os fonteboenses consideram-se “caboclos amazônicos”, “caboclos da beira” nas palavras de Charles Wagley (1980, p.283), mas, ao contrário do que apontou o antropólogo americano, não se identificam somente como “lavradores e seringueiros analfabetos e semi-analfabetos das zonas rurais”, vítimas de discriminação dos cidadãos. Pode-se mencionar ainda os cearenses e maranhenses neste processo de formação do tipo social predominante em Fonte Boa. Segundo Braga (2002, p.301), tendo em vista os trabalhos de Bastide (1980) e Patrícia Sampaio (1997), a idéia de uma “Amazônia cabocla”, “constituída de índios e seus mestiços” encontra respaldo em evidências empíricas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX.

Portanto, longe de levarmos a termo o determinismo naturalista que norteia o pensamento de Euclides da Cunha e Arthur Reis (1997, p.231) sobre os caboclos amazônicos, posto que este ainda hoje projeta um imaginário que perpassa a vida da região: indivíduos plácidos, extramente religiosos e complacentes, ligados somente aos afazeres relativos à floresta e às águas, de fala mansa e branda, etc, vemos diferente, isto é, pode-se dizer que,

mesmo ainda muito ligados às coisas do rio e da mata (roça, pesca, extrativismo), os homens e mulheres da Amazônia, particularmente de Fonte Boa se ocupam de outras diversas tarefas, agora talvez mais urbanas que rurais, participam de uma religião sincrética, misturando o sagrado ao profano, além do interesse pelas fofocas políticas, como já comentava furioso o padre Parissier em meados dos anos 20 do século passado, enfim, sonham, recordam da cidade que o barranco levou e brincam de boi, talvez buscando (re) construir algo, uma nova identidade potencializada numa auto-afirmação e luta por reconhecimento, uma “imagem” pensada a partir de uma preocupação com temas atuais como a ecologia e a modernidade, bem como com a tradição de uma suposta “origem ancestral indígena”, tudo isso no bojo de uma cultura mestiça e dinâmica que agrega elementos tradicionais endógenos, assim como matrizes culturais exógenas, “onde a memória chama o passado e a tradição reivindica seu espaço junto à modernidade” (COSTA, 2002, p.147).

2.3 Famílias hegemônicas, cores antagônicas

Começamos este subcapítulo partindo do contexto de formação da população fonteboense cujas marcas repousam na exploração da borracha e suas consequências sociais, políticas e econômicas, sobretudo, no que diz respeito ao profundo interesse da população pela política e seus desdobramentos, a fim de explicitar a dualidade política entre as duas famílias que influenciam direta ou indiretamente os bois-bumbás e neles potencializam seu antagonismo, tomando as cores azul e vermelha enquanto signos diacríticos que enaltecem tal oposição. Ressaltamos que não é nosso intento aqui discutir teoricamente sobre os princípios weberianos de “tradição” e “carisma” ou mesmo nos aprofundarmos na análise das práticas políticas existentes na sociedade focalizada.

A História política de Fonte Boa é intensamente marcada pelo descaso das autoridades, rixas inter-familiares, prolongamento do poder nas mãos de um só grupo e ausência da Democracia no seu sentido básico, enfim caracteriza-se pelo abuso do poder sócio-econômico aliado a certos líderes que embasaram a sua dominação sobre o aspecto carismático e/ou tradicional.

Com essa afirmação Ronildo Bonet (2006, p.19), inicia o terceiro capítulo de sua Monografia em Ciências Sociais, descrevendo as práticas políticas no Município de Fonte Boa. Após uma longa digressão histórica, o autor que realizou sua pesquisa em 2006,

baseando-se em entrevistas, depoimentos e fontes documentais, é enfático em dizer que a vinda de nordestinos para a Amazônia e sua conseqüente miscigenação com a população cabocla local, irão delinear a formação de novas lideranças políticas, econômicas e empresariais sustentadas em características predominantes no Nordeste Coronelista da época. Conforme afirma Samuel Benchimol (1999, p.138):

O imigrante cearense e nordestino percorreu na Amazônia um longo caminho de sofrimento, sacrifício e muito trabalho para, ao final, chegar à ascensão e classificação econômica, social e política. Flagelado, retirante, brabo, comboieiro, mateiro e seringueiro na sua primeira fase. A seguir, gerente de depósito, regatão, seringalista, coronel de barranco, chefe político prefeito, deputado, até atingir a governança dos diversos Estados Amazônicos. Se não na primeira, com certeza na segunda e terceira geração de seus filhos e netos.

Ainda segundo o estudo de Bonet, em face disto, “Fonte Boa foi lugar de oligarquias, famílias que abusavam do prestígio social, tratavam o local como extensão de suas propriedades, agindo como seus verdadeiros “donos”. Logo, não é de causar estranheza as constantes brigas entre famílias que outrora se instalaram e dominaram o município”.

Sobre os “Coronéis de Barranco” em Fonte Boa, escreve Lisboa (1998) que eles eram, portanto, os principais agentes econômicos. Como no seringal ou no município que dominavam, era como se fosse um feudo, onde se estabelecia uma relação de servidão, mandavam na política do município, estabeleciam alianças entre si, em troca de favores e benefícios a seu favor e dos governadores.

Para Ronildo Bonet (2006), uma prática comum na disputa eleitoral entre duas oligarquias rivais, era os chamados “currais eleitorais”, que consistia na influência que cada grupo tinha sobre determinado grupo de pessoas. Geralmente os “currais” eram formados por pessoas que deviam favores aos Coronéis, seus “afilhados” que, por isso, tinham um compromisso inquestionável com o “compadre”. Raimundo Faoro (2001, p.711), em seu clássico “Os donos do poder”, postula que o coronel era, acima de tudo, um compadre, de compadrio o padrão dos vínculos suaviza as distâncias sociais e econômicas entre o chefe e o chefiado, o mesmo autor complementa:

O Coronelismo se manifesta num “compromisso”, uma “troca de proveitos” entre o chefe político e o governo estadual, com atendimento por parte daquele dos interesses e reivindicações do eleitorado rural. Em troca, os empregos públicos sejam os municipais ou estaduais sediados na comuna, obedecem às suas indicações. Certas funções públicas são

institucionalizadas, estão enfeixadas em suas mãos. Daí que o Coronel, embora possa ser oposicionista no âmbito municipal – coronel contra coronel -, há de ser governista no campo estadual e federal.

Demonstra-se assim o jogo de oposição oligárquica, a divisão em “currais de eleitores”, que, decerto, é elemento fundante no que diz respeito não só à festa dos bois-bumbás, mas à toda organização social de pequena cidade do interior: “Assim, como o estado do Amazonas foi dos Nery, Fonte Boa foi dos Siqueira e Cavalcante, depois dos Afonso, dos Lins e mais atualmente dos Lisboa, sendo que as duas últimas famílias ainda continuam, eleição após eleição, disputando a hegemonia política no município, obviamente que se utilizando de arcaicos e inovadores métodos” (BONET, 2006, p. 23).

Já que nos referimos às duas famílias que rivalizam na política e, por conseguinte, também no boi: os Lins e os Lisboa, cabe aqui transcrever o relato sintético realizado por Ronildo Bonet (2006, p. 23-24), sobre a trajetória dos dois grupos hegemônicos:

a trajetória política da família Lins neste município, começou com a eleição em 1946, do Sr. Belarmino Ferreira Lins Filho, apoiado pela oligarquia dominante da cidade comandada pelo Coronel João de Siqueira Cavalcante.” João de Siqueira Cavalcante governou Fonte Boa de 1908 a 1912, voltando depois em 1918 a 1924. Fora realmente o chefe tribal responsável pela fixação da família Lins em Fonte Boa” (LISBOA, 1998, p. 94).

O outro representante da família Lins no poder local, foi o Sr. Manoel Ferreira Lins, que disputou a eleição de 1959 com um membro da mesma família, o Sr. José de Araújo Rodrigues. A posteriori, o Sr. José de Araújo até elegeu-se prefeito, não obstante foi cassado por corrupção.

Em 1981, o último representante direto da família Lins, Sr. Demóstenes Ferreira Lins, ascendeu ao poder no município. Nestes últimos 20 anos, a família Lins vem se fazendo representar na disputa eleitoral local pelo Sr. Antonio Gomes Ferreira, que em todos os pleitos levanta a bandeira da antiga oligarquia. Vale citar, que a atuação da família Lins, em relação ao poder local, não se restringiu unicamente à esfera do Executivo, mas teve (e ainda tem) papel determinante no Legislativo, elegendo vários vereadores.

Tratando-se da família Lisboa, sua trajetória rumo ao poder começou em meados de dos anos 60, com a participação efetiva do Sr. Sebastião Lisboa, na época vereador, no movimento que cassou o prefeito José Araújo Rodrigues, membro da família Lins. Pode-se dizer que este foi o “germe” de uma rivalidade que prevaleceria até os dias atuais, moldando a configuração da política local nas últimas décadas.

Em 1988, chegou ao poder pelo voto, o Sr. Wilson Ferreira Lisboa, decerto uma das maiores figuras políticas desse município. Wilson Lisboa foi eleito por mais duas vezes e repassou o poder executivo em 2004, para seu pai, Sr. Sebastião Lisboa, que administra o município até hoje.

Como os Lins, a família Lisboa também encontrou mecanismos de perpetuação do poder, seja no apoio conferido a outros que pleitearam a Prefeitura, ou mesmo na eleição de membros e colaboradores para o mandato Legislativo.

E a disputa pela representação continua em pleno século XXI. Mesmo que a família Lins não apareça como dirigente direta do boi Corajoso da Cidade Nova, sua influência está na torcida que se identifica simbolicamente com a mesma: “Agora nós estamos no poder e nunca mais perdemos o festival”, ouvi inúmeras vezes esta frase quando levantava informações durante a pesquisa de campo. A identificação está ainda na posição adotada por alguns diretores do boi, como também se encontra nos novos administradores do Município apoiados por esta família que, em todas as festas, fazem questão de manifestar a preferência pelo boi que tem como elemento identificador a cor azul.

Aliás, referindo-nos a rivalidade entre as cores azul e vermelha dos bois-bumbás fonteboenses, logo se pode pensar numa relação entre esta rivalidade e a que existe em Parintins entre os bois Garantido e Caprichoso que, por sua vez, configura-se, segundo Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.432) num sistema de oposição imaginário entre cristãos e mouros, “o que é preciso ressaltar é que as cores vermelha e azul estão presentes em um sem número de manifestações da cultura popular no Brasil”, aludindo a uma guerra simbólica. Acreditamos que esta estrutura de permanência seja basicamente a mesma em Fonte Boa, no entanto, ela não se iniciou necessariamente com os bumbás, a pesquisa de campo nos mostrou algo novo, uma rivalidade ainda mais antiga – o que nos reporta a idéia de continuidade -, tomada de uma manifestação de cunho religioso e posteriormente assimilada pelos grupos antagônicos legitimadores dos bois.

Segundo os informantes, ela remonta a meados dos anos 30, por coincidência período dos primeiros boizinhos de terreiro, quando foram criados na cidade dois cordões de pastorinhas para comemorar o período natalino: os azulistas e os encarnadistas, mais tarde tomadas por equipes esportivas que a partir de então passaram a usá-las como insígnias de diferença, de oposição. “Chegavam a brigar quando havia jogo entre o time azul e o vermelho”, me diz Dona Creuza Lisboa.

Câmara Cascudo (1999, p.682), conceitua as pastorinhas enquanto “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite do Natal, aguardando-se a missa da meia-noite (...) foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios”.

Em entrevista ao pesquisador, dona Creuza Lisboa, 76 anos, uma das maiores folcloristas da cidade, lembra o seguinte:

“Quem trouxe para cá foi a dona Waldemarina Rodrigues, mulher do prefeito da época. Acontecia em dezembro, no Natal, era um cordão com personagens como a Diana, a Samaritana, as Pastoras, as Floristas, a Espanhola e as Baianas. As vezes, cada cordão tinha personagens diferentes e não tinha limite de brincantes. A Maria Carmelita tomava conta do azul e eu do vermelho, entre os brincantes tinha uma rivalidade muito grande, cantavam-se músicas de rivalidade rimadas”.

Observa-se que a matriarca da família Lisboa, já a partir do cordão de pastorinhas, adotaria a cor vermelha dos encarnadistas, o que de fato se refletiria mais tarde quando ela passou a organizar o boi Tira-Prosa em sua fase de escola.

O professor Sebastião Lima tem entendimento semelhante ao de dona Creuza: “Eu lembro que as cores azul e vermelha têm relação com cordões, alguma coisa religiosa, com o sagrado coração de Jesus, que chamavam de cordão azulista e cordão encarnadista, até nos jogos aqui na cidade, então essas cores já começaram a disputar a partir daí. Então, como contava o senhor Leonardo (um dos moradores mais antigos da cidade), uma parte da cidade era do cordão azul e outra do cordão vermelho, mesmo antes do boi. Esses cordões era exatamente pra disputa de jogos. Eu acredito que a partir daí surgiu as cores do boi bumbá de Fonte Boa, talvez até inconscientemente”.

A questão da rivalidade entre as cores (código cromático) também fará parte de uma relação mais densa (e tensa) entre os participantes de cada boi, visto que, elas serão adotadas pelas famílias que dominam os bois e a política local, tornando-se, por isso, símbolo de diferenciação em relação ao “outro”.

Poderíamos resumir, pelo que foi visto até o momento, que há mais de três décadas apenas duas famílias lutam pelo poder político no município de Fonte Boa: Os Lins e os Lisboa, e foi no alvorecer dos festivais folclóricos, mais precisamente com o boi de arena em meados dos anos 90, que os bois-bumbás Corajoso, pelo lado dos Lins, e Tira-Prosa, pelo lado dos Lisboa, tornaram-se “canais” preferenciais da expressão de uma rivalidade que, ao modo de Sahlins (1995), no seu texto “Estrutura e História”, “já era uma tradição para os fonteboenses antes de se tornar um fato”. Sahlins postula existir uma estrutura dentro da História e vice-versa, pois que a História é pensada a partir de uma ruptura com a continuidade. A mudança está presente na própria reprodução cultural e captar tais transformações se torna possível através da apreensão da experiência histórica, que é particular em cada sociedade. Ao modo do antropólogo americano, pode-se pensar que a História fonteboense seria ordenada culturalmente, assim como a cultura seria socialmente reproduzida na ação dos indivíduos que, em nosso caso, rivalizam-se à décadas do ponto de

vista político, o boi como manifestação sociocultural atualiza um comportamento da população fonteboense historicamente erigido.

2.4 A trajetória do boi do terreiro à arena

A festa popular do boi-bumbá em Fonte Boa quase não possui referências dos seus primórdios em livros, documentos ou jornais. Praticamente tudo que sabemos vem dos escritos dos próprios participantes do evento ou da memória daqueles que brincaram nos terreiros à luz de lamparinas como seu Tinho, dona Creuza, seu Arigó da Arapanca, seu Moaca, seu Catulino, seu Arlindo e tantos outros. A partir dos anos 90, ocorreu uma preocupação em registrar a apresentação dos bois, o que nos possibilitou um conhecimento maior sobre esta manifestação.

Conta a tradição que muitos outros bumbás dançaram pelos terreiros e quadras fonteboenses para depois desaparecerem, caso do boi Brilho-Dia, Pingo-de-Ouro, Banho-de-Ouro, Estrelinha, Mina-de-Ouro, Corre-Campo, Caprichoso e Garantido, sendo que estes dois últimos nominaram Corajoso e Tira-Prosa durante a transição de boi de escola para boi de arena. Mas, por que Corajoso e Tira-Prosa permaneceram? Trabalhamos com a hipótese de que estes bois, a partir dos anos 90, passaram a expressar com muita clareza um jogo de oposição importante na organização sócio-política da pequena cidade do interior: aquele entre a família Lins e a família Lisboa, a Cidade Velha e a Cidade Nova, azulista e encarnadista, oposição e situação política.

Um dos fundadores do Festival Folclórico de Fonte Boa, professor Humberto Lisboa, nos explica da seguinte maneira a brincadeira do boi na cidade:

“Como outras manifestações folclóricas do país tem origem na grande diversidade de povos que aqui se estabeleceram propiciando a fusão de diversos elementos culturais. No início era uma brincadeira realizada nas ruas e terreiros das residências. Eram dois bumbas: o Estrelinha, do centro da cidade, e o Tira Prosa, do bairro São Francisco. No período de 1980 até 2002 passaram a se apresentar na quadra de esportes municipal. Na década de 90 o evento evoluiu bastante e a disputa entre os bois tomou ares de ‘guerra’ na arena. O Tira Prosa, com as cores vermelho e branco, e o Corajoso, com as cores azul e branco, se tornaram famosos em todo estado do Amazonas”.

Uma das hipóteses mais celebradas sobre o alvorecer da brincadeira do boi-bumbá em Fonte Boa é apontada, com base em depoimentos, por Ronildo Bonet (2006, p.17):

Os primeiros relatos de brincadeiras de cunho popular/coletivo afirmam que elas aconteciam nas ruas da cidade: manja, brincadeira de roda, queimada e o boi bumba de terreiro. Sobre este folguedo último, sabe-se que a sua primeira aparição no município de Fonte Boa ocorreu em uma das comunidades do rio Maiana (provavelmente a comunidade de Barreirinha), trazido por um senhor nordestino chamado Dalmácio, que veio para a Amazônia fugindo da grande seca e também atrás de riquezas com a borracha, em meados dos anos 30.

A descrição de Bonet encontra similaridade com os depoimentos orais de muitas pessoas idosas que ressaltam a presença do senhor Dalmácio (alguns chamam de Dalmazio) como um dos primeiros a apresentar a brincadeira do boi na zona rural da cidade. Segundo essas pessoas, após retornar ao Nordeste, o senhor Dalmácio teria deixado o costume de “colocar” o boi para os seus filhos que, por conseguinte, o teriam trazido do interior para a sede do município. O painel com fotografias antigas e textos apresentado pelo PROFORMAR na quadra de esportes municipal em 2004, também destaca o senhor Dalmácio como precursor da brincadeira do boi local.

Em entrevista realizada com o Professor Sebastião Lima em outubro de 2008, o informante afirmou, com base em depoimentos dos moradores mais antigos da cidade, que o boi local é anterior à década de 30:

“Nos primórdios de sua criação, as brincadeiras dos bumbás de Fonte Boa foram escritas nas ruas da cidade na segunda metade do século XX. O primeiro bumbá chamava-se Estrelinha e foi criado em 1922 pelo senhor Lúcio Guimarães. Em 1935, surgiu o segundo bumbá, o Brilho-dia que foi criado pelo senhor Damásio, um maranhense. Em 1940, o senhor Damásio cria o segundo bumbá, o Pingo-de-ouro. No ano de 1953, o senhor Severo da Costa Leite (Dandã) criou o bumbá Mina-de-ouro. Finalmente, no ano de 1958, o senhor Dandã, juntamente com o senhor Sebastião Oliveira (Tinho) criaram o bumbá Tira-Prosa”.

A versão do boi-bumbá Tira-Prosa sobre sua criação foi contada no tema “Tira-Prosa: meu boi vermelho vivo”, e cantada em forma de toada no mesmo festival folclórico em 2005. O texto da toada dizia o seguinte:

Sonho de vencedor (Cláudio Batista)

*Meu boi de pano,
Conta a história em toada como tudo começou,
A arte tomou forma através da inspiração,
De Chico Vitório, o sonhador.
Boi Tira-Prosa da cor da paz todo branquinho,
nuvem pluma de algodão,
tão cheio de encanto que cativa o coração,
na testa uma estrela a brilhar.
Mestre Dandã preservou essa arte popular,
Ao som da batucada o Tira-Prosa vem brincar,
Fazendo a evolução, seguindo a voz do cantador,
Avermelhando a vida de amor.
O rubro é mais intenso é mais bonito,
Afasta a solidão de quem te ama,
Mãe Creuza tua benção iluminou o nosso touro vencedor.
Brinca meu boi vem dançar levanta a poeira,
Balança pro teu povo sempre ser feliz,
Revela o sentido de amar,
Viva o Tira-Prosa aguerrido,
Meu boi vermelho-vivo de paixão (Tira-Prosa, 2005)*

Nesta acepção, a poesia consagra três pessoas importantes através das quais a protocélula do folguedo – o boi de terreiro - teria permanecido vivo: Chico Vitório, Dandã e Mãe Creuza. Sobre o primeiro temos informações imprecisas que dizem respeito à sua origem nordestina e, segundo o depoimento de dona Creuza Lisboa: “Chico Vitório que não quis mais, abandonou o boi, já tava velho”. Sobre mestre Dandã, temos dados mais seguros: chamava-se Severo da Costa Leite, que teria substituído seu Chico Vitório no comando do Tira-Prosa em meados dos anos 50. Era um nordestino negro que, segundo dizem, tinha prazer em organizar o boi para dançar em frente às casas, ganhando algum dinheiro vendendo a língua do boi. Em 1997, o boi-bumbá Tira-Prosa prestou uma homenagem ao nordestino Severo da Costa Leite, um dos precursores do boi-bumbá fonteboense, composta por Wilson e Tiago Lisboa. A letra da toada era a seguinte:

Dandã (Wilson Lisboa / Tiago Lisboa)

Ele viveu há muito tempo,

era de outros festivais,

poucos aqui o conheceram,

ele era mestre e alguma coisa a mais.

Quando chegava o mês de junho homenageava São João,

com tambores de pele curtida,

fazia suas próprias toadas,

e assim nossa cidade cantava.

Quem lembra teu nome,

quem lembra teu canto Dandã,

maestro do meu povo,

me faz feliz de novo. (Tira-Prosa, 1997)

O texto foi escrito provavelmente por quem conheceu (ou pelo menos dele teve notícia) o mestre Dandã, percebendo sua importância enquanto cantador, maestro e tirador de versos improvisados do boi. A toada também põe em voga um dos instrumentos usados na época pelo boi de terreiro, no caso “tambores de pele curtida”. Por fim, evidencia-se um certo sentido de homenagem atribuído ao boi, isto é, brincava-se nas ruas e terreiros para homenagear São João no mês de junho (denotando que a brincadeira era essencialmente junina, ciclo de comemorações aos santos católicos: Santo Antonio, comemorado dia 13, São João, festejado dia 24 e São Pedro, comemorado dia 29). Podemos tecer uma analogia com o boi- bumbá Garantido de Parintins que, segundo algumas versões consagradas, teria “nascido” a partir de uma promessa feita pelo seu criador Lindolfo Monteverde a São João, em função da cura de uma enfermidade. Lembremos que o Centro de Convenções de Fonte Boa (Bumbódromo) recebeu o nome do senhor Dandã.

Sobre a terceira pessoa pela qual o boi teria permanecido “vivo”, chama-se Creuza Ferreira Lima (chamada de mãe Creuza pelos mais íntimos), matriarca da família Lisboa, casada com o senhor Sebastião Lisboa, prefeito por duas vezes da cidade e mãe do senhor Wilson Lisboa, prefeito por três vezes e hoje deputado estadual. Passou a gostar de brincadeiras vendo o seu pai, José Ferreira Lima, organizando e brincando pelas ruas de Fonte Boa: “Todos os bois que inventavam na cidade meu pai estava no meio. Ele era a burrinha do amo, acho que foi por isso”. Filha de cearenses vindos no período da borracha, tendo uma avó

índia (Cocama ou Ticuna?), e um avô peruano, dona Creuza começou a colocar o boizinho chamado Estrelinha por causa de seu filho caçula Stênio. Ele chorava e pedia para fazer o boi. Todos os outros filhos brincavam no boizinho. “Mas, antes de mim, já existiam outros colocadores de boi como o Arigó da Arapanca, ele colocava o boi pra fazer medo pros outros”. Dona Creuza diz que colocava o boi sozinha e depois, passou a contar com a ajuda de seus filhos, “era apenas uma forma de brincadeira. O boi ia de casa em casa dançando para quem pagasse por sua língua. Tinha o amo do boi, dona Maria, os rapazes, os vaqueiros, o doutor, o padreco, a Catirina, o Nêgo Chico, o miolo do boi e os índios. O boi morria e vivia através de uma criança colocada atrás do rabo do boi, em seguida pedia-se para o boi urrar e ele urrava”.

Mais ou menos neste período recordado por dona Creuza, Charles Wagley (1988, p.206) realizava seus estudos na comunidade amazônica de Itá (nome fictício atribuído à cidade de Gurupá no Pará) e sustentava que as “festas de junho – Santo Antonio (dia 13), São João (dia 24) e São Pedro e São Paulo (dia 29) – são das mais características e tradicionais do Brasil”. O autor menciona ainda o caráter socializador dessas festas juninas tradicionais da cultura brasileira, segundo o mesmo, herdadas de Portugal e adaptadas às novas condições. Elas são motivos de reunião das famílias ao redor de fogueiras para comerem iguarias tradicionais, cantarem e dançarem. Dentre as brincadeiras realizadas na época junina em Itá, Wagley escreve que “o povo prefere o Boi-bumbá”:

Esta comédia do folclore tradicional é representada por atores locais em várias cidades do Norte do Brasil e em quase todas as comunidades amazônicas nessa época do ano. Mesmo em Belém várias companhias apresentam o Boi-bumbá em junho e julho (WAGLEY, 1988, p.207).

Ao que parece não era somente em Itá que o boi representava o divertimento mais importante para as pessoas, conforme lemos em Mário Ypiranga Monteiro (1964, p.54), “é tão universal esse auto na Amazônia, que se pode encontrá-lo até nos recessos dos seringais (...) Em todos os municípios do Estado, o bumbá é uma lídima expressão de cultura enraizada nos destinos do povo”.

Eduardo Galvão (1951, p.276) também realizou estudos em Itá, chamando a atenção para a “venda da língua do boi” ao “dono da casa” que contratava previamente o grupo de “brincantes” que, por sua vez, retribuía a dádiva oferecendo em troca a encenação do auto do boi. O autor descreve os seguintes personagens do boi de Itá: amo, dona Maria, primeiro e

segundo vaqueiros, Pai Francisco ou “Nêgo Chico” e Mãe Catirina, Caboclos, Índios e seu Tuxaua, Doutores, o boi e seu tripa.

Não é de se estranhar, portanto, que em meados dos anos 40 e 50 do século passado, o boi-bumbá fosse a maior atração pública existente em Fonte Boa no período junino, inclusive com a apresentação da tragicomédia por mais de um grupo de brincantes. Num outro trabalho, Mario Ypiranga Monteiro (2006, p.218), com base no Serviço de Estatística do Amazonas (SEA) referente às ocorrências do bumbá no interior do Estado, registra o seguinte no ano de 1957:

Quadro 6 – Ocorrência do boi-bumbá em Fonte Boa (1957)

Lugares	Nome	Quant.	Caract.	Ocorrên.	Designação
Fonte Boa		1	Semelhantes	Via pública	Boi-bumbá

Fonte: SEA, 1957.

É preciso enfatizar que as informações referentes a cada boi-bumbá das cidades do interior eram obtidas por meio de depoimentos de pessoas encarregadas em pesquisar a referida manifestação popular. No caso de Fonte Boa, o informante foi Oscar Hayden, que infelizmente não declarou o nome do boi-bumbá observado. Se traçarmos um paralelo entre as falas das pessoas que brincaram nos terreiros fonteboenses e a fonte apresentada pelo folclorista amazonense, pode-se concluir que o boi-bumbá que se apresentava nas vias públicas de Fonte Boa em 1957 era provavelmente o Pingo-de-Ouro ou o Tira-Prosa, ambos organizados pelo senhor Dandã. Sendo que outros “boizinhos” de menor expressão também perambulavam pelas ruas durante esse período.

Nossos informantes se referem com muita propriedade à brincadeira daquele tempo. Segundo os mesmos, o boi dançava nos terreiros, nas ruas e na frente das casas daqueles que pagavam. Havia o chamamento do boi que ficava no meio da mata escondido. Os vaqueiros e toda a roda cantavam: “*Vaqueiro de fama, estou te chamando e vai buscar meu boi pra roda, que o povo tá esperando...*”. Quando se ouviam os foguetes era porque o boi tinha sido encontrado, motivo de alegria da população. O boi vinha todo sujo de mato e lama, no caminho ele dava cabeçadas nas portas das casas, mas ninguém ficava com raiva, pois era uma festa, um prazer para a população que se reunia espontaneamente no mês de junho para

brincar. Os materiais usados para a confecção das fantasias do boi de terreiro eram simples: papel de seda colorido, penas de garça, gavião, arara, coladas com goma, chapéus de Carnaúba enfeitados com espelinhos, fitas, algodão e papel brilhoso, além das máscaras de papelão.

No final da encenação, o boi era repartido, cada pedaço ia para alguém conhecido da cidade. Era uma alegria receber um pedaço do boi. O que se observa é o caráter socializador da brincadeira, ansiosamente esperada pela população, agregando gente, em oposição, também sustentando as hierarquias sociais vigentes, como consta na “repartição do boi” somente às pessoas “importantes”. Quanto aos personagens do enredo, Wallace Caresto em entrevista lembra dos seguintes:

“O meu pai, Egberto Caresto, aprendeu a fazer o boi em Fonte Boa mesmo. Neste período além dele, o Pote era o Amo, Eu também fazia participação de Amo, o Moaca era o miolo, existiam os índios, os Negos Chico. Brincavam adultos e crianças na mesma roda de boi”. Sabá Lima também cita alguns personagens do antigo boi de terreiro: “Eu tenho uma vaga lembrança como eram os personagens, o pajé, o padre, o doutor, um cordão de índios, e o auto-do-boi que naquele tempo ninguém sabia o que era auto-do-boi, aquela morte e ressurreição do boi, então eu achava tudo isso muito interessante”.

Com uma ou outra variação, o enredo e os personagens identificados pelos brincantes do antigo boi de terreiro fonteboense, são similares aos presentes no boi “Dois de Ouro”, descrito por Wagley em Itá, no ano de 1948. Lá como aqui, as “palavras da peça são faladas e cantadas”, com versos tradicionais que “nunca deixam de provocar risos na audiência, apesar de terem sido ouvidos vezes sem conta”.

Depois da primeira representação qualquer pessoa pode convidar o grupo para representar em frente à sua residência. Todas as famílias da Primeira Classe sentem-se obrigadas a solicitar uma representação e muitas insistem mesmo para tê-las em suas casas. Em certas noites, principalmente nos dias da festas dos três santos, o grupo representa várias vezes (...) Todas as representações são muito concorridas. O dono da casa oferece cadeiras e refrescos aos amigos, parentes e compadres. Os demais juntam-se na rua para assistir à função (WAGLEY, 1988, p. 210).

Charles Wagley já notara o sentido de “disputa”, certa rivalidade entre os grupos de bois antigos de Itá, que se desafiavam para ver quem se apresentava mais bonito, com “as fantasias mais luxuosas e os atores mais originais”. Comparando com Fonte Boa, Tira-Prosa e Estrelinha, devem ter sintetizado essas primeiras “disputas” (e brigas) pelas ruas e terreiros da

cidade que, decerto, já agregavam alguns símbolos de diferenciação em relação ao “outro”, como as famílias responsáveis pelo boi e o local de sua origem (bairro).

Na verdade, as imagens simbólicas do antigo boi de terreiro fonteboense eram formadas a partir do próprio cotidiano vivido por seus participantes cujas experiências eram narradas ou cantadas registrando acontecimentos triviais da sociedade local, ou mesmo fatos mais importantes de outros lugares, além das atividades de trabalho (pesca, caça, roça), os laços de parentesco, as relações com autoridades da cidade e os conflitos sociais. Pelo que ouvimos falar, a partida do boi era motivo de tristeza e nostalgia, toadas de despedida eram cantadas sempre aludindo à próxima temporada de boi e à saudade que o boi deixara.

José Aldemir (2000, p.205) faz uma referência interessante entre as habitações das pequenas cidades amazônicas e sua relação com a cultura indígena, segundo ele até hoje negligenciada pelos estudiosos da região, trata-se do terreiro de terra batida. Relmente o terreiro na frente das casas aparece sempre como uma área muito limpa não cercada entre a casa e a rua, na zona urbana é onde se realizam os festejos de santo ou alguma outra comemoração coletiva como aniversários, na zona rural também serve como espaço de festa em especial às religiosas, apesar de pertencente a uma determinada casa, o terreiro de terra onde o boi brincava era coletivizado, permanecendo ocupado por pessoas diferentes desde o começo da noite até altas horas da madrugada quando o boi e sua trupe se despediam, como demonstra a toada de autoria de Antonia Lisboa: “*Varre o terreiro bem limpo, óh linda morena, o meu boi vai chegar, boi do meu coração...*”(Enfeite de amor, Tira-Prosa, 1997). Apesar do avanço do concreto sobre os terreiros de terra batida, ainda é possível observar a existência desses espaços de sociabilidade na cidade que guardam inequívocas semelhanças com o terreiro das aldeias indígenas⁵⁴.

As pessoas que viveram a brincadeira do boi de terreiro mais antiga em Fonte Boa, ainda recordam de cantigas (toadas) cantadas durante as apresentações nos terreiros daqueles que podiam pagar para ver o boi dançar. O professor Sebastião Lima, que durante muitos anos foi brincante de boi (amo do boi Tira-Prosa), além de organizador do referido bumbá e coordenador de cultura do município, relembra alguns trechos de toadas e versos antigos do boi de rua fonteboense:

⁵⁴ Ainda segundo o autor não é somente no terreiro que podemos notar os rastros de uma cultura indígena nas pequenas cidades amazônicas, sobretudo, nas situadas nas margens dos rios, mas também na alimentação: os vinhos de abacaba, açai, patauí, o peixe moqueado, o beiju, a carimã, a piracaia; na cestaria especialmente o paneiro; nos instrumentos de pesca, o arco e a flecha.

Oh lua, que tanto brilha, que ilumina quase o mundo inteiro...

Xô, passarinho, meu gavião totoriá, oh vaqueiro pega na vara tá na hora de matar...

Vem vê, morena vem vê, vem vê qual é o maior, venha ver boi Tira-Prosa que esse ano é o melhor...

E rola e rola e rola boi, e rola boi-bumbá, quem mandou você rolar, e rola boi-bumbá...

Eu tava na beira da praia, quando meu boi embarcou, foi a prenda mais bonita que as águas do mar levou, adeus, adeus que já vou, pois despedida quem vai sou eu...

Esse ano o trunfo é paus, meu baralho não negou, eu levei atirei paus, eu tirei balanceou...

Estes versos, em grande parte de autoria desconhecida, demonstram a simplicidade dos motivos do boi-bumbá de terreiro: a lua, o versador que canta toadas lisonjeiras à morena bela, o brincar São João à luz da fogueira, o tom do desafio que marcava os encontros entre bois rivais (Tira-Prosa e Estrelinha, por exemplo) que, segundo nossos informantes, sempre terminavam em brigas de paus e estacas, às vezes o próprio boi servia como “arma”, já que era feito de madeira e cipós resistentes. Deve-se mencionar que até meados dos anos 80 não havia uma preocupação com a ecologia, com a questão indígena ou com a tradição cabocla, as toadas feitas por pessoas simples agregavam elementos curtos e singelos de seu universo cotidiano.

Ao relembrar das toadas antigas, observamos na fala do professor Sebastião, um misto de saudosismo de seu tempo de brincante e revolta, sobretudo, a partir da chegada de pessoas de “fora” em seu boi Tira-Prosa: “Hoje eu me sinto desmotivado em relação ao meu boi, porque antes éramos eu, Tiago (Lisboa) e outros, que fazíamos as músicas, os temas, mas depois, na gestão do Alaílson (Lisboa) foi trazendo esse pessoal de fora e deixando de lado o potencial do município: os compositores passaram a ser de Manaus, de Parintins, os artistas plásticos de outros lugares. Então eu vejo que o festival do Tira-Prosa se tornou quase que um festival importado, no caso eu como compositor do boi, fiquei estagnado e não cresci”.

O que a entrevista deixa transparecer é a tristeza do entrevistado quando da substituição de seu trabalho pelo realizado pelos chamados “artistas de fora” que, segundo o mesmo, teria sido a razão da desmotivação em relação à criação de músicas para a festa. De fato, muitos compositores antigos vão deixar de compor por causa da preferência do boi Tira-Prosa pela poesia “de fora”.

Em relação ao boi de terreiro fonteboense, é possível dizer que ele seguia basicamente a mesma estrutura narrativa e de apresentação de outros bumbás da Amazônia e,

como afirma Amaral (1998, p.274) colocava “a cultura nas ruas, revivendo a história do povo representada pelo próprio povo...”

Após a fase de terreiro, terminada no final da década de 70 quando a família Oliveira, decepcionada com a falta de incentivo, deixa de colocar a brincadeira com toda a sua expressividade anterior (mesmo que seu Catulino - João Alfredo de Oliveira Filho, figura proeminente dessa fase - ainda tenha organizado o folguedo até o início da década de 90, pouco antes de sua morte), o bumbá fonteboense inicia um segundo momento ao qual denominamos de boi de escola⁵⁵, quando a partir dos anos 80, professores, alunos, gestores e funcionários das escolas estaduais passaram a organizar e apresentar a brincadeira. “Em relação ao boi de escola, eu já era profissional, já trabalhava como professor, então havia a disputa entre o boi da minha escola, Waldemarina, acho que era o Tira-Prosa, e o boi do São José, Banho-de-ouro. Então já havia uma disputa, mas não com essa alegoria de hoje, havia uma disputa com alguma inovação. Eu lembro que na gestão da professora Jany Lins, foi apresentado no boi um dragão, então a inovação já começava a partir daí”, recorda o professor Sabá Lima em entrevista ao pesquisador.

A quadra da escola estadual São José no centro da cidade foi a primeira a receber a apresentação de cordões folclóricos organizados para a disputa de melhor da festa, dentre os quais a dança do boi (a escola criou o boi Banho-de-Ouro com as cores amarelo e preto), nesta sua nova fase. Segundo dizem, a quadra foi construída durante a gestão do prefeito Francisco Pereira de Souza, no início da década de 80 do século passado, atendendo a pedidos de um grupo de professores que criavam naquele momento o I Festival Folclórico, justamente para este fim. A escola estadual Waldemarina Ferreira também realizou em 1988 a sua festa junina, no pátio onde ao redor foram erguidas arquibancadas de madeira, que contou com a apresentação de diversas danças e do boi-bumbá.

Em 09 de abril de 1997, alguns professores e admiradores da brincadeira do boi da Cidade Nova lavraram a autuação do “Histórico do boi-bumbá Corajoso”, mencionada em processo, registrado no Cartório Público de Fonte Boa, Livro nº B-9- fls.124, número de ordem 299, na secção títulos e documentos:

⁵⁵ É interessante notar na atualidade a importância das escolas como “centros” de incentivo e produção da cultura nas cidades interioranas do Amazonas. Parece que depois do tempo de rua e terreiro, com o avanço das proibições legais e mesmo com a diminuição dos espaços públicos, foi na escola que as manifestações socioculturais encontraram um porto seguro, ressignificando-se e recebendo toda espécie de influências que garantiram, de alguma forma, sua permanência. Não são poucos os exemplos de manifestações populares que floresceram ou se desenvolveram em escolas, citemos como evento emblemático as cirandas de Manacapuru.

Surgiu em 1991, pelo professor Francisco das Chagas Fernandes de Freitas, então Diretor da Escola Estadual Arthur Costa e Silva, que pela primeira vez apresentou o boi-bumbá com o nome de Caprichoso, nas cores azul e branco, que consagrou-se campeão, conquistando seu espaço no Folclore fonteboense.

No ano seguinte, o referido bumbá, por motivo óbvio, conquistou apenas o segundo lugar.

No período de dois anos, ou seja, 1991 a 1992, o boi-bumbá Caprichoso, com cores de origem, permaneceu representando a escola acima citada.

Em 1993, em comum acordo com o professor Francisco das Chagas Fernandes de Freitas, foi criada uma Comissão Organizadora, sendo eleito por unanimidade como presidente o referido professor e como vice-presidente a Sra. Vanusa Torres, que neste ano mais uma vez consagrou-se campeão, sendo, portanto, bi-campeão do disputadíssimo Folclore fonteboense.

Em 1994, o referido bumbá não se apresentou por motivos particulares.

Em 1995, para evitar plágio aos bumbás de vários municípios do Estado do Amazonas, o Presidente convocou vários participantes para uma reunião sobre a substituição de nome Caprichoso, foi decidido por unanimidade um outro nome: Corajoso, que foi devidamente registrado pelo Sr. Francisco das Chagas Fernandes de Freitas, fundador e o mesmo consagrou-se tri-campeão de 1995.

Em 1996, por motivos óbvios não se apresentou...

O supracitado texto é imprescindível para a análise do boi fonteboense na sua fase de escola, chamando a atenção sobre algumas questões pontuais para o nosso estudo: 1) o boi de escola não era formado apenas por pessoas envolvidas com a instituição de ensino, isto é, pessoas “de fora” da comunidade escolar também faziam parte da preparação e apresentação do boi, caso da senhora Vanusa Torres, Wallace Caresto, Paulo Cobra, Doso, que não eram professores nem funcionários da escola Armando Mendes; 2) quando o texto menciona que em 1992, “por motivos óbvios”, o Corajoso ficou apenas com o segundo lugar, em 1994 não se apresentou “por motivos particulares” ou em 1996, também por “razões óbvias, não se apresentou”, percebe-se implicitamente no discurso um amálgama de elementos políticos e faccionalismos nesta época já imbuídos no boi. A análise aqui é similar a que Darnton (1986) realiza no texto “O grande massacre de gatos”, decodificando as ações e os gestos dos operários de uma gráfica parisiense do século XVIII, que, revoltados com os maus-tratos do patrão e de sua esposa, desdenham, criticam e desobedecem às normas de uma forma toda simbólica, mas inteligível para àquele meio de trabalhadores. Robert Darnton usa apenas uma antiga narrativa factual para discutir os símbolos dos sujeitos participantes do episódio. Em nosso caso, usamos um documento oficial de fundação de um boi-bumbá, para estudar os sistemas simbólicos que norteiam a sua escritura, inteligível somente para as pessoas que fazem parte do grupo e são inseridos naquele sistema de significados. Ou seja, no texto de “fundação” do boi azul da Cidade Nova, seus membros fizeram questão de ressaltar, mesmo

que indiretamente, as influências que o poder político exerceu tanto em sua derrota, quanto nos anos em que não se apresentou, alegando falta de recursos e apoio por parte da Prefeitura Municipal, na época administrada pelo senhor Wilson Lisboa (filho de dona Creuza, fundadora do boi Tira-Prosa de escola).

A versão atual de boi de arena, objeto de descrição mais detalhada no primeiro capítulo dessa dissertação, surgido diretamente da fase escola anterior, tem como marco a criação do Festival Folclórico de Fonte Boa por um grupo de professores em 1980, conforme dito acima. O Festival foi criado pelas escolas na gestão do prefeito Francisco Pereira de Souza, com o objetivo de “resgatar” antigas brincadeiras da cidade, como as danças, as quadrilhas e o boi-bumbá. Destacam-se, neste período, os professores Humberto Lisboa, Josuete Pacheco, Dorgival Lisboa, Jany Lins, Terezinha Braga, Pedro André, Graça André, Graça Affonso, Francisco das Chagas, etc. Não obstante, os bois só foram efetivar suas apresentações no Festival Folclórico a partir dos anos 90, tanto que as maiores atrações da festa junina eram as danças como o Barqueiro, o Caipirão, o Gambá, a Dança Portuguesa e as quadrilhas. Pouco depois, como informa o professor Sebastião Lima, o boi saiu das escolas: “Pela necessidade de expansão do festival folclórico, nós achamos melhor trazer a escola, fazendo com que o boi deixasse de ser da escola e passasse a ser um boi do município. Só houve essa transferência, mas os brincantes continuaram a ser da escola, e são até hoje. Então as escolas tiveram participação importante na efetivação dessa disputa”. A partir de então os bois-bumbás ofuscaram as outras manifestações que, cada vez mais acanhadas, hoje recebem pouca atenção das pessoas e autoridades da cidade.

A dinâmica da trajetória do boi-bumbá de Fonte Boa, do terreiro à arena, incide na noção de movimento, de “passagem”, defendida por Henry Lefebvre (1991) quando ele discute a idéia de centralidades culturais móveis. Tanto o terreiro, quanto a quadra da escola e agora a arena, tornaram-se centralidades pelas quais os grupos que legitimaram o boi passaram, tecendo redes de relações sociais, fazendo a sociedade comungar consigo mesma e atuando como mecanismo catalizador das emoções, criatividade e participabilidade apoiada na construção coletiva, dentro de diferentes contextos espaciais.

José Guilherme Magnani (2000, p.39), ao postular acerca da tarefa da pesquisa antropológica na cidade, geralmente realizada sobre espaços marcados por seus múltiplos usos, escreve que “Na realidade são as práticas sociais que dão significado ou ressignificam tais espaços, através de uma lógica que opera com muitos eixos de significação...” Quando em meados dos anos 90, professores e alunos “levaram” o boi-bumbá para dentro da escola, passando a confeccionar no mês de junho as fantasias e adereços, o próprio boi Corajoso

tendo como primeira “morada” uma das salas da escola estadual Armando Mendes, junto à fitas coloridas, cola e plumas, ocorreu que um espaço normalmente designado ao estudo tornava-se durante um período de tempo, um “espaço especial”, sobretudo, local do encontro de admiradores para a preparação do bumbá. Como recorda um dos fundadores do boi de escola fonteboense:

“A gente se reunia no Armando Mendes pra fazer o boi. Os professores, alunos, e outras pessoas passavam o dia e entravam pela noite, aliás de noite era que o trabalho aumentava, confeccionando as fantasias ou ensaiando, nesse tempo tinha a rainha do leite, a florista. O boi de madeira deu um trabalho pra fazer ele mexer a cabeça, improvisamos o movimento com pneus de borracha”.

A fala do professor Francisco das Chagas em conversa com o pesquisador em outubro de 2008, revela que fora os funcionários e alunos da escola, outras pessoas ajudavam na confecção do boi, o que nos leva a pensar que indivíduos diferentes se reconhecem “não por intermédio de vínculos construídos no dia-a-dia do bairro -, mas sim se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, orientações, valores, hábitos de consumo...” (MAGNANI, 2000). Então, a empatia ou a proximidade se constituíram em suportes de uma experiência que acentuava intensamente as relações emocionais e dos contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, e efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida em que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem, muitas vezes. E são nesses espaços culturais, quer no terreiro quer na arena maximizada, que conviveram todas as possibilidades de expressão da cultura popular local.

De acordo com Lefebvre (1991) e Magnani (2000), pode-se ponderar que não são apenas as calçadas, os prédios e as ruas que dão forma às cidades, mas todas as dimensões da vida humana em coletividade, sendo assim, a festa dos bois-bumbás em Fonte Boa tornou-se um elemento de indução das espacialidades, promovendo alguns lugares como “especiais”, centrais, no que tange ao encontro e à sociabilidade, além dos terreiros, pátios e quadras das escolas no passado, citemos o Bumbódromo hoje. Com efeito, ao que tudo indica os espaços tornaram-se “especiais”, frutos das vivências e da experiência do grupo social que com ele possui um vínculo indissociável. O que é atestado por Rivière:

o espaço, não se trata somente de uma relação concreta, física, com ele, feita de práticas e de deslocamentos, ou de uma fenomenologia do espaço vivido, mas de um imaginário no qual entram os estereótipos da civilização e os valores ligados à identidade e à diferenciação social. (1999, p. 59).

A rua, os pátios, as praças, a arena, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e dos contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, e efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem, muitas vezes, em seguida perecível. (DUVIGNAUD, 1983, p.68)

O geógrafo José Aldemir (2003, p.149), em seu livro “Manaus: 1920 – 1967, a cidade doce e dura em excesso”, refere-se à festa que “representava a afirmação do cotidiano e era o reforço, não a ruptura como o modo de vida (...) fazia parte de um tempo, de um olhar de forma genérica, como se todos fossem iguais”. Para ele a festa em Manaus era a apropriação da cidade por parte das populações locais, onde espaços e tempos destacavam-se na paisagem. Todavia, o autor critica a festa que foi “sistematizada, tornando-se lazer enquanto ruptura do cotidiano e imposição de novos valores. “Não é mais a festa, nem a atividade livre que se exerce por si mesma, é o espetáculo generalizado que se torna o espaço-tempo contínuo...”.

O autor parece seguir a mesma argumentação de Henry Lefebvre (1991, p. 131), recuperando seu conceito de “desvio do direito à cidade” para pensar as mudanças ocorridas através do tempo nas festas de Manaus. O autor defende o argumento de que com o passar do tempo a festa foi se deixando “facilmente organizar, institucionalizar e a seguir burocratizar”. Entretanto, ao contrário do que indicam os referidos autores, tudo nos leva a crer que embora o evento do boi fonteboense há muito tenha deixado pelos terreiros, quadras e pátios boa parte de seu lado de invenção lúdica no sentido lefebvriano, tornando-se um espetáculo metamorfoseado pelas contingências urbanas e mercadológicas, percebe-se claramente que ainda persistem elementos populares ressignificados, seja no auto que mantém a trama original ou mesmo na participação efetiva dos antigos brincantes do boi de terreiro na versão atual de arena, dando a legitimidade da tradição à festa. Ou seja, a crítica de Lefebvre e em sua esteira de Oliveira (2003), sobre os festejos urbanos que preterem o lúdico e a invenção das antigas festas camponesas (que o primeiro autor vê como o único resquício importante da

sociedade agrária), pode ser ainda mais problematizada no contexto fonteboense, uma vez que, mesmo num notório processo de “espetacularização”, organização e institucionalização, a festa dos bumbás mantém profundas raízes tradicionais na sua composição.

Pensando nessas mudanças, nesta sua trajetória do terreiro à arena, o boi-bumbá de Fonte Boa vem modificando seu sistema simbólico, embora observemos notórios elementos de continuidade como a rivalidade entre dois grupos rivais, a questão do lúdico, de brincadeira como o boi é carinhosamente chamado por muitos de seus participantes, a presença de diversos personagens do auto, a exaltação da mulher morena, por outro lado são evidentes as mudanças que vão desde a adoção de temáticas regionais pelos temas e toadas (imaginário indígena, vida cabocla), passando pela profissionalização – artesãos tornaram-se artistas contratados que utilizam técnicas plásticas modernas, a morena bela torna-se cunhã-poranga, o grupo de índios, antes servil e sem graça que vai à procura de Pai Francisco agora é a tribo coreografada cheia de cores e ritmos, o pajé, outrora simples curandeiro que fazia o boi ressuscitar, ganha poderes mágicos para combater feras medonhas do imaginário amazônico, o papel de índio e caboclo ganha notoriedade, tambores forrados com pele de anta ou onça curtidas ao sol transformam-se nas poderosas batucadas com seus tambores e caixas amplificadas, as famílias que pagavam para ver o boi dançar em frente às suas casas foram substituídas pelo Poder Público, os “donos” ou “famílias” deram lugar às diretorias.

Preterindo toda e qualquer visão romântica da festa dos bumbás locais, pode-se falar em mudança cultural, com rupturas e continuidades inerentes à condição dinâmica da própria cultura popular que se redimensiona conforme as influências: a festa ainda anda de mãos dadas com o lúdico, mas sem abandonar a competição institucionalizada, seu motor propulsor. Saber tradicional e modernidade caminham lado a lado, talvez não de forma harmoniosa, jamais vai ser assim, mas com certeza de maneira aceitável – o boi é um fenômeno sociocultural aberto. A tradição germinou nos terreiros, fincando-se no espírito do povo, efetivou-se nas escolas já com alguma inovação, ficando assim pronta para receber e adequar-se às exigências da modernidade no boi de arena. Como sintetizou um de nossos informantes: “as mudanças enriqueceram a tradição”.

Nesta caminhada de quase 80 anos do bumbá fonteboense, as brigas de rua cederam lugar a uma disputa regulamentada com jurados e itens, sujeitos e famílias, em diferentes momentos, exerceram papéis importantes (e ainda exercem), boizinhos surgiram para depois desaparecerem, lugares tornaram-se especiais para mais tarde serem substituídos, é com Corajoso e Tira-Prosa que a festa vai alcançar seu amadurecimento, entre as fases de escola e arena, que a sociedade fonteboense vai se identificar, se polarizar e tentar “ser vista” e

“reconhecida” para além de suas fronteiras, a partir de uma “luta” entre facções para melhor representá-la, tendo o bumbás como instrumento para este intento.

2.5 Destradicionalização e espetacularização

As maravilhas de Fonte Boa (Tiago Lisboa/Sabá Lima)
 Essa lua traz a luz que clareia a minha amada,
 Fonte Boa me seduz, terra dos índios Omágua (...)
 Teus lagos e restingas, teu saudoso ribeirinho, o cantar
 da passarada que habita no seu ninho (...)
 Cidade da mais linda fauna, das mais belas criaturas,
 Também a onça pintada e o gato maracajá,
 No rio o boto vermelho e na arena meu boi-bumbá (...)
 (Tira-Prosa, 2001)

Tendo em vista a trajetória do boi-bumbá fonteboense até aqui desenvolvida, seria natural voltarmos nosso olhar para dois movimentos concatenados e indissociáveis – a “destradicionalização” e a “espetacularização” - que envolvem tanto a cidade quanto sua festa, abraçando-as mutuamente num mesmo processo que nos parece também ocorrer em outras várias manifestações festivas da Amazônia. É com o boi de arena que percebe-se melhor este movimento de “mostrar a cidade”, suas supostas maravilhas, a festa como momento singular para atrair recursos e, por consequência, alçar a cidade a um patamar mais elevado de desenvolvimento econômico e social, como demonstra o fragmento da toada em epígrafe e os depoimentos de muitos colaboradores de nossa pesquisa.

É notória a ocorrência de festas, festivais e comemorações das mais diversificadas em praticamente todas as cidades ribeirinhas da Amazônia, que sempre são “representadas” a partir de algum potencial, seja ele econômico (Festa do Gás Natural em Coari, Festa da Castanha em Tefé, Festa do Açaí em Codajás), seja cultural (Festival Folclórico de Parintins, FECANI em Itacoatiara, Sairé em Alter do Chão), embora com sensíveis diferenças e semelhanças entre si, são todas voltadas para a construção de um “capital de imagem” de si mesmas. Pode-se perfeitamente argumentar que foi a concorrência entre as cidades (cada uma com a sua atração festiva) que impulsionou Fonte Boa (assim como impulsiona outras pequenas cidades da região) a revalorizar sua manifestação cultural, trata-se, em última instância, de uma necessidade de se reposicionar no competitivo e visivelmente limitado mercado do interior do Amazonas.

É o que nos sugere alguns aspectos concernentes à festa fonteboense que deixam transparecer um desejo de “ser conhecida”, “ser notada” enquanto manifestação cultural importante na região do Solimões, principalmente pelas cidades vizinhas. Tal visão é projetada pelos organizadores e brincantes dos dois bumbás. Segue a letra da toada “Amazonas: chão de bravos”, de 2003, que ilustra um pouco dessa idéia.

Amazonas, chão de bravos (Severino Jr.)

Caboclos da beira, que vivem nos rios

canoeiros remando igaras, igarités

no beiradão (...)

Pra esse chão de bravos Coari, Tonantins também vem pra cá

Santo Antonio do Iça vem mostrar as belezas

do grande Amazonas, Amazonas

Jutaí tua gente querida, cultura bonita chamei pra brincar

Juruá, Uarini, Benjamin, Tabatinga com Amaturá

Alvarães com a linda Tefé, vem azular (...)

Fonte Boa aqui chegamos

Solimões te enfrentamos

pra azular, o grande Amazonas

Amazonas (Corajoso, 2003)

Wallace Caresto, 39 anos, funcionário público estadual e, por três vezes presidente do Corajoso, em entrevista ao pesquisador em janeiro de 2009, disse o seguinte: “Eu sou o presidente do Corajoso, tenho um amor mesmo pelo boi, através dele eu queria que o município fosse “visto”. Pena que falta apoio dos governantes que tornaram o boi um comércio. Eles usam a gente pra “subir”.

O sentimento que parece predominar na fala do entrevistado é o de “mostrar o município” através do boi-bumbá, fazê-lo ser “visto” fora de seus limites. Como diz a letra da toada que convida as cidades vizinhas (Jutaí, Juruá, Tonantins, Amaturá, etc) para vir brincar de boi. Percebe-se um certo desencantamento “pela falta de apoio dos governantes” e pela transformação do boi num “comércio”. Ao afirmar que “eles usam a gente pra subir”, o entrevistado se refere aos governantes do município (prefeito e vereadores) que buscam se promover através da festa dos bumbás, usando este argumento constantemente nas disputas eleitorais ou nas propagandas de campanha. “Boi-bumbá: evolução”, o livro de Allan

Rodrigues (2006, p.51), hoje membro da Comissão Organizadora do boi Garantido de Parintins, também percebe este aspecto, dizendo que “o folclore dos parintinenses serviu também de trampolim político para muita gente, e como ele foi e é usado pelo aparelho ideológico dos governos municipal e estadual”.

É certo dizermos, portanto, que a festa dos bois-bumbás, baseada em sua trajetória histórica do terreiro até a arena, envereda pelo caminho da “construção de uma imagem de si mesma” através de uma suposta tradição cultural da brincadeira do boi. Duas questões devem ser postas em relevo: 1) por que o boi-bumbá para se falar da cidade de Fonte Boa? 2) como falar em tradição se o boi de arena fonteboense recolheu da modernidade uma série de incrementos e valores, aderindo definitivamente à “espetacularização”?

A primeira questão pode ser respondida de acordo com Marshal Sahlins (1995), quando este estuda o encontro entre os havaianos e os europeus, visto que, pelo que vimos através da digressão histórica do folguedo, “o boi já estava inscrito na História da cidade bem antes de se tornar um fato”, o autor de “Ilhas de História” ensina que “aquilo que está em questão é a existência de estrutura *na* história e *enquanto* história”. O que queremos defender, em síntese, é que o boi passou a representar a cidade certamente porque já fazia parte de uma longa tradição cultural de mais de oito décadas. Então, nada melhor do que a tradição (não é nosso objetivo discutir sua veracidade), para a construção de um “capital de imagem” da cidade.

A segunda questão leva-nos a pensar em Carlos Fortuna (2002, p.231), que esclarece que “a tradição, como, aliás, também a inovação, são, antes de tudo, “pontos de vista” ou mensagens culturais. Seleccionam, num caso, elementos do passado e, noutra, elementos futurantes, de modo a construírem um presente plausível, nem utópico nem derrotista”. Ou seja, dito de maneira diferente, a noção de destradicionalização aplicada pelo autor no caso de Évora, reconhece que nem a tradição e nem a inovação ocorrem de forma absoluta.

É um jogo entre o antigo e o novo, ocorrem sobreposições, mas ninguém sai derrotado dessa luta, nada é intocado ou original, o que ocorre são reconfigurações em constante movimento de atualização sempre a partir de referências do passado histórico, conforme indicam diversos autores hoje o que se observa é uma valorização do “bricolage”, fenômenos socioculturais híbridos, onde não há identidades coletivas estáticas, mas acordos combinados a partir de vários intercâmbios, recriações e acomodações, chegando-se, enfim, a expressões simbólicas mestiças. Entende-se que o conhecimento e o saber se renovam do choque de culturas, sendo a produção de novos conhecimentos e técnicas, produto direto da interposição de culturas diferenciadas com o somatório daquilo que anteriormente existia.

Nestor Canclini (2006, p.206) em seu livro “Culturas híbridas”, já notara o caráter de “busca do moderno” por parte do movimento produtivo de âmbito popular. Nas páginas seguintes o mesmo autor refuta a visão clássica dos folcloristas que, ao exaltarem o “tradicional”, “os costumes”, desqualificavam como “um falso folclore” o envolvimento de algumas manifestações populares com os meios modernos de comunicação de massa:

a.O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais. Nas duas décadas após a emissão da carta não se acentuou o suposto processo de extinção do folclore, apesar do avanço das comunicações massivas (...) o vídeo, os gravadores, a televisão por cabo, a transmissão via satélite, enfim o conjunto de transformações tecnológicas e culturais que derivam de combinar a microeletrônica com a telecomunicação. Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se (CANCLINI, 2006, p.215).

O autor não vê a cultura popular materializada em objetos, imutáveis, portanto, para ele, o importante seria analisar as mudanças de significados em relação às interações. Daí a crítica aos folcloristas que, sem um projeto teórico sólido que embasasse seu objeto tornando-o uma disciplina acadêmica, se debruçam sobre a manutenção melancólica de supostas tradições.⁵⁶

Canclini defende a modernidade como um processo cultural de natureza dinâmica sendo possível, portanto, transitar dentro e fora dela, e mais, o processo cultural do hibridismo se acentua com o aumento dos contatos entre culturas diferentes e a intensificação das interdependências regionais, nacionais e transnacionais de comunicação que vêm ocorrendo desde o advento da era moderna. Deve-se ter em mente que o conceito de hibridismo proposto pelo autor argentino não se refere somente ao processo de formação étnica e mestiça da população latino-americana, para além disso, o termo designa a transculturação entre o que é considerado erudito e o que é compreendido como popular. É por isso que atualmente muitas culturas populares conseguem ser, ao mesmo tempo, prósperas e híbridas.

Em resumo, Canclini nos alerta contra a globalização que subordina, discrimina e exclui no campo cultural. Como alternativa, ele vislumbra um mundo de intensas trocas

⁵⁶ Sobre este tema ver o livro de VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

culturais, cosmopolita e transnacional. Valorizar a diversidade dos jovens artistas, artesãos do interior, indígenas, pequenas e médias instituições culturais, os novos espaços híbridos da cultura, construindo uma sociedade mais plural e democrática não é a solução para todas as questões, mas pode ser um ponto de partida na questão da cultura retratada pela mídia massiva.

O historiador inglês Peter Burke, também discute esse processo desencadeado pela globalização cultural que, decerto, envolve hibridização, traduções, trocas, reconstruções culturais. Em *Hibridismo cultural*, Burke apresenta o debate sobre a globalização da cultura a partir de uma perspectiva histórica.

Observou-se na festa em estudo um esforço no sentido de atribuir tradição e, ao mesmo tempo, renovar-se para atrair a atenção do público e visitantes. Se tomarmos em análise os discursos de autoridades, membros da organização dos bumbás e torcedores destacam-se termos como: “Somos a segunda maior festa de boi do Amazonas”, “Fonte Boa é a terra do manejo sustentável”, “Temos o maior festival folclórico da região do Solimões”, enfim, a festa, neste caso, serve para canalizar o potencial cultural dos fonteboenses, forjando uma identidade para a cidade: “Fonte Boa, a terra do boi-bumbá no Solimões”. Bem ao termo de Carlos Fortuna (2001, p.231):

As cidades, como os indivíduos, têm as suas próprias identidades. Fugazes umas, duradouras outras, as identidades das cidades são um atributo complexo que se conquista, se transforma ou se esvanece e altera, ao sabor de inúmeras circunstâncias, endógenas umas, exógenas outras.

Pode-se pensar na identidade da cidade de Fonte Boa em processo de ressignificação tomando como referência a sua principal festa cuja natureza engendra elementos tradicionais interagindo com elementos modernizadores trazidos de “fora”, às vezes de muito longe, outras vezes de pertinho, aqui de Manaus ou Parintins: um boi local ao mesmo tempo aberto às questões regionais e globais.

Tratar de identidade cultural pressupõe certa dose de navegabilidade pelos meandros da cultura. O teórico Stuart Hall (1999) afirma que uma identidade cultural enfatiza aspectos relacionados à nossa pertença a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. O autor focaliza particularmente as identidades culturais referenciadas às culturas nacionais. Para ele, a nação é além de uma entidade política – o Estado -, ela é um sistema de representação cultural. Em outros termos, a nação é composta de representações e símbolos

que fundamentam a constituição de uma dada identidade nacional. Tais culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar e constróem, assim, suas identidades. Esses sentidos estão contidos em histórias, memórias e imagens que servem de referências, de nexos para a constituição da identidade de uma nação. Porém, segundo Hall (1999), vivemos atualmente numa “crise de identidade” que é decorrente do amplo processo de mudanças ocorridas nas sociedades modernas. Essas mudanças se caracterizam pelo deslocamento das estruturas e processos centrais dessas sociedades, abalando os antigos quadros de referência que proporcionavam aos indivíduos uma estabilidade no mundo social. A modernidade propicia a fragmentação da identidade.

Assim, as paisagens culturais de classe, de gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade não mais fornecem “sólidas localizações” para os sujeitos. O que existe agora, segundo o autor, é descentramento, deslocamentos e ausência de referentes fixos ou sólidos para as identidades, inclusive as que se baseiam numa idéia de nação. Recorrendo à etnografia da festa fonteboense, nota-se a vinda e a participação de artistas plásticos, músicos, idéias e expressões artísticas de “fora” que, em termos abrangentes, refletem aspectos de uma cultura nacional gaugada na chamada globalização, onde o advento dos modernos meios de comunicação torna ainda mais sofisticado o hibridismo cultural. A cultura popular, inserida em um contexto de transformações constantes, acaba incorporando elementos modernos, tornando-se ainda mais complexa.

Este processo de promoção da cidade, lento e gradual, passa necessariamente por aspectos da tradição que, a nosso ver, repousa na memória social da antiga cidade que o barranco levou, na estrutura narrativa do boi-bumbá que ainda preserva aspectos do drama satírico cuja presença de Pai Francisco e Catirina realçam, na valorização histórica da brincadeira, segundo os fonteboenses de quase 80 anos, posto que, na atualidade, o passado e a memória social ganharam uma importância crucial na recomposição desse cabedal identitário: “O patrimônio histórico, o passado e a memória da cidade constituem ingredientes sensíveis dessa articulação de imagens como estratégia promocional da cidade (FORTUNA, 2002, p. 235). Quanto à outra face da “destraditionalização” - a inovação -, esta se caracteriza pelos novos mecanismos tecnológicos empregados na confecção de fantasias e alegorias, nas idéias complexas de elaboração de temas e performances, na organização da disputa através de um Regulamento, no envolvimento da mídia, poder público e patrocinadores, na construção de um espaço adequado para um espetáculo massivo aos moldes do Carnaval (Bumbódromo).

Mas, para que todas essas mudanças viessem a ocorrer na festa e na cidade, além da disputa entre cidades, outras motivações anteriores já haviam desencadeado um movimento de recuperação e mudança. Rita Amaral (2001, p. 95-96), tratando dos sentidos do festejar no Brasil a partir de importantes festas em diversas regiões, escreve sobre a Oktoberfest de Blumenau em Santa Catarina. É impressionante o paralelo em determinados elementos com o caso de Fonte Boa:

O destino, contudo, se encarregou de impulsionar o projeto. E impulsionou com as águas descontroladas das enchentes do rio Itajaí-Açú, em cujo vale se localiza Blumenau. Não era a primeira vez que acontecia, (a primeira grande enchente aconteceu em 1895) mas em 1983, Blumenau foi quase totalmente destruída pelas águas do rio. Inundadas até os telhados, na vazante as casas eram apenas restos enlameados das até então belas casinhas com jeito europeu, caiadas e com cercas cuidadas, muitas flores e frontais de madeira envernizada (...) Sem muitas esperanças diante da catástrofe, o povo de Blumenau só via duas soluções: partir para sempre, abandonando a cidade que seus avós e tataravós idealizaram e construíram à mercê do rio, ou ficar e reconstruir tudo (...) Era necessário realizar uma festa para angariar recursos. Foi então que se resolveu colocar em prática o antigo projeto Oktoberfest e, através dela, tentar revigorar o espírito de criação para a reconstrução da cidade;

Coincidentemente mais ou menos na mesma época (início dos anos 80) em que Blumenau era destruída pelo Itajaí-Açú, Fonte Boa era assolada pela fúria das *terras caídas* em sua última grande manifestação. Outra coincidência interessante é que o Festival Folclórico de Fonte Boa nascia, como a Oktoberfest, enquanto a cidade ainda tinha viva a lembrança das águas do *Cajaraí* levando casas, prédios e praças, rachando em definitivo esperanças e as paredes da igreja matriz. A relação da festa fonteboense com a realizada em Blumenau é interessante no sentido de levantar as seguintes questões que julgamos importantes para a análise do evento: a festa como forma de revigorar o espírito do povo diante de catástrofes como as que acometeram as duas cidades; e a festa como “modo de ação”, usada para juntar forças e recursos oficiais e não-oficiais no intento de reconstruir aquilo que a natureza fez desaparecer. Ambas se complementam, a revitalização do espírito e da cidade. Parafraseando Sasse, autora de um livro sobre a Oktoberfest, citada por Rita Amaral (2001, p.97): talvez com a criação do Festival Folclórico, tudo começasse a florir, aumentando a esperança no renascimento de Fonte Boa.

Neste movimento de “destradicionalização” que se alimenta das transformações sociais e estruturais da cidade, bem como da forma como esta é promovida e apropriada

simbolicamente, ganham relevo aspectos simbólicos, expressões culturais e representacionais, bem como os elementos históricos e relativos à memória social da cidade, além, é claro, dos aspectos materiais, produtivos e estéticos, todos combinados, até porque elementos materiais ou imateriais, atuando em separado, não forjam a configuração identitária da cidade (FORTUNA, 2002, p.233).

O processo de reatualização da imagem da cidade de Fonte Boa ainda é forjado de forma insipiente a nível local, não vemos definidos ainda locais de turismo ou projetos voltados para este fim, também não vemos o engajamento do poder público neste intento, mas a busca pelo reconhecimento regional, senão, nacional é uma constante durante o tempo de festa. De fato, indiretamente para o evento se construíram hotéis, se asfaltaram ruas, se encomendaram mercadorias de uso festivo, se adaptaram fiações elétricas, se aumentou a capacidade de geração energética, agregados a estes novos equipamentos urbanos foram criados bairros, moradias e sistemas. Nem tudo foi pelo ou para o boi, mas ele contribuiu com parcela considerável. O fato de se apropriar das ruas onde se estendem os barracões, da praça e da orla onde se realizam os ensaios e de incidir na organização sociocultural dos fonteboenses, inclusive com poder de negociação com a esfera do poder público, demonstra a contrapartida dos grupos sociais que legitimam o boi-bumbá para com a cidade. Sobre esta questão, o professor Sabá Lima analisa:

“Hoje o município de Fonte Boa cresceu bastante, a população aumentou, então a festa do boi trouxe as pessoas pra cá, pra venda, pra morar. O festival traz as pessoas pra assistir e acabam ficando na cidade. Em virtude do festival folclórico foi projetado um centro de convenções, que a gente chama de Bumbódromo, que por falta de vontade política ainda não foi concluído”.

Uma dificuldade, segundo os próprios fonteboenses ligados à festa, para a estabilização dessa nova identidade é a inevitável comparação com o Festival de Parintins, sente-se na cidade um esforço generalizado de não parecer ou apresentar um “festival plágio”, contudo, o poder público estadual, ao que parece, ainda impõe entraves para a liberação de recursos ou mesmo para o reconhecimento da festa dos bois em Fonte Boa, alegando sempre que “Parintins é a terra do boi-bumbá no Amazonas”.

Queremos dizer que a festa dos bois em Fonte Boa reafirma, pautando-se em novos elementos artísticos, pelos sentimentos de seus participantes, a idéia de uma cidade que não quer mais ser “destruída”, ser “levada pelas águas”, quer sim ser um lugar perene, conhecido na região do Solimões por sua brincadeira de boi cuja tradição é constantemente retomada.

Tenta-se passar a noção de uma cidade cheia de talentos – a arte como aliada na construção da identidade cultural fonteboense – eis um drama real de um lugar marcado pela devastação da queda dos barrancos almejando se (re) construir através de um outro drama, este mais imaginário que real, burlesco, criativo e vivo, agora em processo irreversível de “espetacularização” a partir da tomada por empréstimos sucessivos de elementos modernizadores das festas de Parintins e do Carnaval, fundamentalmente.

Segundo Paes Loureiro (1995, p.373) o carnaval é um modelo nacional de expressão coletiva, como se fosse a própria encenação da alma brasileira (...) o carnaval como espetáculo e como expressão de brasilidade o tornou modelo a ser imitado ou incorporado. Rita Amaral (1998, p.275) pensa da mesma forma, segundo ela as festas brasileiras crescem muito e tendem a ocupar grandes espaços construídos com esta função, como o Sambódromo do Rio de Janeiro, por exemplo, do qual todos os demais grandes espaços maximizados de festas tiraram a inspiração, “o carnaval oferece elementos de referência a grande parte das festas brasileiras”, define a autora.

Foi o que aconteceu com as Festas de Parintins e de Fonte Boa, e tantas outras que adotaram o elemento alegórico e a organicidade do carnaval como diretriz de suas apresentações, além do espaço destinado exclusivamente para este fim, inserindo-se, pois, num processo denominado por muitos estudiosos de “espetacularização”. Deve-se ressaltar que estes empréstimos ocorrem, muitas vezes, em mão dupla, ou seja, se nos anos 70 e 80 o boi de Parintins adotou muito dos “modos de fazer” do Carnaval Carioca, hoje evidencia-se o oposto, artistas dos bois-bumbás levam até às Escolas de Samba suas técnicas de movimento plástico, essencialmente aos grandes carros alegóricos.

Pela análise das fontes e depoimentos, em meados dos anos 80, ao ser usado pelas escolas de Fonte Boa como manifestação tradicional que deveria ser resgatada e divulgada, o bumbá local assumia uma configuração diferente daquele que outrora encenava apenas o auto da morte e ressurreição do boi pelas ruas. A partir de então foram agregados outros elementos à “brincadeira” que aos poucos abandonava signos característicos do folguedo lúdico dramatizado nas ruas, terreiros e quintais.

Foi com a construção de uma arena maximizada (Bumbódromo) e com o interesse dos governantes locais pela festa do boi, que a cultura popular foi sendo suprimida (na visão de alguns saudosistas), ou como afirmam os defensores do bumbá moderno, foi mudando para sobreviver e para atender aos mecanismos da mercantilização. Com a transmissão da festa pelo Amazon Sat, TV Rio Negro, Rede Amazônica, dentre outras emissoras de TV e rádio, os grupos sociais produtores dos bois-bumbás de Fonte Boa buscaram a atenção dos visitantes

do Médio e Alto Solimões, transformando a realidade da cidade em sua estrutura física e social. Todavia, o debate entre a inovação e a tradição ainda é acirrado na cidade. Seria interessante, neste momento, discutir alguns traços marcantes do processo de inserção das manifestações populares pelo mercado capitalista.

O conceito de Indústria Cultural foi exposto por Adorno e Horkheimer no livro “Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos”⁵⁷. A sua profundidade pode ser identificada justamente naquilo que possui de mais ambíguo, pois se ambos os termos indústria e cultura são interdependentes, contudo não se realizam completamente. De acordo com Adorno (1986) a indústria cultural se assemelha a uma indústria quando destaca a estandardização de determinado objeto e quando diz respeito à racionalização das técnicas de distribuição.

O texto de Bernard Miège (2007) “As indústrias culturais e Mediáticas: uma abordagem sócio-econômica” nos ajuda a entender esta relação entre a cultura popular e às necessidades do mercado consumidor, uma vez que expõe a interdependência entre os fenômenos de informação e o fator econômico. Para o autor vários aspectos proeminentes caracterizam as indústrias culturais e midiáticas, dentre eles destaca-se a idéia de difusão dos bens culturais sob a forma de mercadoria em escala industrial, apresentando como ponto fundamental a flexibilidade e a adaptabilidade aos padrões mercadológicos em constante mutação. Para a antropóloga Luisa Azevedo, “a articulação do bumbá com o mercado que consome o fenômeno cultural se dá via turismo, enquanto organização mercantil do lazer” (AZEVEDO, 2002, p.60). De fato, a construção de hotéis, a instalação de novos aparelhos urbanos e a melhorias das condições estruturais da cidade de Fonte Boa ocorreram graças à necessidade da demanda de visitantes dos municípios vizinhos que a cada ano tem aumentado.

Há uma série de fatores que contribui para que a produção simbólica comunitária ingresse no mercado (...) No caso das festas populares (...) o segmento é o turismo, lazer e entretenimento, primeiramente na forma de temporadas por intermédio dos festivais. (NOGUEIRA, 2008, p.189).

Conforme já se mencionou, grandes manifestações socioculturais da Amazônia vêm sofrendo influência neste sentido. A festa dos bois de Fonte Boa não foge à regra uma vez

⁵⁷ O termo Indústria Cultural foi usado pela primeira vez por Theodor Adorno em 1947. Segundo o autor, a Indústria Cultural se distingue radicalmente da arte popular, sendo coisas opostas. Enquanto a primeira é espontânea, a segunda é sistemática e planejada para atingir um objetivo predeterminado.

que as empresas midiáticas comprometidas com a cobertura e patrocínio do evento já influenciaram desde a mudança da data tradicional (do período junino para o primeiro final de semana do mês de julho, alegando que o final de semana atrai um maior número de pessoas), até as formas de apresentação, mais dinâmicas e voltadas para o expectador, culminando com a “espetacularização” do evento direcionada à crescente demanda de visitantes. Os mais radicais dizem que o folclore tornou-se “produto” e como tal teve de atender às expectativas dos consumidores, mesmo que para muitos, sacrificando a tradição e a população que o legitima. Marilene Corrêa da Silva vai nesta mesma direção ao afirmar que a “forma étnica fetichizada pela aceleração do transporte dos bens simbólicos na linguagem da televisão, e seus mecanismos derivados, alteram profundamente todos os aspectos das festas, suas tradições, seus sujeitos e atores” (FREITAS apud NOGUEIRA, 2008, p. 16). Segundo os teóricos da Indústria Cultural, o elemento que ressalta esse processo de transição da festa popular para o fenômeno de massa, é o estabelecimento de uma relação desigual entre produtores e consumidores de cultura, passando esses últimos a representarem o papel de público, alvo da produção da cultura. Nesta acepção, é enquanto consumidor que o público adquire importância para a Indústria Cultural, e os antigos produtores da manifestação popular não possuem mais lugar no evento, sendo então substituídos por sujeitos comprometidos com as diretrizes do mercado (administradores, políticos, técnicos, etc). Neste caso, a tradição só seria usada para legitimar e dar uma “aura regional” ao festival, instrumento de atração para os visitantes que buscam exotismo e, por conseguinte, o lúdico comunitário perder-se-ia nos meandros da especialização do espetáculo, é o que diz Marilene Correa:

É o fenômeno de massa que comanda o nível de distanciamento e/ou de integração entre aqueles que as inventaram (as festas) como criação coletiva, e os que se apropriam e vendem os processos e produtos culturais alheios, além, é claro de determinarem o ritmo e a intensidade de sua reprodução. Nesta esfera, os sujeitos transformam-se em meros atores de papéis pouco decisivos sobre sua criação. (FREITAS apud NOGUEIRA, 2008, p.18).

Antonio Carlos Zuin (2008), em artigo intitulado “Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural”, sustenta que a mercantilização da produção simbólica possui duas tarefas fundamentais: a integração e a reconciliação forçada entre os grupos sociais desiguais entre si. Esse é o objetivo central do sistema de produção calcado na falsidade de que a massificação da cultura realmente possibilita a emancipação coletiva. Segundo o autor, a ideologia

encontra-se tão "colada" à realidade que qualquer comportamento que não se atrele ao atendimento das necessidades do consumo é rotulado como desviante. Segundo o autor, tem-se a impressão de que não há qualquer tipo de padronização ou uniformização do produto. Parece que se vivencia uma identidade "única", já que nos diferenciamos de todos os outros que não usam nossas marcas sociabilizadoras, tais como as marcas dos tênis e grifes de roupas famosas. No caso de Fonte Boa, aqueles que se opõem à entrada do bumbá no mercado, são vistos como retrógrados ou contrários ao progresso. Percebe-se a idéia de "evolução" ligada à entrada do boi bumbá como produto cultural na visão de muitos organizadores da festa fonteboense. No entanto, Luiza Azevedo contrapõe esta idéia da seguinte maneira:

As manifestações populares ou fatos folclóricos estão inseridos na dinâmica sociocultural, sofrendo não somente interferência da mídia contemporânea, mas também modificações provenientes do próprio grupo que procura manter, não na ótica do imobilismo, a perdurância da manifestação e do próprio grupo. (AZEVEDO, 2002, p.60).

O que a autora quer dizer é que, embora fetichizadas como produto da indústria da cultura de massa e seus respectivos seguimentos, as festas populares ainda encaixam-se na ritualização do cotidiano como uma reflexão sobre a realidade e seus mecanismos de sustentação do fazer e do refazer coletivo, ou seja, esporadicamente ou não, os anseios, dramas e alegrias da coletividade ainda são mostrados na sua manifestação, mesmo que de maneira transformada e até mesmo efêmera.

Na verdade, a partir do momento em que o boi-bumbá de Fonte Boa deixou as ruas, onde outrora brincava na frente das casas iluminadas à luz das lamparinas, para se apresentar em uma arena maximizada sob a égide da disputa em festivais, naturalmente percorreu um caminho na direção da massificação cultural. É possível que à época dessa mudança, ainda não se pensava em produto cultural ou evento de consideráveis proporções naquela região, mas o caminho era sem volta, dada a busca do mercado por novidades. Explicando melhor, na atualidade de algumas festas amazônicas, legado cultural e Indústria Cultural se interpenetram num processo contínuo e as disputas pelo controle destes eventos midiáticos tornam-se inevitáveis em função da visibilidade social, dos recursos que movimentam e do poder político que podem conferir. Tudo indica como pensou Rita Amaral (1998, p.34), "que o capitalismo cooptou as festas populares e foi cooptado por elas, mas também que o povo vem

reinventando suas festas nas novas condições de vida resultantes de novos contextos econômicos e sociais”.

É muito difícil fugir da modernidade. A região amazônica e suas culturas tradicionais estão hoje no epicentro das atenções dos meios de comunicação modernos onde aparece a natureza como uma marca emblemática de fetiche, é “*a menina dos olhos do mundo...*”, como retrata a letra de uma toada fonteboense. Daí as cidades e festas interioranas estarem assumindo papéis cada vez mais relevantes no cenário regional e nacional, eis um processo inevitável. Talvez uma saída sobre as questões levantadas nesta discussão deva ir de encontro à sugestão de Humberto Eco (1998) sobre a necessidade de uma ativa intervenção das comunidades culturais no campo das comunicações de massa, talvez ressignificando as festas, negociando os bens simbólicos de maneira eficiente e organizada, envolvendo-se como lugar social imprescindível para a existência histórica da própria manifestação, enfim articulando iniciativas de enraizamento da tradição no seio do mercado capitalista.

CAPÍTULO III

A NATUREZA POLISSÊMICA DO BOI-BUMBÁ

“Uma enorme fogueira de São João foi acesa em frente da casa. Era um espetáculo dos mais pitorescos. As grandes labaredas projetavam sobre a floresta distante clarões mutáveis. À luz da fogueira passava a ronda dos pretos, com gestos selvagens, cantos cadenciados e acompanhamentos de tambor; depois, de repente, com grandes estrondos, estouravam foguetes, deixando rastros luminosos e brilhantes”

Louis Agassiz (Viagem ao Brasil, 1975, p.80)

3.1 O boi-bumbá nas culturas brasileira e amazônica

O boi-bumbá ou bumba-meu-boi⁵⁸, considerado o mais notável e de maior apreciação estética de todos os folguedos brasileiros, é encontrado em diversas variantes de norte a sul do país: bumba-meu-boi no Maranhão, bumba-de-Reis no Espírito Santo, boi-Calemba na Paraíba e no Rio Grande do Norte, boi-de-Reis no Ceará, boi-Mamão em Santa Catarina, etc. Em alguns lugares faz parte do ciclo festivo junino em honra aos santos católicos, caso do nosso bumbá, em outros é ligado ao ciclo de natal e ao dia de Reis.

O folgado noturno de composição dramática simples carrega em suas apresentações uma gama de símbolos e significados que têm fascinado e desafiado gerações de pesquisadores como antropólogos e historiadores, folcloristas e etnomusicólogos. No entendimento de Cavalcanti (2006, p.61) os “folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal com o uso de fantasias, muita música e dança...”. Sua diversidade e adaptabilidade a diferentes ambientes socioculturais nos parece imprescindível para a sua compreensão.

Porém, e, sobretudo, sua estrutura narrativa atestando elementos de continuidade,

⁵⁸ A expressão “bumbá” é interjeição, zás, valendo a impressão choque, batida, pancada”. Bumba-meu-boi teria, então, o significado de “Bate! Chifra, meu boi, voz de excitação repetida nas cantigas do auto! Ou até mesmo, uma onomatopéia referindo-se à batida dos tambores” (CASCUDO, 1999, p.192).

permanece esta:

O motivo principal do auto é a posse de um boi famoso, pelas suas qualidades e valentia, que o amo ou fazendeiro deu de presente à sua filha e confiou aos cuidados do vaqueiro. Mãe Catirina desejou comer aquele famoso boi, pois estava grávida e com entojos. Pai Francisco seu marido, não teve dúvidas em tentar matá-lo para satisfação de sua mulher. Desaparecido o boi, o vaqueiro chefe é chamado para dar conta do que lhe fora confiado e este descobre que Pai Francisco havia atirado no boi. Pai Francisco resiste à prisão e os vaqueiros confessam sua fraqueza em trazê-lo preso. Assim é chamado o tuxaua de uma tribo de índios. Pai Francisco é preso pelos silvícolas e somente será dispensado do castigo, que bem merece pelo seu crime, se ressuscitar o boi. Aterrado, ele chama o ‘doto’, e o ‘padre’ em pura perda, apesar dos esforços de ambos. É lembrado então o pajé da taba. Este depois de muitos exorcismos, danças com maracá e baforadas de cigarro envolto em tauari [Curataria tavyary] logra o milagre de fazer reviver o ‘animal’. O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, “dá a despedida” (CAVALCANTI, 2006, p.62-63).

Com diferenças sutis, este é o núcleo do enredo principal da trama dramática da morte e ressurreição do boi que serve de narrativa basilar para praticamente todas as representações desta tragicomédia no Brasil. Deve-se ainda não se apressar em reconhecer uma aura de autenticidade a esta lenda, porque não raro muitos estudos sobre o boi nem a mencionam, contudo, mesmo ausente, ela sempre se insinua na brincadeira.

Em artigo apresentado no II Colóquio sobre festas e sociabilidade, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rita Amaral (2008, p.9) fala que é “tarefa imprescindível empreender investigações comparativas que permitam desvendar a composição da estrutura festiva, etapa inicial de uma antropologia da festa”. Em razão disto, seria interessante passar em revista alguns registros das variantes do boi-bumbá no Brasil em diferentes espaços e tempos, comparando-os, quando possível, com nossos dados etnográficos da festa fonteboense.

No Brasil, a primeira referência escrita ao boi como personagem central de uma brincadeira aparece na crítica do padre pernambucano Miguel do Sacramento Lopes Gama em 1840, no jornal “O Carapuço”. Mais que uma descrição, trata-se de um verdadeiro sermão onde o sacerdote demonstra uma grande indignação com o auto designando-o como um agregado de disparates: “De quantos recreios, folganças e desenfadados há nesse nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça como o aliás bem conhecido bumba-meu-boi...” (GAMA apud NOGUEIRA, 2008, p.104). Os comentários astutos do padre destinados ao bumba-meu-boi, carregados de preconceito, algumas vezes também muito engraçados, desqualificavam o folguedo como uma situação ridícula que

comprometia seriamente os bons costumes da época, onde os personagens, todos negros ou mestiços, representavam uma farsa que ridicularizava publicamente, principalmente a figura do clérigo. Ainda na descrição de Lopes Gama se sobressaem os seguintes personagens do auto: Boi, Burrinha, Cavalo-Marinho (Amo do boi), Mateus (vaqueiro) e Padre.

O boi na região amazônica é citado pela primeira vez em 1850, no jornal “A voz Paraense”: “o Boi Caiado, de Belém, é descrito como sendo “o mais terrível folguedo de escravos compartilhado por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos” (BRAGA, 2002; CARVALHO, 1995; SALLES, 2004). A publicação noticiava ainda que o folguedo provocava baderna por causa das brigas, atentando contra a moral e os bons costumes públicos. Para Salles (1994, p. 348) o folguedo representaria uma “luta de classes”, “sendo esta a grande motivação do folguedo na rua, que era a motivação da luta, da guerra intertribal lembranças de origens étnicas”. O autor afirma que tal representação tinha como motivo principal a “resistência do negro à submissão”.

No estado do Amazonas, o boi-bumbá teve uma de suas primeiras referências feitas pelo médico viajante Robert Avé-Lallemant (1980, p.106-108), em sua viagem pelo rio Amazonas no ano de 1859:

Vi um outro cortejo , logo depois de minha chegada , desta vez em homenagem a S.Pedro e S.Paulo. Chamaram-no bumba.

De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe de Policia, e pareceu organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer.

De repente a chama dalguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variados trajes de mascarados, mas sem mascaras - porquanto caras fuscas eram melhores - colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, um traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. (...) Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões (1980, p.106-107). Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia. Reina em volta um silêncio de morte!

E, como por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:

.....*chora*

O boi já vai-se embora,

Isto é, vai ser enterrado.

E partem, cantando e batucando com o seu boi, enquanto êste, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanhá-los com os próprios pés (...) pára na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite.

A minuciosa descrição de Avé-Lallemant destaca a presença de negros e mestiços no que o ele chama de “cortejo pagão”, constituindo-se em comemorações com grande participação popular em honra aos santos católicos. Deve-se observar ainda os caracteres do auto na encenação da morte e ressurreição do boi com seus personagens, apresentados, segundo o autor, várias vezes durante a mesma noite. Também impressionou o autor os “maravilhosos efeitos de luz e as fantasias” como a usada pela mulher do tuxaua (um rapaz travestido, já que era vedada a participação feminina no auto).

Diversas fontes de época citadas pelo antropólogo Sérgio Ivan Gil Braga (2002) dão conta do bumba-meu-boi como um “folguedo de escravos” que atemorizava as populações locais por causa de supostas badernas e ameaças em função da atuação de capoeiras, motivando forte repressão policial e sendo enquadrado nos códigos de posturas municipais que proibiam o ajuntamento de escravos para fins não religiosos. Salles citado por Braga (2002, p.165) afirma que o folguedo “insólito e agressivo” do boi teria se organizado a partir de “escravos negros, negros libertos ou gente de ínfima categoria social”.

Nesta perspectiva, o etnólogo Arthur Ramos viu no boi “sobrevivências do totemismo”, a repartição do boi morto, seria, portanto, um momento onde todos se redimem da culpa pela morte do pai: “Será preciso repetir que o testamento do boi é um repasto totêmico? Repasto de que todos participam. – A rabada / É pra meu camarada / Um pé com uma mão / É pra seu Capitão / Após esta comunhão simbólica (...) todos se redimem...” (apud BRAGA, 2002, p.222). A repartição do boi não faz mais parte das apresentações do boi contemporâneo, seja em Fonte Boa ou em Parintins, mas não há dúvida que este momento da encenação representava o auge do antigo boi de rua ou terreiro, risos e brincadeiras do público no sentido rabelaisiano deviam acompanhar cada “pedaço” do boi cortado pelo terçado afiado do “Nêgo Chico” que com uma roupa e voz grotescas fazia questão de rimar este com o nome de alguém conhecido da cidade, minhas lembranças sobre este momento são muito intensas, pois logo depois o mesmo mascarado corria atrás de alguma criança para tentar ressuscitar o boi, tinha-se que estar atento, o que não me livrou de servir algumas vezes como “instrumento” para reanimar o boi-brinquedo.

Mario de Andrade (1982, p.23), profundo admirador do boi-bumbá, se filia ao pensamento de Arthur Ramos sobre o tema do totemismo no boi, e classifica o folguedo dentro de uma categoria denominada como dança dramática: “são uma seqüência dançada de cenas dramáticas, livremente articuladas a partir de um conjunto de personagens alusivos ao

motivo central”. Trata-se de manifestações que se compõem de música, bailado e dramatização:

Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças-dramáticas; (...) Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o principio formal da Suíte, isto é, uma obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas;

O autor reconhece a ação congregadora das danças dramáticas do Brasil, bem como enfatiza que a nação brasileira não pode ser pensada sem levarmos em conta o problema das “três raças” (portuguesa, africana e ameríndia), sempre presentes em tais manifestações da cultura popular brasileira. Ainda no texto, percebe-se no autor o gosto pelo dramático, pela teatralização dialogada, pela forma rapsódica da composição, em especial presente no bumba-meu-boi. A isto se soma a idéia de suíte que indica composições musicais de natureza coreográfica. É interessante ler a análise que Mário de Andrade faz de um boi-bumbá e seu “entrecho dramático” assistido por ele no interior do Amazonas:

Tive ocasião de assistir a um Boi Bumbá – nome amazônico do BMB, na cidadinha de Humaitá no Madeira. Colhi mesmo dela várias cantigas. Era uma peça admiravelmente unida, em que todos os episódios se juntavam ao núcleo de morte e ressurreição do boi, sempre em referencia com ele. Era legitimamente o Reisado do Bumba-meu-boi a que apenas tinham se ajuntado episódios desenvolvidos do próprio assunto. É o que se á também ainda com as cheganças, com os congos, em que por enquanto os episódios esporádicos ainda são ajuntados de maneira a constituir um todo harmonioso, mais ou menos, como foi a formação da Odisséia, quer ela tenha com autor Homero ou o tempo (ANDRADE, 1934, p.19).

Segundo Braga (2002, p.334), Mário de Andrade percebeu no bumba-meu-boi ou boi-bumbá uma “expressão do mestiço brasileiro, à semelhança do herói sem caráter, Macunaíma, fundante de uma identidade nacional no Brasil”. Para o autor, além de um boi “sintoma-brasil” (aspiração nacionalizante e, em vista disso, romantizada), o folguedo seria ainda um tema “mítico” por excelência, expressão do primitivo e do ancestral, onde se expressaria a unidade básica do humano através do ciclo elementar de morte e ressurreição.

Um aspecto interessante desta discussão é que o bumba-meu-boi ou o boi-bumbá relatados até aqui aparecem como manifestações culturais de negros (ou mestiços), o oposto do que hoje vemos nos bois de Fonte Boa e Parintins onde o destaque é dado à figura

indígena. À guisa da digressão etnográfica, não há como negar, porém, que os personagens genuinamente negros Pai Francisco, Catirina e Gazumbá que aparecem desde os primórdios da brincadeira nos terreiros de Fonte Boa (sem falar nos colocadores de boi, quase sempre negros), têm ganhado ênfase, já que são itens que concorrem a pontos no festival. Comparando-se com o boi de Parintins, estes personagens não concorrem como itens – são elementos de composição cênica -, mas sua ausência na apresentação acarreta prejuízos ao boi com a perda de pontos no julgamento final.

Leandro Tocantins (2000, p. 242) sustenta a tese de que na Amazônia, o boi “só começou a ser encenado depois das primeiras imigrações nordestinas do ciclo da borracha, trazido possivelmente do Maranhão”.

Por outro lado, o folclorista Mário Ypiranga Monteiro (2006, p.35), que vê a apresentação do boi como um auto-popular, defende a idéia de que o boi-bumbá do Amazonas não teria sido introduzido na região pelos migrantes nordestinos durante a período áureo da borracha. Para o autor “é muito justo admitir-se que o bumbá amazonense só poderia aceitar a forma que lhe foi imposta pelos colonos portugueses...”. Nas páginas seguintes, Monteiro (2006, p.45), afirma que a elaboração cultural do “boi de São Marcos”, de origem lusitana, teria se apresentado em Barcelos no ano de 1789, portanto quase cem anos antes de Avé-Lallemant presenciar a brincadeira em Manaus. E mais, levando-se em consideração esta datação, o boi do Amazonas seria mais antigo até mesmo que o boi nordestino que deve sua primeira descrição escrita ao padre Lopes Gama de Recife.

(...) podemos credenciar o nosso bumbá com a idade de mais de duzentos anos, só no Amazonas, e não foram nordestinos que o inventaram e trouxeram, mas portugueses de boa cepa, dos que vieram da ereção da aldeia em Vila, afim de aumentarem a população, unindo-se aos índios (...) (p.156).

Vicente Salles (apud BRAGA, 2002, p.165) tem entendimento semelhante, sua hipótese é a de uma contemporaneidade entre o boi do Nordeste e o da Amazônia, mesmo que não tenha-se documentação comprobatória para sustentar tal hipótese. Mas fica difícil não atentar para a descrição da “brincadeira” do boi feita por Avé-Lallemant em 1840, portanto, bem antes das migrações nordestinas para a Amazônia?

Uma outra importante interpretação do auto-do-boi é a feita por Roger Bastide (1983, p.142), que argumenta sobre a farsa do bumba-meu-boi que introduz, segundo o autor, o drama religioso afro-brasileiro através de um “teatro do segredo” por parte dos negros

baseado na seguinte propositura: na visão dos brancos o auto tinha a função de “integração racial”, ou seja, de persuadir os negros, demonstrando-lhes que não eram rejeitados nem marginalizados pelo sistema social vigente, o negro era “perdoado” por ser negro, na medida em que se tornava um “negro de alma branca”(…) ele tinha lugar na sociedade local que estava sendo construída, mas com a condição de se “desafricanizar”; entretanto, segundo o mesmo autor, os negros tinham percepção diferente do auto, criando códigos de ambiguidade impossíveis de serem decifrados pelos brancos, um “teatro do segredo” como forma de manutenção de uma identidade cultural africana (banto). Em síntese, o folguedo refletiria, em sua essência, a farsa das relações sociais assimétricas entre negros e brancos no Brasil.

Assim começou o bumba-meu-boi no Brasil. A movimentação ginástica do boi-de-canastra trouxe o vaqueiro e o auto se criou pela aglutinação de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva (...) o bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetiva e social. Foi o primeiro a conquistar a simpatia dos indígenas (...) O negro está nos congos. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso. (CASCUDO, 1993, p.151-153).

Sobre a questão de reminiscências européias no bumba-meu-boi ou no boi-bumbá, Tinhorão citado por Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.227) defende a idéia de que as touradas ibéricas haviam adquirido em Portugal o sentido de teatro introduzido pela nobreza. Vale lembrar que neste teatro lusitano foi introduzido o negro de guiné “montados em cavalinhos de pasta”. Cascudo (2001) lembra da existência dos “touro fingidos, touros ou tourinhas” nos países ibéricos, a descrição desses touros feitos de tábuas pregadas e chifres falsos, que tinham a finalidade de divertir, alegrar e distrair a multidão, é bastante similar ao boi de terreiro em Fonte Boa e outras cidades onde ocorreu o bumbá. Tanto em Fonte Boa quanto em Parintins existiu a figura do toureiro que não tinha a função de ferir ou matar, mas sim brincar com o boi alegórico, ao que parece este personagem foi inserido mais recentemente na brincadeira, já que não temos notícias dele nos antigos bois de terreiro.

Renato Almeida (1926), nos seus vários ensaios sobre bumba-meu-boi, afirmava ser esta uma diversão caracteristicamente brasílica com os três sentidos que informa o brasileiro, refere-se, entretanto, as reminiscências européias, seja o Boeuf-gras francês (restabelecido por Bonaparte), que no século XVII, percorria as ruas de Paris, coroadado de flores num cortejo movimentado que parava às portas mais importantes para homenagear os donos da casa, seja o "Monólogo do Vaqueiro", do Mestre Gil, que a 8 de junho de 1502, foi representado nos

paços do Castelo de D. Maria, para festejar o nascimento do príncipe D. João; seja as "Tourinhas Minhotas", ou ainda os "Touros de Canastra" portugueses, o autor reconhece ser muito difícil estabelecer definitivamente a verdadeira origem desta festa popular. Propõe, mesmo assim que pode ser que entrasse ali o elemento português, com uma ligeira reminiscência dos velhos autos e das velhas chácaras, em que a figura do vaqueiro foi muitas vezes explorada e o elemento africano, com seus decantes bárbaros, a que não falta, entretanto, uma admirável intuição musical.

No Maranhão (que recebeu logo ao início do séc. XVI a colonização de lusitanos das Ilhas dos Açores), a festa do boi atingiu um grau de riqueza cênica impressionante e está presente no ciclo junino, onde se fixou principalmente entre os festejos que homenageiam São João e São Pedro, podendo prolongar-se até agosto.

Ao findar os festejos natalinos, os grupos de bumba-boi iniciam as reuniões que vão até 31 de abril, quando preparam os enredos e elaboram novas músicas e coreografias.. A partir de maio, começam os ensaios com cada personagem elaborando a sua performance em conjunto ou separadamente. Tudo isso é feito até 15 de junho. Contudo, o chamado ensaio-redondo, como se fosse a apresentação definitiva pode ocorrer até o dia 23 do mesmo mês. As vésperas de São João ocorre o batizado do boi, em cerimônia na igreja, com a participação de padrinhos ou madrinhas, o que bem demonstra o alto grau de sincretismo entre o profano e o religioso e a importância sócio-cultural desse evento para o povo do Maranhão. É quando também, todos irão se deslumbrar com o novo couro do boi, verdadeira obra de arte composta de vidrilhos, miçangas e desenhos inspirados no enredo escolhido para o ano.

Para o maranhense, o bumba-meu-boi representa a tríplice miscigenação de seu povo, pelo entrelaçamento das culturas branca, negra e indígena, verificada nos personagens presentes no auto, no qual se destacam o dono da fazenda, Pai Francisco, Catirina, vaqueiros ou caboclos de fitas, caboclo real ou de pena, índios, doutor ou pajé, padre, Dona Maria (esposa do amo), os cazumbás (mascarados, espécie de palhaços) e o miolo, responsável por guiar o boi. As variações dos personagens ocorrem também por causa dos diferentes ritmos existentes no Maranhão. O que distingue esses sotaques, como são chamadas as músicas tocadas nos bois maranhenses, são os instrumentos musicais em destaque e a cadência do ritmo dada a cada tipo.

Nunes Pereira analisa o boi-bumbá como manifestação do teatro popular, uma das mais pitorescas, "talvez importada da África através de Portugal pelos Jesuítas, que introduziram o teatro na nova colônia. Considerado geralmente uma adaptação dos tempos dos negros escravos, vê nesse ritual dançante, ao contrário, uma dramaturgia indígena" (apud

COSTA, 2002, p.150-151). Na visão do autor, o boi seria uma estratégia de catequese dos missionários para conversão dos índios que movimentam tudo, “indo de casa em casa, cantando e dançando, ressuscitando sempre, graças às artes mágicas do Pajé”.

Em seu livro “Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças”, Simão Assayag (1995), durante muito tempo membro do Conselho de Arte do boi Caprichoso de Parintins, apresenta um argumento similar ao de Nunes Pereira, Alceu Maynard e Mário Ypiranga, isto é, o auto-do boi como estratégia religiosa jesuítica de catequese visando a conversão dos índios e negros durante os primórdios de nossa colonização. O autor vê na versão original do bumbá uma tragicomédia musical, que em seu entender teria enriquecido e se transformado nos dias atuais numa “Ópera Cabocla”. Ainda em seu livro, Assayag reconhece que o boi da Amazônia tem as suas raízes ligadas ao Nordeste, transposto até aqui via bumba-meu-boi do Maranhão e boi-bumbá do Pará: “O bumba-meu-boi foi perfeito para a catequese: tem a conversão dos índios com o padre fazendo o batismo, a ressurreição do boi. Tem ainda o batismo do boi em algumas encenações...” (ASSAYAG apud BRAGA, 2002, p. 66).

Se realmente o auto-do-boi enquanto teatro com danças, cantos e alegria foi uma estratégia de sedução e atração de negros e índios como postulam os autores acima, é válido argumentar que a presença da figura deste último no folguedo é muito antiga, talvez desde o seu início, diante disso, obviamente não é uma característica exclusiva do boi amazônico como muitos chegaram a alardear, “troços de índios” que perseguiam e capturavam Pai Francisco quando de sua fuga, assim como o personagem do pajé que é chamado para curar o boi morto, já eram notados por diversos cronistas nas encenações do boi no Nordeste e em outras regiões do país. Vale lembrar que o reconhecimento da figura indígena no boi amazônico é muito recente, provavelmente da década de 80. Até então, o índio era serviçal do branco dono da fazenda, que depois de batizado, partia na caça aos negros escravos fugitivos, integrava a “roda” dos primevos bois de rua ou terreiro com maior ou menor participação no enredo de acordo com o lugar onde se encenava a tragicomédia. Chegou a ser representado como “tonto” (alusão ao personagem de um seriado da TV Americana dos anos 70 que passava no Brasil), apresentou-se vestido à moda americana (calça azul com franjas, jaqueta e cocar de índio Apache), até que transformou a festa do boi na Amazônia, sobretudo em Parintins e Fonte Boa, quando as tribos, tuxauas e rituais tribais ganharam destaque, eclipsando muito do antigo auto de morte e ressurreição do boi.

Mediante esta linha de pensamento de branco e índio (amigo e convertido) contra o negro, vem à tona um outro significado do boi-bumbá e seus congêneres: a questão da “guerra justa” entre cristãos e mouros. De fato, a conversão ao catolicismo aparece em grande parte de

nossos folguedos dramáticos introduzidos pelos europeus à época da colônia. O enredo era sempre o mesmo: a luta do bem contra o mal. O bem era representado pela nova ordem religiosa (cristã), e o mal, por tudo o que não se enquadrasse nesse conceito: negros ainda não convertidos (mouros). A conquista final era o batismo do herege, que acabava (ao menos à vista dos missionários) por aceitar a conversão.

Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.431) em seu estudo sobre o boi-bumbá de Parintins percebeu “que o sistema de oposições de cristãos e mouros ainda se mantém na estrutura da festa (...) mesmo que ao final da “festa negra” todos os figurantes negros terminados convertidos à fé católica”. Este tema das oposições referentes às três raças que opõe fiéis e infiéis (cristãos e mouros), oferece importantes elementos para a reflexão, como por exemplo, o fato dessas lutas terem sido transplantadas da Europa para o Brasil através do teatro jesuítico – lembrando das cruzadas da cristandade européia contra os muçulmanos do Oriente Próximo -, aqui sendo apresentados como mecanismo evangelizador. E mais, tais lutas de brancos e índios contra negros quilombolas realmente se constituíram em fato histórico no Brasil e na Amazônia, conforme atesta a bibliografia consultada⁵⁹, o que, uma vez mais, nos leva a pensar na transcendência dessa realidade histórica para o campo simbólico das encenações do bumba-meu-boi ou boi-bumbá.

Tanto Charles Wagley (1988) como Eduardo Galvão (1951), ambos estudando a comunidade amazônica de Itá no baixo Amazonas, viram no boi-bumbá uma dança e uma forma de comédia do folclore tradicional que, nas palavras de Wagley é “representada por atores locais em várias cidades do Norte do Brasil e em quase todas as comunidades amazônicas à época das festas juninas”. É bem verdade, como vimos nos depoimentos dos antigos brincantes do boi fonteboense, depois da temporada junina de apresentações o bumbá era escondido na mata, voltando no próximo ano todo sujo de lama e mato sob grande alvoroço da população, tradição à semelhança do boi de Parintins, como relata Raimundo Dejard (2003, p.17-18) sobre a “matança” ou “fuga” do boi, momento culminante do término da festa em Parintins, “o boi Caprichoso foge, embrenha-se nas matas, para que no ano seguinte possa ser encontrado com o corpo cheio de galhos e folhas”.

Já que desde o início desse item nos propomos a comparar na medida do possível aspectos da festa do boi fonteboense com a festa dos bois de Parintins e outros bois brasileiros, cabe neste momento aprofundar um pouco mais tais analogias, lembrando que Clifford Geertz (2003) afirma ser a antropologia uma ciência essencialmente comparativa, por

⁵⁹ Sobre este tema ver a interessante coletânea de artigos organizada por Mary del Priore e Flávio Gomes, **Os Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

isso recorreremos às comparações com o Festival Folclórico de Parintins para melhor compreender determinados movimentos de aproximação, fricções ou adaptações culturais. Antes, porém, deve-se sublinhar que o que nos move não é a possibilidade de descobrirmos o falso e o verdadeiro, o original ou a cópia, mas sim entendermos o fenômeno no qual as relações e os contraditórios se entrelaçam num entre dois espaços festivos, por isso, este trabalho centra-se na abordagem histórica e antropológica de uma festa popular igual a tantas outras para os que a vêm de longe, mas imprescindível e viva para os que dela participam.

O Festival Folclórico de Parintins criado em 1965, que teve a primeira disputa entre os grupos Caprichoso e Garantido um ano depois, serve hoje de modelo para todas as festas populares da região amazônica. É a maior e mais grandiosa manifestação cultural do Norte do Brasil, recebendo anualmente, no último final de semana de junho, milhares de turistas de todos os cantos do Brasil e do mundo. Em meados dos anos 90, ela influenciou, e por certo ainda hoje influencia, a festa dos bois de Fonte Boa: o fluxo de pessoas como a professora Jesuete Pacheco (natural de Parintins) e Sabá Lima (que lá esteve em 1996), e das idéias deve ter influenciado os rumos da festa fonteboense, o interessante é que movimento similar foi realizado pelo próprio boi-bumbá de Parintins em relação ao Carnaval do Rio de Janeiro, no começo dos anos 70 do século passado, quando foram inseridas as alegorias, as figuras de destaque, o modelo organizacional, a monumentalidade, além de outros signos no festival da ilha Tupinambarana, sobretudo, a partir das experiências do artista Jair Mendes no Carnaval Carioca cujo aprendizado veio a deflagrar mudanças radicais nas apresentações de Garantido e Caprichoso⁶⁰. Deve-se reconhecer, entretanto, que as festas de boi na Amazônia seguiram outros caminhos distantes do Carnaval.

É na percepção deste contexto que Paes Loureiro (2002, p.121) viu no boi de Parintins uma “manifestação de arte pública antropofágica carnavalizada. Antropofágica na medida em que se alimentou e se alimenta das influências do carnaval e da mídia. Carnavalizada, porque se exhibe portando aspectos semiológicos, simbólicos e plásticos que são próprios do carnaval”.

Até aqui a análise das fontes nos sugere que a brincadeira do boi, do ponto de vista histórico seja em Fonte Boa ou em Parintins, teve início nas ruas, terreiros e quintais à luz de lamparinas, nas rodas de pescadores, seringueiros e agricultores que perambulavam a fim de celebrar os santos juninos. Aliás, a figura do seringueiro parece ter sido preponderante na configuração do boi com novos enredos e personagens, desde Tupinambarana na fronteira

⁶⁰ Para melhor esclarecimento desse momento crucial da festa parintinense, ver a interessante entrevista com o artista Jair Mendes feita por Cavalcanti (2000, p.28).

com o Pará, passando por Manaus, até chegar ao Alto Solimões. Pelo menos aqui não temos provas de que a encenação do auto-do-boi foi usada como instrumento de catequese religiosa, todos os caminhos nos levam às migrações nordestinas no período áureo da borracha, e à inserção de seu principal folguedo na vida comunitária fonteboense.

De maneira panorâmica, reportando-nos aos itens de arena de cada festival, pode-se mencionar que em Fonte Boa existem os personagens rainha da batucada ou marujada, trajes regionais e guardiãs do bumbá que não existem em Parintins. Outro ponto de diferença refere-se ao fato do item toada, letra e interpretação ser obrigatoriamente inédito em cada noite no bumbá fonteboense, o que não ocorre no boi da ilha Tupinambarana. Uma marca de tradição no boi de Parintins é a vaqueirada (os guardiões do bumbá) que é item de julgamento, enquanto em Fonte Boa forma apenas elemento de composição cênica quando entra o boi. Quesitos como galera (que também deve se manter em profundo silêncio quando da apresentação do outro boi, e isto realmente ocorre), alegoria, tuxauas, levantador de toadas, sinhazinha, cunhã-poranga, o boi bumbá, dentre outros, possuem basicamente as mesmas características e funções cênicas nas duas festas.

Seguramente um dos elementos de distinção em relação ao boi de Parintins, nos parece ser a questão política na disputa entre Corajoso e Tira-Prosa, como veremos no capítulo posterior. Em Parintins certamente políticos se aproveitaram da festa para se promover, porém o nível de entrelaçamento entre política partidária (faccionalismo) e a festa é bem mais forte em Fonte Boa. Os bois associam-se cada um a sua facção, à sua família hegemônica, com torcedores que realmente se identificam com a cor e com o boi por causa de determinada vertente política. Durante sua trajetória histórica o bumbá parintinense esteve nas mãos de famílias tradicionais como os Monteverde, os Cid, os Faria, etc, pode-se dizer que ainda hoje algumas dessas famílias exercem influência na administração do boi. Em Fonte Boa o boi de terreiro era organizado por famílias, mas o sentido de rivalidade vai florescer e se cristalizar realmente com o boi de arena, alimentando-se da “politiquice”, usando as palavras de Parissier, das famílias Lins e Lisboa.

Outro ponto interessante, no boi-bumbá de Fonte Boa um brincante de uma agremiação não pode se apresentar na outra, pelo menos não no mesmo ano. Nossas observações dão conta de que a mudança para o boi “contrário”, mesmo que seja no outro festival, é motivo de discórdia, projetando sobre o indivíduo que muda uma marca de um quase “traidor”, passando a ser visto com desconfiança e até aversão por parte dos brincantes e torcedores de seu antigo boi. Logicamente que a história dos bois mostra diversas mudanças, inclusive em postos importantes da diretoria, mas tais casos refletiram durante

muito tempo no contexto da festa, e a pessoa que mudava ficava entre a raiva do grupo de seu antigo boi e a desconfiança do grupo que o recebia. Um exemplo constatado é o do apresentador do boi Corajoso em 2007, Gilson Nascimento que, durante muito tempo desempenhou esta função no boi Tira-Prosa. Ao mudar de agremiação, sofreu retaliações da torcida vermelha e branca, inclusive com sérias agressões verbais e tentativa de agressões físicas após a divulgação do resultado que deu a vitória ao seu novo boi. Se olharmos o Carnaval Carioca ou Paulista sob esta ótica dos bois o sentimento será, no mínimo, de espanto geral, com a atitude de artistas de televisão ou foliões anônimos que ao término de uma apresentação correm suados, trocam depressa de fantasia a fim de desfilar nas próximas Escolas de Samba, algo inconcebível entre os bumbás fonteboenses. A etnografia de Braga (2002, p.114) sobre a festa dos bois de Parintins demonstra o contrário do que identificamos em Fonte Boa, isto é, lá “Pode-se desfilar tanto no Garantido como no Caprichoso (...) Existem brincantes que desfilam nos dois bois-bumbás, em um mesmo ano”.

O que é inegável nas duas festas, a revisão da literatura acerca dos bois parintinenses e nossa etnografia sobre os bois de Fonte Boa deixam evidente, é a legitimação da cultura da festa por parte de ambas as populações que são fascinadas pelo boi-bumbá. Talvez o amor por cada boi em Parintins tenha seguido outros caminhos diferentes daqueles de Fonte Boa, porém, em último caso, os povos gostam do que apresentam, orgulham-se do que fazem e da história de sua brincadeira que, obviamente, guardadas as devidas proporções, atraem gente, dão oportunidade de trabalho, erguem carreiras artísticas, por outro lado, deixam dívidas e expõem as mazelas das sociedades, mas e, sobretudo, representam o que cada uma das cidades diz produzir de melhor.

Quanto aos personagens, o que se pode dizer é que o boi de Parintins busca o novo sem a negação do antigo. Ou seja, o novo só é possível graças à reafirmação do antigo, a inserção de novos elementos mediados pela tecnologia moderna não representa a supressão do passado, mas este passado fecunda-se com os símbolos da modernidade, fundindo-se num auto-do-boi diferente. O mesmo pode ser dito em relação à Fonte Boa, onde Pai Francisco e Catirina permanecem até com mais proeminência que antigamente, já que hoje são itens que concorrem a pontos; as tribos, os tocadores, sinhazinha, o boi o pajé, os vaqueiros, o amo, continuam fazendo parte da trama; porta-estandarte, cunhã-poranga, rainha do folclore, guardiães do bumbá, rainha dos percussionistas, são personagens novos, que longe de degradar o drama original, demonstram a abertura ao ambiente cultural que só pode ser compreendida a partir de seus contextos concretos. Se julgamos que a cultura popular não pode ser pensada enclausurada pelo passado ou destruída pelas novas contingências

modernas, do mesmo modo não podemos achar que o desaparecimento de personagens como o padre e o doutor, representa uma perda irreparável para os bumbás, até porque a dinâmica cultural inerente à própria essência da festa regional se encarregou de exaltar a figura do pajé indígena, que assumiu a exclusividade da cura nesta nova versão do boi.

Não há como negar o dispositivo simbólico do auto-do-boi que explicita o problema das três raças no Brasil: o negro, o branco e o índio. Em praticamente todos os bois do Brasil, certamente em Parintins e Fonte Boa também, de modo tenso e cheio de ambivalências esta manifestação popular manipula, desde seus primórdios, códigos sociais vinculados à formação de nossa “brasilidade”.

A chamada “democracia racial” no Brasil inaugurada com os estudos de Gilberto Freyre, sobretudo em “Casa-Grande e Senzala” (1980), postulava serem as três raças (negra, branca e índia) relevantes na constituição biológica ou cultural do brasileiro, este povo único, diferente de qualquer outro. Ora, em se tratando de que todos eram “brancos, negros e índios” ao mesmo tempo – mestiços – só podíamos fazer parte de uma sociedade racialmente fraterna, sem conflitos raciais, portanto. Ou seja, Freyre foi o responsável pela elaboração de um sistema ideológico que, em nome de pretensa harmonia social e racial, eliminava as contradições do processo histórico brasileiro. Para Roberto DaMatta (1983, p. 69-70) esta “fábula das três raças” “se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura. Essa fábula hoje tem a força e o estatuto de uma ideologia dominante”. Este “racismo à brasileira”, segundo Da Matta, ainda fornece as bases de um projeto social e político para o brasileiro (o branqueamento com alvo a ser buscado), através de uma singular união de três matrizes distintas presentes desde a nossa cordialidade do carnaval, passando pelos gostos pela música e pela mulher mulata. “O nosso racismo, então especulou sobre o “mestiço”, impedindo o confronto do negro (ou do índio) com o branco colonizador ou explorador de modo direto”.

Em suma, o que o auto-do-boi historicamente põe em voga, e a literatura concernente a ele é prova disso, é que embora nossa sociedade certamente tenha sido esculpida por essas três culturas distintas – negra, índia e lusa -, a suposta “democracia racial” brasileira, como argumenta DaMatta, é uma construção, uma fábula escondida sob o véu da mestiçagem. Pai Francisco e Catirina permanecem vestindo-se com roupas esfarrapadas e sujas, o que as torna figuras grotescas e motivos de zombaria, por outro lado, o índio (ou sua representação caricata) e o caboclo (mestiço do índio com o branco), são as figuras proeminentes da festa. Mas esta é só uma leitura que pode e deve ser problematizada, pois se recordarmos de Roger Bastide e sua concepção de “farsa e teatro do segredo”, será possível

reconhecer que os negros viam o teatro diferente, ao manipularem signos de sua cultura, talvez até zombassem simbolicamente dos brancos.

A referência ao negro, ao branco e ao índio na festa dos bumbás de Fonte Boa não é mera ilusão. Mário de Andrade (1982) já havia reconhecido a celebração das três raças em nossas danças dramáticas. Certo é que os negros, utilizando-se de mecanismos simbólicos, deixaram inexoráveis marcas no boi atual expressas no ritmo das batucadas e das toadas, bem como a possibilidade de contextualização do debate sobre a ressignificação do mito das três raças no Brasil e na Amazônia.

3.2 A festa dos bois como um “Fato Social Total”

Como no *potlach* do Noroeste Americano e o *kula* das ilhas Trobriand, que Marcel Mauss considera como fato social total⁶¹, a festa dos bumbás possui também dimensões religiosas, mitológicas, econômicas, políticas, estéticas, etc. Na festa popular do boi encontramos a obrigação de dar, receber e retribuir das instituições de prestações totais.

Ao recuperarmos algumas referências da etnografia chegamos à conclusão de que no tempo da festa dos bois em Fonte Boa “tudo é festa”, as pessoas consideram a festa como um momento especial, diferente e extraordinário, o que faz dela um “fato social total” no sentido maussiano. Partindo da concepção de fato social de Durkheim (seu tio e professor), Mauss introduz no conceito o aspecto simbólico ultrapassando os limites do Positivismo. Nos fatos sociais totais – como a troca entre os Chinook canadenses – exprimem-se as instituições religiosas, jurídicas, morais e econômicas, bem como os fenômenos estéticos e morfológicos, enfim toda a vida social se mistura e está presente ali. Mas como podemos pensar na festa dos bois enquanto manifestação festiva que influencia a vida cotidiana das pessoas? Por que o boi aparece como elemento agregador e socializador, configurando-se, inclusive, como prática de

⁶¹ A noção de fato social total refere-se a determinado tipo de trocas cerimoniais-materiais e simbólicas que acionam de maneira simultânea diversos planos (religioso, econômico, jurídico, moral, estético, morfológico) de uma sociedade. Do ponto de vista analítico, os fatos sociais totais seriam mais que temas ou elementos de instituições; mais que instituições complexas ou mesmo sistemas de instituições religiosas, jurídicas, econômicas ou outras. Os fatos sociais totais representariam o próprio sistema social em funcionamento. Expressariam o conjunto de relações, a dimensão social total, que une os atores sociais no interior de uma sociedade. Outro aspecto decisivo do conceito de fato social total é sua dimensão de obrigatoriedade; tribos, clãs, fratrias, da mesma forma que cada ator social membro desses grupos sociais são constrangidos nestas situações, não só a aceitar o que lhes é oferecido como a retribuir com acréscimo o que recebem. (MAUSS, 2003).

identidade regional e local na cidade de Fonte Boa, conforme se viu nos capítulos precedentes?

Tendo em vista tais indagações, a festa dos bois-bumbás em Fonte Boa pode ser pensada a partir da noção de evento de Marshall Sahlins (1995), segundo a qual “um evento não é somente um acontecimento do mundo, é a relação entre o acontecimento e um dado sistema simbólico”. A partir da análise do encontro entre a população havaiana e os conquistadores britânicos, tendo em vista uma teoria da história, da relação entre “estrutura” e “evento”, o autor propõe que a mudança em uma determinada cultura também pode ser vista como sua reprodução. Sahlins (apud BRAGA, 2002, p. 171) classifica de “estrutura da conjuntura” o evento de sacralização entre a história e a estrutura feita pelos nativos havaianos ante o advento dos aventureiros europeus comandados pelo Capitão Cook, nas suas palavras:

Uma estrutura da conjuntura é um conjunto de relações cristalizadas a partir das categorias culturais operantes e dos interesses dos atores, assim como a noção de ação social de Giddens está sujeita à dupla determinação estrutural de intenções baseadas em um esquema cultural e das consequências involuntárias que surgem da sua recuperação em outros projetos e esquemas.

Tratando-se da festa dos bois como um evento caracterizado pelas expressões culturais da região amazônica e de Fonte Boa, nota-se que esses aspectos já eram expostos, de maneiras diferentes, tanto no boi de terreiro quanto no boi de escola e agora no boi de arena, portanto, foram se transformando ao longo do tempo, tornando-se, desse modo, um “evento projetivo” em constante modificação. Com base em Sahlins (1995, p.185), é possível dizer, como já o fizemos, que o boi-bumbá de Fonte Boa já era “uma tradição antes de se tornar um fato”, haja vista que “a cultura é, por sua própria natureza, um objeto histórico”.

De acordo com os depoimentos dos antigos e novos brincantes, artistas e torcedores, e com os textos de divulgação da festa feitos pelos fonteboenses, a questão da tradição do boi atual repousaria nas raízes da brincadeira de rua e terreiro desde meados dos anos 30 do século passado na cidade. O boi-bumbá de Fonte Boa seria, na visão de seus participantes, “tão antigo quanto seus congêneres de outras cidades”. Logo, o que o sintetizaria enquanto fato social total?

Para Mauss (2003) um fato social total envolveria fenômenos jurídicos, econômicos, religiosos, morfológicos e estéticos, todos devendo ser tratados de maneira separada tendo como objetivo restaurar uma totalidade projetiva do evento. Ou seja, a festa explicitaria a

operação desses diferentes códigos pelos sujeitos participantes, tornando possível ao estudioso, a partir da mediação entre os dados etnográficos da “descrição densa” e o contexto histórico da cidade, a inteligibilidade acerca da festa dos bois-bumbás de Fonte Boa, sua cor local, pensando-se na identificação dos significados que a festa tem para as pessoas que dela participam. Neste caso, a festa como expressão cultural amazônica e cabocla, alternativa turística e de lazer, oportunidade de negócios, operando assim os diversos códigos sociais formadores da liga que sustenta a sociedade e, por sua vez, garante a continuidade da própria manifestação festiva.

3.2.1 *A festa como penhor*

A troca, para Marcel Mauss, é uma relação que envolve três termos: dar, receber e retribuir. Quando se dá um presente a alguém, algo neste gesto obriga aquele que recebe não apenas a aceitar como também a retribuir o dom recebido, mesmo que de modo indireto. Como no *kula* dos melanésios, essas *trocas agonísticas* exercem uma ação positiva sobre a animação social e econômica.

No seu clássico “Ensaio sobre a Dádiva”, Mauss (2003) explica que a dádiva, sobretudo nas sociedades que não são dominadas pelo mercado, constitui um ótimo exemplo de fato social total, pois “tudo o que constitui a vida propriamente social das sociedades” é mobilizado nesse circuito de doação. Além da esfera econômica, evidentemente envolvida na produção e circulação dos bens trocados, aí comparecem instituições religiosas, jurídicas e morais. Mauss dedica-se, sobretudo, às implicações morais da troca, pois a considera “uma das rochas humanas sobre as quais estão erigidas nossas sociedades”. Assim, atribui à obrigatoriedade moral instaurada pela dádiva um papel instituidor da sociedade e mesmo um fator de humanização, como por exemplo, os contratos entre as tribos germânicas onde havia sempre a necessidade, ou melhor, a obrigatoriedade da caução (penhor, salário, prenda), configurando, por isso, uma instituição social baseada nas relações econômicas e morais daquelas aldeias:

a caução aceita permite aos contratantes do direito germânico agir um sobre o outro, pois um possui algo do outro, e este, tendo sido proprietário da coisa, pode tê-la encantado, e visto que, amiúde, o penhor cortado em dois era guardado em metade por cada um dos dois contratantes. Mas a esta explicação é possível superpor outra mais próxima. A sansão mágica pode intervir, ela não é o único vínculo. A própria coisa, dada e empenhada no penhor, é por sua virtude própria, um vínculo. Em primeiro lugar o penhor é obrigatório. Em direito germânico, todo contrato, toda venda ou compra, empréstimo ou depósito, compreende uma constituição de penhor; dá-se ao outro contratante um objeto, em geral de pequeno preço; uma luva, uma moeda (Treugeld), uma faca – entre nós, ainda alfinetes – que será devolvida quando do pagamento da coisa entregue (...) a coisa assim transmitida está, com efeito, inteiramente carregada de individualidade do doador. O fato de ela estar nas mãos do donatário impele o contratante a executar o contrato, a readquirir-se readquirindo a coisa. Assim, o nexum está nesta coisa, e não tampouco apenas nas formas solenes do contrato, nas palavras, juramentos e ritos trocados, mãos cerradas; (...) a caução não somente obriga e vincula, mas também compromete a honra, a autoridade, o *mana* daquele que a fornece. Este permanece numa posição inferior enquanto não tiver se libertado de seu compromisso-aposta. (...) É o prêmio de um concurso e a sansão de um desafio, ainda mais imediatamente que um meio de obrigar o devedor. Enquanto o contrato não estiver terminado, ele é como o perdedor da aposta, o segundo na corrida, e assim perde mais que participa, mais do que aquilo que terá de pagar; sem contar que se expõe a perder o que recebeu e que o proprietário reivindicará enquanto caução não tiver sido retirada. – O outro aspecto demonstra o perigo que há em receber a caução. Pois não é somente quem dá que se compromete, quem recebe também se obriga. Do mesmo modo que os donatários das Ilhas Trobriand, ele desconfia da coisa dada. (...) Todo ritual tem a forma do desafio e da desconfiança, exprimindo um e outra (...) E eis aqui o terceiro fato. O perigo da coisa dada ou transmitida recebida não se percebe em parte alguma melhor, certamente, do que no antiquíssimo direito e nas antiquíssimas línguas germânicas. Isso explica o sentido duplo da palavra *gift* no conjunto dessas línguas – dádiva, de um lado, e veneno, do outro (MAUSS, 2003, p.290-291).

De acordo com este entendimento, a festa dos bois de Fonte Boa teria como fundamento a idéia maussiana de “contrato de penhor”, onde o presente, no caso, o boi enquanto objeto móvel do penhor, era colocado para brincar pelo seu dono nas ruas e terreiros na época nas festas juninas em homenagem aos santos católicos, geralmente para pagamento de alguma promessa. Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p. 401) reconheceu nos bumbás da Amazônia, incluindo o bumba-meu-boi do Maranhão e outros bois juninos, a característica de boi de promessa que dançaria nos dias correspondentes aos aniversários de São João, Santo Antonio e São Marçal, sempre no final do mês de junho. Recorrendo à história dos bois fonteboenses, viu-se que eles sempre se apresentaram no período junino, seu Dalmácio, seu Dandã, seu Tinho e a família Oliveira “colocavam” os bois de terreiro como uma forma de “obrigação” talvez como pagamento de promessa (pelo menos o primeiro foi por ocasião de uma promessa, em relação aos demais não ficou claro na etnografia), mas em todo caso fica configurada a “caução” ou “penhor” proposto por Mauss que mais tarde, com o boi de arena, vai ganhar um novo significado.

O boi-brinquedo, enquanto objeto por excelência do “penhor”, quando seu dono por questões de doença ou morte se afastava, cabia à família dar prosseguimento à brincadeira, como de fato aconteceu com seu Catulino e a família Oliveira ou mesmo como acontece hoje com Dona Creuza Lisboa que se afastou um pouco do bumbá, cabendo aos seus filhos Tiago e Alaílson Lisboa, novos presidentes da agremiação, a continuidade da tradição. Não obstante, acreditamos que a relação de “penhor” no boi atual vem sendo ressignificada, isto é, colocar o boi não é mais obrigação de donos e famílias, mas sim do poder público municipal (Prefeitura), portanto a “dádiva” ou “prestação total” seria a realização da festa em si com o repasse das verbas às agremiações e a montagem da estrutura efêmera para o evento. É o que obriga a Prefeitura como “contratante” a executar o contrato, “a redimir-se resgatando a coisa (...) a caução compromete a honra, a autoridade, o mana daquele que fornece”. Neste caso, deixar de promover a festa (como aconteceu algumas vezes) ou não melhorá-la através de investimentos de um ano para outro, é descumprir o “contrato”, é comprometer seriamente a honra dos administradores que passam a serem ridicularizados pelas pessoas que os denominam de mentirosos ou incompetentes, ocasionando, por sua vez, fricções sociais, descontentamento e crise. Como retribuição ou “a obrigatoriedade da doação”, ainda na fórmula maussiana, o grupo de representantes das agremiações, esforçam-se em mostrar um trabalho cada vez mais suntuoso, marcado pela superação que deve contribuir com a atração de pessoas e bens para a cidade. Caso o “contratado”, no caso as duas agremiações de direito público, não se apresentem após o recebimento das verbas, ou seja, não cumpram suas “obrigações contratuais”, há punições previstas como a perda do Festival automaticamente ou sanções econômicas e até responsabilizações penais para seus diretores. Em síntese, o prestígio tanto de administradores quanto de organizadores dos bois depende de sua boa participação nesse jogo de reciprocidade.

Aos artistas e demais profissionais envolvidos na festa, o “direito privado positivo de caução” parte da mesma premissa de que eles são obrigados a cumprirem suas devidas funções de preparação das alegorias, músicas e fantasias dentro dos prazos estipulados pelo contratante (agremiações), recebendo em troca um pagamento, nem sempre o esperado, o que implica em acaloradas discussões (ou até brigas) levadas até aos próximos festivais. As observações de várias edições da festa nos permite dizer que muitas vezes o trabalho do artista não é satisfatório segundo a Comissão do bumbá, ocasionando críticas e descontentamento por parte dos torcedores, então se o boi ao final perde o festival, este artista dificilmente será contratado para o próximo ano, já que será certamente responsabilizado pelo fracasso. A figura “jurídica de penhor”, segundo Mauss (2003), em certas ocasiões pode representar

dádiva, em outras veneno, uma surpresa desagradável ou “presente de grego” que venha a prejudicar toda a apresentação do bumbá na arena como uma alegoria mal acabada ou uma fantasia pobre que não agrada a torcida, é o que se pode perceber nessas relações. Ao artista acusado de retribuir com veneno que culmina com a derrota do boi, cabe reclamar da falta de tempo ou de materiais apropriados, daí o desejo de sempre surpreender para vencer o festival única forma possível de todos da agremiação saírem ganhando.

Em ambos os casos, o fundamento se encontra na perspectiva do “código jurídico público e privado” postulado por Marcel Mauss: a festa dos bois fonteboenses seria um contrato de “caução ou penhor” entre o poder público municipal e os grupos legitimadores dos bumbás ou entre estas e os artistas responsáveis em construir alegorias e fantasias, baseado sempre na retribuição da dádiva ou “prestação total”.

Em suma, o mesmo boi-bumbá que no passado recebia do dono da casa uma certa quantia em dinheiro em troca da encenação da venda da língua do boi realizada nas noites juninas sob a luz das lamparinas e lampiões, é ainda atualmente a dádiva maior agora oferecida em troca dos investimentos dos poderes públicos municipal e estadual e dos patrocinadores, em relação às torcidas esta “prestação total” é recebida em troca de seu empenho na hora da apresentação, vibrando com bandeiras e balões, cantando e se emocionando durante todo o transcorrer do espetáculo. O boi foi (e ainda é) um ritual de reciprocidade que se atualiza constantemente conforme os elementos disponíveis.

3.2.2 *As relações dramáticas*

Discutir festas, escreveu Peter Burke (1989, p. 204), “é necessariamente discutir rituais”. Arnold Van Gennep deve ser reconhecido como o estudioso pioneiro a tomar o rito no sentido de um fenômeno social, “a ser estudado como possuindo um espaço independente, isto é, como objeto dotado de uma autonomia relativa em termos de outros domínios do mundo social, e não mais como um dado secundário, uma espécie de apêndice...” (BRAGA, 2002, p.381).

O código religioso, relacionado à certa “mentalidade religiosa difusa” postulada por Mauss, segundo Mario de Andrade (1982) e outros investigadores, presente em todas as manifestações das nossas danças dramáticas, principalmente no boi-bumbá, estaria arraigada na festa fonteboense, marcando o comportamento de diferentes grupos legitimadores dos bois

através das toadas ou alegorias que visam homenagear a padroeira ou quando da realização de um enterro de um artista ligado ao boi, conforme fica evidente na parte final da descrição etnográfica. O evento pode então ser pensado enquanto um rito que agrega várias performances de diferentes sujeitos prescritas no âmbito de um Festival Folclórico (em alguns momentos também antes e depois de sua realização, mas sempre a ele vinculado).

Para Turner citado por Braga (2002, p.405), o rito seria uma “performance transformativa revelando classificações, categorias e contradições do processo cultural”, inerente a momentos especiais da sociedade como o nascimento, iniciação, casamento e morte, onde “símbolos e valores que representam a unidade e continuidade do grupo social foram celebrados e reanimados”. Do ponto de vista de Turner o processo ritual é entendido como uma experiência psissomática que atribui sentido aos eventos dramáticos. Para ele tanto o ritual quanto a performance derivam da fase liminar do “drama social”. Nesta fase, pode-se dizer que os conteúdos das experiências do grupo são reproduzidos, desmembrados, lembrados, remoldados, amoldados e, silenciosamente ou verbalmente, dotados de significação.

O autor sugere que a leitura do ritual deve ser feita através da performance considerada como uma seqüência complexa de atos simbólicos”. Ainda de acordo com o ponto de vista do autor, a performance é um dos temas principais que marca a diferença entre a perspectiva antropológica da "virada pós-moderna" das consideradas tradicionalistas, uma vez que pode ser reconhecida como uma noção interdisciplinar que busca evidenciar as coisas que escapam das classificações e dos paradigmas da ordem. Turner considera que as performances podem ser situadas dentro das situações "extraordinárias", portanto, momentos de interrupção da ordem social. Ao repensar a sua teoria do rito a partir da noção de “performance”, Turner recorreu à contribuição de diferentes áreas disciplinares, tais como o teatro, a filosofia e a lingüística, particularmente no que diz respeito ao estudo da comunicação não-verbal.

Victor Turner ensina ainda que o modo de se apreender antropológicamente o rito em performance seria através do conhecimento das “técnicas culturalmente transmitidas e da intensa disciplina pessoal sustentada no ápice da experiência”, ou seja, no momento da efervescência, ou liminaridade, quando os atores sociais são submetidos às normas prescritas no processo social, “e os condicionantes de técnicas “não dominadas pela rotina tecnológica”, sobretudo aquelas inscritas no próprio corpo dos sujeitos pela sociedade” (BRAGA, 2002, p.407). Por meio desse tipo de análise processual, Turner procurava demonstrar como nos

momentos mais críticos da sociedade os "dramas sociais" tendiam a aparecer com mais frequência. Desse modo, deixou clara a intrínseca relação entre ritual e conflito.

Roberto DaMatta (1997) pensa o ritual como um discurso simbólico que destaca certos aspectos da realidade e os agrupa através de inúmeras operações como junções, oposições, integrações e inibições. Segundo ele, os rituais (e a festa entre eles) podem dividir-se em três grupos: ritual de separação ou ritual de reforço, onde uma situação ambígua torna-se claramente marcada; ritual de inversão, onde há quebra dos papéis rotineiros e ritual de neutralização, combinação dos dois tipos anteriores. DaMatta vê no carnaval brasileiro o ritual de inversão por excelência, onde as hierarquias por alguns momentos são apagadas.

Quando nos aprofundamos na análise etnográfica tendo em vista a percepção do código religioso como estrutura de significação da festa dos bois fonteboenses, chega-se a um termo que o drama da encenação da morte e ressurreição do boi refere-se simbolicamente a um ato de base religiosa, o *leimotiv* é a volta à vida do “ser querido”, no caso do boi-brinquedo, misturando-se o mito e o rito na mesma dimensão dramática, como já havia percebido Mário de Andrade no seu livro “Danças Dramáticas do Brasil” (1982). As cores azul e vermelha dos bois, que em Fonte Boa foram adotadas possivelmente da manifestação religiosa das Pastorinhas rivais num passado recente da cidade (azulistas X encarnadistas), denotando um aspecto interessante de continuidade, estão presentes em boa parte das manifestações populares brasileiras e aludem dramática e simbolicamente à guerra justa medieval entre cristãos e mouros que “viajou” no imaginário europeu rumo ao Novo Mundo e aqui teve a função simbólica de atualização das identidades Ibéricas, já que reafirmava a vitória do branco (europeu) sobre o mouro (oriundo do Norte da África), assim como o fortalecimento dos laços religiosos cristãos, funcionando nesse caso como ritual de aproximação e integração de negros e índios à cristandade. Em última análise, a persistência simbólica dessas batalhas entre cristãos e mouros nos folguedos brasileiros pode ser associada à idéia central que expressam: a conversão violenta do mouro é a conversão do negro e do índio no Brasil nos primórdios de sua colonização, e a festa deve ter sido o veículo predileto para este processo. Seguindo Durkheim (1996 p. 547-548):

toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso.[...] Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que

elevem o nível vital etc. Enfatiza-se freqüentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente, que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, [...] não tem um objeto sério, enquanto que, no seu conjunto, uma cerimônia ritual tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados.

É possível observar um forte sentido simbólico nas letras das toadas, fantasias e alegorias dos bois que jogam com motivos culturais regionais, o que confere à festa fonteboense uma série de elementos que expressam uma espécie de imaginário amazônico. Como explica Lévi-Strauss (1982), um jogo se efetiva em função de regras culturalmente construídas e nas múltiplas partidas que se joga, que tendem ao infinito. A cultura popular afirma os valores dos envolvidos na festa, o brincar de boi torna-se ferramenta de crítica, de sarcasmo e de luta social, a rivalidade cultural se agrega a outros elementos arcaicos e cresce em Fonte Boa.

Em texto recente, o poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro (2002, p.119) escreveu sobre um fator importante do que ele chama de “civilização cabocla: “na Amazônia também, como em todo o Brasil, o cidadão se expressa essencialmente pela emoção”. Pensar nos sujeitos que moram na região amazônica como tendo função determinante na construção de um “imaginário regional”, por operarem com símbolos peculiares à sua própria cultura, é compreender que os indivíduos, tal qual sugere Durand (2001), “tem um papel na dinâmica das culturas humanas”, cujos resultados “são produções intelectuais que se expressam na poesia, na classificação das coisas, em taxionomias, ou de outros sujeitos em diferentes formas de organização e convivência social” (BRAGA, 2005, p. 3). É, de fato, o que nos sugere a interpretação da festa dos bumbás, pois nela o fonteboense estabelece uma “ponte” com a sua história, seus anseios, seus conflitos, sua arte e capacidade imaginativa, construindo relações intra e extra-comunitárias, uma vez que tal manifestação cultural exige a participação não somente das comunidades rurais do município, mas também de outras cidades na sua construção e apresentação.

Na festa dos bumbás, a figura do “caboclo”, enquanto homem amazônico vem assumindo um outro significado, orgulhando-se em ser mestiço, descendente das antigas tribos que miscigenaram-se com os brancos e negros que para cá vieram, este sujeito agora assume ativamente um comprometimento com a preservação da natureza circundante e com os

demais problemas relativos à Amazônia. São inúmeras as composições que exaltam de forma romantizada a figura do “caboclo”, como esta do Tira-Prosa (2002): “*Sou caboclo, sou tão forte, sou valente vivo a lutar...*”. É pertinente lembrar que ao discutir sobre o conceito de “caboclo”, deve-se atentar para o longo processo histórico de trocas, fricções, misturas e cruzamentos feitos de memórias, mas, sobretudo, de esquecimentos, durante a caminhada de formação desse tipo humano.

3.2.3 *O Potlach*⁶²

Ao tomarmos o código econômico pensado por Marcel Mauss (2003), será possível reconhecer na festa dos bois-bumbás de Fonte Boa que as despesas, gastos e investimentos no luxo e na suntuosidade do valor prático se configurariam em prestação total ou *potlach*, isto é, a compra de materiais pelos bumbás, a divulgação, a construção das arquibancadas e camarotes de madeira ao redor da arena e o investimento dos governos na apresentação de cada boi, são totalmente suntuário, daqueles que passam de dois a três meses preparando fantasias e alegorias para em seguida consumi-las em apenas três dias.

A lógica dos bumbás é inversa à noção da economia de gestão de recursos escassos, uma vez que a idéia proeminente é o desperdício, ou seja, é o uso abundante de materiais com vistas a superar plasticamente não só o adversário na arena, mas também a apresentação dos anos anteriores. Logo, quanto mais luxo, brilho, materiais caros e exclusivos, indumentárias ricas em plumas de faisão ou alegorias bem acabadas com materiais de primeira, maior será a chance de vitória, é esta a lógica das trocas agonísticas entre Corajoso e Tira-Prosa. Esta lógica também opera em outra dimensão: se por um lado os bumbás contribuem através de suas apresentações com o incentivo à economia da cidade, atraindo gente, negócios e oportunidades de crescimento, por outro as agremiações tendem a ganhar maior poder de negociação com as esferas públicas municipal e estadual, podendo lucrar com espaços destinados aos vendedores e com os ingressos de camarotes, fica evidenciada neste sentido a já referida perspectiva maussiana de penhor ou caução, posto que a garantia que os bois dão às entidades que os financiam é a própria apresentação cada vez maior e mais elaborada,

⁶² Refiro-me aqui às festas rituais imortalizadas por Mauss, em que a distribuição de riquezas tem por objetivo aumentar o prestígio do doador.

tornada obrigatória enquanto dádiva a partir do momento que passa a receber as verbas (presente).

Se na versão apresentada pelas ruas e terreiros as fantasias dos brincantes eram simples utilizando-se de materiais como carnaúba, espelhos, fitas coloridas, samambaia, madeira e tecido velho serviam para confeccionar o boi, couro de peixe ou de onça secos serviam para a feitura dos tambores, folhas de árvores e penas de pato ou arara adornavam os índios, papelão e roupas velhas constituíam as vestimentas dos negros da fazenda, com o boi de escola observou-se um grau de organização maior tendo a frente professores e alunos, sobretudo, uma preocupação com a melhoria das fantasias, agora com a apresentação de pequenas alegorias, com materiais de melhor qualidade onde até o bozinho é feito com um tecido mais bonito, mais enfeitado com balões e fitas coloridas, ganhando maior elaboração com o pescoço flexível através de câmaras de pneus, inserem-se novos personagens como a florista e as muitas rainhas e estrelas. No boi atual de arena o que prevalece é o uso de materiais caros como roldanas, cabos, silicone, ferragens de todas as medidas, blocos de isopor, tintas fosforescentes e emborrachados, além de muito brilho e efeitos áudio-visuais, todo este conjunto coordenado por artistas plásticos profissionais experientes contratados pelas Comissões Organizadoras de cada agremiação junto a outras cidades, o que torna a preparação da festa de hoje obviamente muito diferente das formas usadas no passado. Esta esfera de transformação que tem ocorrido na festa dos bumbás evidencia ainda mais a noção de prestação total, posto que os bois acabam por assumir a responsabilidade de ampliação do luxo e da grandiosidade musical e estética do espetáculo a cada ano.

A etnografia realizada para este trabalho em 2007, tendo como parâmetro de análise comparativa a festa realizada em anos anteriores, revela o sentido morfológico do evento, considerando-se a partir das formas sociais ou congregação de pessoas envolvidas de diversas maneiras que juntas tratam de coisas que lhes são comuns, em um momento especial de suas vidas. A festa pode se configurar em um momento extraordinário para um determinado grupo de indivíduos, todavia deve-se reconhecer que ela pode assumir diferentes perspectivas morfológicas de acordo com as distintas congregações. Identificamos o grupo de vendedores de “fora”, o grupo de estudantes do Ensino Médio vendendo comidas e bebidas com o objetivo de angariar recursos para sua formatura no final de ano, o pessoal do parque de diversões que vem para a cidade em tempos de festejo, grupos de amigos que aproveitam para beber nos bares espalhados pela área do evento, o grupo de brincantes de outras cidades que passeia enquanto seu boi não se apresenta, todo este movimento de pessoas possibilita a troca

de experiência, estabelecendo novas formas de sociabilidade entre sujeitos, muitas vezes, de lugares distantes que provavelmente se encontrarão nos próximos festivais.

A organização de pessoas de outras cidades para brincar, vender ou assistir a festa dos bois em Fonte Boa, é outro elemento do código morfológico. Há alguns anos um grupo de aproximadamente 40 pessoas se destaca do Jutai para participar como tribo das apresentações do Corajoso. Geralmente este grupo aluga um barco (ou mesmo o barco é enviado pela agremiação) e conta com a preparação de escolas para se alojar, a alimentação e as fantasias ficam por conta da agremiação que necessita dessas pessoas para fortalecer o seu conjunto folclórico. Em 2007, foi o Tira-Prosa que contou com a vinda de pessoas de Maraã, cidade localizada no rio Japurá, para formar suas tribos indígenas. Geralmente já se tem um contato anterior antes do convite para se formar um grupo de brincantes, neste caso o boi vermelho todos os anos colabora cedendo artistas e até alegorias para o festival dos botos de Maraã, estabelecendo assim uma espécie de intercâmbio cultural. Grupos de artistas de diferentes cidades, chamados nesta dissertação de “artistas de fora”, desde o boi de escola vêm fazendo parte das apresentações de Corajoso e Tira-Prosa, seja de Coari, Manaus e mais recentemente de Juruti no Pará, estes sujeitos têm papel imprescindível no desenvolvimento da festa, muitos deles acabaram ficando e constituindo família, outros têm voltado ano após ano para a festa dos bumbás. O pessoal da zona rural viaja com destino à festa quase sempre em motores rabeta quando a localidade é próxima, caso do Remanso, Ponta da Ilha ou São José, ou em pequenos “recreios” pertencentes à comunidade quando esta fica muito distante da sede como o Murinzál, Tamanicuá, Vencedor, alguns permanecem alojados no próprio barco tendo que se locomover do porto da Baré até a cidade todos os dias, outros buscam o auxílio de parentes e amigos para permacerem até o dia da divulgação do boi vencedor do festival. Em todos esses exemplos repousa a idéia de reciprocidade: participar como brincante do boi é o desejo das pessoas convidadas de outras cidades ou da zona rural (elas gostam de serem vistas e reconhecidas, tiram fotografias e levam as fantasias como lembranças), enquanto os bumbás recebem em troca o empenho dos brincantes (figurantes) que preenchem suas alas na busca de “sair cada vez mais bonito”. É fato que um boi que conta com um maior número de participantes brincando na arena sente-se mais forte e é visto pelo rival como favorito ao título.

Neste momento, gostaríamos de enfatizar o código estético na festa dos bois de Fonte Boa, como “formas sensíveis” por meio das quais a narrativa se torna inteligível no contexto da festa total. Segundo Mauss (2003) é tudo aquilo que é “causa de emoção estética e não apenas de emoções de ordem da moral ou do interesse”. Será com base nesta concepção que

tentaremos articular e identificar as relações entre diferentes instituições sociais no âmbito do evento.

Num primeiro instante, ao revisarmos alguns elementos etnográficos, pode-se perceber a importância das cores (código cromático) para os dois grupos que rivalizam na festa. Elas agem como elementos identificadores diacríticos visuais dos bumbás durante suas apresentações: o azul identifica o boi Corajoso e o vermelho o boi Tira-Prosa, o que os aproxima, neste sentido, dos bois de Parintins, conferindo-lhes singularidade em relação a outros bumbás brasileiros onde a questão da dualidade entre cores não é tão ressaltada. Traçando um paralelo com o entendimento de Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.432) acerca dessas duas cores que se encontram presentes numa gama surpreendente de manifestações populares brasileiras “(a exemplo dos ternos de Moçambiques, Pastoris do Nordeste ou, sobretudo, das Cavalhadas de Pirenópolis), acrescentamos os grupos azulista e encarnadista, dois cordões de Pastorinhas apresentadas em Fonte Boa das quais os bumbás adotaram as cores rivais, consubstanciando uma estrutura de permanência incorporada pela festa, “de modo velado ou evidente, elas aludem à guerra simbólica de cristãos e mouros, sob o signo da “guerra justa”, onde a cor vermelha simboliza o mouro e a cor azul o cristão”, valendo citar que estes signos de permanência são constantemente ressignificados pela estrutura do evento, ou seja, o mouro não é sempre a cor vermelha, mas sim o derrotado na disputa. No contexto da festa, as torcidas e brincantes de cada boi assumem suas cores em símbolos culturais como bandeiras, fitas, balões, camisas e fantasias, representando duas “nações” mediadas simbolicamente pelo mesmo código cromático, no entender de Braga (2002, p.452) “os bumbás assumem as cores enquanto estruturas de significação que são redimensionadas no plano da performance ritual”.

Com relação à música da festa, a toada, pode-se considerá-la enquanto um signo cultural importante para se compreender o evento, seu compromisso com a batida compassada, com as melodias tecnicamente trabalhadas e, principalmente com as letras cujas referências são a preservação da natureza, os rios, a vida cabocla e os povos ameríndios, sugere-nos, a partir da ótica da “performance”, uma leitura das diversas formas de comportamento dos sujeitos ou atores sociais postas em cena no âmbito da disputa entre os bois-bumbás. É Geertz (2003) quem busca através de uma Antropologia Interpretativa, captar as “inscrições” feitas pelos indivíduos em um meta-discurso cultural, a partir de seus códigos de significação; seria entender o significado que os homens dão às suas ações e a si mesmos. Para este autor, a etnografia deve interpretar e buscar os significados atribuídos a esses atos. É importante ressaltar, que não se trata de buscar leis para essas ações. Tampouco se trata de se

tornar um "nativo". Identificar certas dinâmicas sociais e seus significados não é suficiente para que possamos compreender o povo, isso porque estas dinâmicas sociais e seus significados estão dentro de um "universo imaginativo" dentro do qual essas ações são determinadas e fazem sentido para os que dela participam.

Sérgio Ivan Gil Braga (2002, p.435) tem razão ao reconhecer na musicalidade da toada uma influência musical dos batuques de negros, da África e do Brasil, “no que se refere à importância percussiva dos tambores, ao canto de improviso e de resposta e à dança circular”. O que implicaria, portanto, segundo o antropólogo, num “código musical do segredo”, encontrado subjacente à música dos bois-bumbás. Quando se mencionou anteriormente, através de uma revisão da literatura, que o boi-bumbá e seus congêneres eram identificados como folguedos de negros, mestiços e gente de cor, propunha-se identificar elementos culturais da tradição afro-brasileira banto, o que de fato ocorreu já que os batuques, capoeiras e o “teatro do segredo” compõem um mosaico considerável de evidências acerca dessas relações expressadas na festa atual algumas vezes de maneira explícita, outras de forma implícita.

A história dos bumbás de Fonte Boa revelou acerca da ocorrência de mudanças sensíveis no material usado para confeccionar os instrumentos dos grupos folclóricos. Latas de tinta, cederam lugar à estruturas cilíndricas de flandres ou de compensado, os couros de onça ou peixe secos, hoje são “peles” industriais com óleo especial para assegurar sua resistência, caso das caixinhas hidráulicas. Hoje há uma diversidade maior de instrumentos na estrutura musical dos bois, repiniques, surdos de corte, caixas microfonadas com duas esteiras (conjunto de fios de aço colocados na parte de trás do instrumento para lhe dar mais potência sonora), além de uma banda de acompanhamento formada por músicos profissionais que usam violões, teclados, charango, contra-baixo, e backings vocais, ainda não há em Fonte Boa a utilização de instrumentos de sopro, mesmo estes instrumentos estando presentes nos CDs oficiais dos bumbás, na arena tais efeitos de trompete, trombone e sax são realizados por teclados de última geração que também realizam efeitos sonoros de rugidos de monstros, sons de pássaros ou mugidos do boi. Em que se pese essas transformações notórias, vale lembrar certos elementos de continuidade no grupo de percussionista como as palminhas que sustentavam a musicalidade dos antigos bois e os surdos de marcação rítmica da toada.

O canto, antes improvisado em versos curtos pelo Amo versador, hoje deve seguir rigorosamente o roteiro pré-definido, ganhando relevo a preparação das músicas pelos compositores e músicos, seu ensaio por parte de uma banda musical durante dois ou três meses, até a performance do levantador, reputado intérprete das toadas, durante sua apresentação aos jurados. Ao apresentador, outro importante especialista no ambiente

performático que deve observar certa conduta prescrita no Regulamento da festa, cabe animar a torcida que, por sua vez, responde aos estímulos na forma de um coro ovacionando tudo o que é anunciado, já houve em Fonte Boa a inserção de um apresentador, cite-se o professor João Coelho de Souza pelo lado do Tira-Prosa, que durante muitos anos cumpriu esta função, que não se configurava em item avaliado. Ao lado do Apresentador e do Levantador, o Amo do boi, ainda tirando versos improvisados de desafio, mas sem a importância de antigamente, são os únicos personagens que interagem diretamente com o público presente no Bumbódromo.

Se por um lado o ritmo e a estrutura percussiva presentes nos bumbás fonteboenses podem ser relacionados aos antigos batuques e capoeiras dos escravos afro-brasileiros, as letras das toadas, segundo Salles (1985) podem se vincular a uma herança portuguesa cujas formas tradicionais de diálogo poético existentes nos versos das composições populares, caracterizam a poesia que se sobrepõe à música com ritmo e rima, extensão do verso e agrupamento estrófico. Nos versos das antigas canções do boi de terreiro é possível perceber o sentido de quadra simples composta de quatro versos por estrofe (com rima no segundo e quarto verso), típicos dos desafios travados entre grupos ou trovadores rivais. Com a crescente rivalidade na festa, atualmente as toadas de desafio foram resgatadas mantendo basicamente a mesma estrutura melódica de outros tempos, exceto nas suas letras que mais elaboradas, passaram a evocar elementos mais complexos do cotidiano social da cidade, isto é, não canta-se mais a morena, a lua ou algum feito extraordinário do boi, mas sim satiricamente as relações entre “nativos” e pessoas de “fora”, a produção artística diferente e as relações políticas concernentes ao poder.

Segundo Mauss apud Braga (2002, p.446) “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral”. Estando escrita na história dos bumbás, seria difícil negarmos a influência de uma matriz afro-brasileira na composição da música de Corajoso e Tira-Prosa, mesmo que quase sempre os cultuadores dos bumbás não tenham consciência disso por conta do intenso processo de camuflagem causada pela idéia de mestiçagem na performance dos bois fonteboenses.

Ainda na perspectiva do código estético, seria possível relacionar a festa dos bois a um processo de transformação pelo qual a cidade de Fonte Boa vem passando nos últimos anos?

A resposta nos parece positiva, já que no capítulo precedente deste trabalho constatou-se que o processo de “espetacularização” do festival folclórico dos bumbás,

inaugurado em meados dos anos 90, pode ser relacionado com o processo de “destraditionalização” da cidade de Fonte Boa, tendo em vista os aspectos de tradição e inovação, propostos por Carlos Fortuna (2002). De modo que a noção de valorização das belezas naturais e culturais do município frente ao disputado mercado inter-cidades do Amazonas, incide necessariamente na adoção de medidas como asfaltamento de vias públicas, aumento da capacidade energética e de saneamento, instalação de novos elementos urbanos, dentre os quais a telefonia móvel e novas pousadas e hotéis, e na venda de uma imagem da cidade ligada à preservação ambiental cujo discurso pauta-se no slogan de “terra do desenvolvimento sustentável” por conta dos mais de 800 lagos preservados, dos quais 500 são manejados, e sua festa de boi “espetacularizada”, que assume um discurso do exótico como mecanismo de captação de recursos: “o melhor boi-bumbá da região do Solimões”. Ao que tudo indica, passado, patrimônio histórico e a memória da cidade, constituem elementos importantes nesta articulação da imagem de si mesma e estratégia promocional da cidade, configurando-se, na visão de Fortuna (2001), em “objetos históricos especiais”, geradores de um efeito afetivo e emocional, há uma constante ressignificação de símbolos e atributos estéticos, e a festa dos bois-bumbás é parte indissociável deste contexto.

A construção de uma identidade de si mesma através da sua maior festa parece-nos ser o cerne no processo de “destraditionalização” da cidade de Fonte Boa. Como viu-se, este processo é movido, segundo Fortuna (2001, p.234), pela necessidade da cidade revalorizar os seus recursos, sejam eles reais ou potenciais, como forma de se reposicionar no mercado da concorrência entre as cidades amazônicas. Desse modo, o apelo às fórmulas de “melhor festa de boi da região do Solimões” ou ao potencial lacustre e pesqueiro, não se circunscreve somente aos residentes, mas, em nosso caso, ao exterior, diga-se ao público das cidades vizinhas. Os estereótipos de cidade antiga (com mais de 300 anos), bem como de uma tradição de brincar boi (mais de 80 anos), têm sido retomados com certa insistência pelas instâncias do poder público, não obstante, a eficácia desse novo (e muitas vezes imperceptível) processo de “destraditionalização” depende ainda da assimilação e da representação por parte da população local, adaptando seus modos de vida, identidades e expressões no sentido da redinamização cultural da “cidade que o barranco levou”.

Sendo um evento público criado para ser coletivizado, o boi de arena fonteboense é marcado pela sua cênica e sua musicalidade, sua dança, a pintura nos corpos de moças e rapazes, as alegorias, as vestimentas e as alegorias, constituem em conjunto harmônico uma esteticidade dramática atravessada pela luz da identidade, expressada em signos e símbolos regionais. O verde das paisagens, o azul do céu e o vermelho dos barrancos, a canoa, o

regatão, a taba tribal, a lenda de amor ou o ritual performático, partes da antiga cidade que já não existe mais, formam talvez um painel, ou melhor, um espelho através do qual o fonteboense se olha, se reconhece espontaneamente e deixa transparecer um sentimento de pertença.

4. E a política invadiu a arena ou um embate por representação

Ao examinar as formas de circulação de bens em diferentes sociedades, Marcel Mauss (2003, p.45) se dedicou a compreender o caráter livre e gratuito, mas ao mesmo tempo obrigatório e interessado, dos atos de dar, receber e retribuir. No encadeamento dessas operações, reconheceu o fundamento de toda uma moral e de toda uma economia, no seio da qual os vínculos entre sujeitos são construídos e reafirmados por meio de objetos. Mauss coloca em destaque o entrelaçamento entre fenômenos econômicos, morais, estéticos, religiosos e jurídicos no seio de prestações e contraprestações que se apresentam preferencialmente como atos voluntários, mas nos quais se entrevê a força obrigatória do dever, “sob pena de guerra privada ou pública”.

Nesta passagem, pode-se entender que o dom, a dádiva, ao passo que pode representar sociabilidade recíproca fundante de alianças, pode também significar conflito, em alguns casos o próprio dom não é a antítese de uma guerra, mas é a também uma forma de guerra em si. É o que caracterizaria as trocas agonísticas entre os grupos legitimadores de Corajoso e Tira-Prosa.

Num primeiro momento, passa-se a impressão de que não há relação aproximativa entre as primitivas guerras tribais estudadas por Mauss e a disputa entre duas agremiações folclóricas modernas, o que nos desautorizaria diante de planos empíricos tão distintos a fazer qualquer analogia. Mas, se levarmos em consideração o fenômeno das trocas recíprocas, não importará a natureza, nem os objetos das trocas, mas sim sua lógica. Diferentes situações da vida cotidiana são comumente referidas como “guerras” - entre torcidas de futebol, fabricantes de produtos concorrentes, facções do crime organizado, etc. Não é surpresa, portanto, que a disputa entre os grupos de boi em Fonte Boa seja caracterizada como uma guerra deflagrada permanentemente, já que envolve elementos não só das agremiações em si.

“Esta cidade é a Fonte Lins/boa?”. Com estas palavras fui surpreendido por um interlocutor durante um Seminário de Cultura Popular, no qual apresentava um trabalho sobre os bois-bumbás de Fonte Boa. Eu sabia que esta divisão/rivalidade é comum para a população local, porém desconhecia a dimensão que havia tomado para além dos limites da cidade. E analisando o trocadilho feito entre o nome da cidade e de suas famílias hegemônicas (Lins e Lisboa), percebi a natureza profunda do questionamento suscitado pelo meu interlocutor, e ele tinha razão, não poderia estudar a festa dos bois-bumbás de Fonte Boa sem levar em conta o aspecto político, acabei encontrando algumas hipóteses e muitas dúvidas sobre esta questão. Vejamos, pois, alguns pontos:

Tendo em vista o livro de Valentin (2007) “Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins”, poderíamos dizer que a rivalidade entre os bois Corajoso e Tira-Prosa de Fonte Boa pauta-se numa troca agonística, onde os contrários ou opostos, diante de uma relação equilibrada e institucionalizada, confrontam-se de modo não a destruir o adversário, pois se deseja que ele seja sempre forte, para que se possa então superá-lo. É a rivalidade como força propulsora do embate cultural entre os bois da Ilha Tupinambarana. Porém, esta análise seria parcial, visto que desconsideraria algumas questões que tornam o boi fonteboense intrinsecamente entrelaçado com a política partidária.

Creemos que ficou evidente no capítulo anterior que Fonte Boa foi (e é) dominada politicamente por famílias hegemônicas que ano após ano e eleição após eleição vêm se perpetuando no poder. É fato que os Lins e os Lisboa polarizam há décadas a disputa pelo poder municipal, tendo atualmente os bois-bumbás como “instrumentos” que cimentam e aprofundam ainda mais esta rivalidade, lembremo-nos das levadas de nordestinos que rumaram para a Amazônia na época da exploração da borracha, trazendo na bagagem além das esperanças de riqueza, muito de seus elementos culturais, dentre os quais as formas de manutenção do poder, e o costume dos conflitos entre clãs inimigos. À guisa da digressão, o trabalho de Ronildo Bonet (2006, p.18) já havia atentado parcialmente para isto, na oportunidade ele estudou as práticas políticas de perpetuação do poder em Fonte Boa:

Desde então o boi de terreiro evoluiu, assimilou e transformou-se na maior paixão dos fonteboenses (onde a política também influenciou durante muito tempo). Corajoso, o boi azul da Cidade Nova se degladiava desde os anos 80, com o Tira-Prosa, boi vermelho da Cidade Velha.

Rita Amaral (2001) aponta que a negociação entre os símbolos da festa e seu uso político é complexa, e ela não se rende, senão naquilo que considera necessário para atingir

seus objetivos. Ao mesmo tempo, se o Estado tenta fazer da festa um produto turístico, e em certos pontos ela se permite usar, devemos lembrar que para aqueles que realmente dominam o código da festa, a leitura dos símbolos que ela contém é sempre diferente da leitura dos turistas e visitantes, que a vêem, geralmente, como espetáculo e diversão. Os fonteboenses vêem a festa como diversão e como disputa entre grupos hegemônicos.

Nesta tarefa de análise da política relacionada com a cultura popular, é importante a perspectiva inovadora do livro organizado por Moacir Palmeira e Marcio Goldman (1996) “Antropologia, voto e participação política”, que traz a lume uma leitura interessante para a discussão do processo político, posto que nos artigos que o compõem os comportamentos políticos são vistos como parte integrante de processos envolvendo as mais dispares dimensões da vida social, dentre as quais as representações “nativas” (a festa dos bois, no caso de Fonte Boa) e o faccionalismo.

Num estudo preliminar (HOLANDA, 2009, p.209), já havíamos esboçado uma explicação sobre a questão da adoção dos bois e suas cores como símbolos identitários diacríticos por parte das famílias hegemônicas locais. Ou seja, quem vai a Fonte Boa na época da festa dos bumbás deve perceber logo que a cidade se divide entre o lado azul que fica na Cidade Nova, berço do Corajoso e onde mora a maior parte de sua torcida, a família Cajaca e Freitas (publicamente ligadas à família Lins), e o lado vermelho que fica na Cidade Velha, berço do Tira-Prosa e onde reside grande parte de sua torcida, além de ser o local onde mora a família Lisboa. Uma cidade dividida bem mais pela política que pela disputa entre duas agremiações ditas folclóricas.

É possível que Corajoso e Tira-Prosa rivalizem-se, desde os anos 90, porque representam grupos de pessoas, de famílias e de territórios que se propõem a obter, além do título de melhor boi do festival, sobretudo, o poder e o reconhecimento municipais. A festa de forma alguma se apresenta descompromissada. Tais grupos sociais se rivalizam no cotidiano da cidade, na época de eleições a tensão aumenta, no período da festa essa tensão é deflagrada na disputa entre os dois bois, pelo menos é assim na visão de grande parte dos cultuadores dos bois-bumbás. Se não podem vencer através das eleições, o boi aparece como “válvula de escape” para uma espécie de “vitória simbólica”, comemorada de forma intensa com discursos e passeatas pelas pessoas do grupo rival. Mas, porque esta rivalidade se acirrou justamente nesta época?

Parece-nos ser a data relacionada à abertura política no Brasil que em 1985 saía de um período nebuloso de sua história marcado pela ditadura militar, com o clima propiciado pelo movimento “Diretas Já” e, sobretudo, pela promulgação da Carta Magna de 1988. É

neste contexto de ares democráticos que as disputas políticas já inscritas na História da cidade ficam ainda mais evidentes e, por seu turno, a rivalidade entre os dois grupos rivais em Fonte Boa: Lins e Lisboa, tomaram corpo e fixaram-se em definitivo no modo de pensar e de agir da sociedade local, conforme assinala exemplarmente Goldman (1996, p.44): “aquela espécie de “guerra permanente” entre famílias, parentelas ou partidos que teria marcado a história política brasileira até o final da primeira república e, em muitas regiões, até os dias de hoje”. Então, pode-se pensar esses grupos operando com o conceito de facções “unidades de conflito ativadas em ocasiões específicas antes do que mantidas por uma organização formal” (MAYER apud GOLDMAN, 1996, p. 54).

Ronildo Bonet (2006, p.6) escreve que “existem na Cidade de Fonte Boa, de forma bem definidos, dois princípios de dominação: a autoridade do passado, consagrado pela atitude habitual de sua observância: esta é a dominação tradicional; o outro é o dom carismático pessoal, a devoção totalmente pessoal e à confiança pessoal: é a dominação carismática”. Não é nosso intento aqui enveredar pela análise sociológica weberiana das formas de manutenção e perpetuação do poder – a tradição e o carisma -, o que deve-se fixar é a idéia de rivalidade entre famílias ou facções que atraem adeptos e envolvem outros mecanismos, inclusive culturais.

Para Márcio Goldman (1996, p.41) as “imagens mais frequentes associadas à política local no Brasil são a do mandonismo exclusivista do chefe político sem competidores ou a de municípios divididos entre duas facções...”. A nosso ver, é este o aspecto inerente à polarização da vida política em Fonte Boa entre “situação” e “oposição”, que marca o cenário da competição entre os bois Corajoso e Tira-Prosa. Explicando melhor: o primeiro vende uma imagem de “boi do povão” e assim é reconhecido por seus torcedores, mantendo por isso uma postura de valorização dos artistas da “terra”. Em contrapartida, o segundo boi vê na presença de compositores e artistas de “fora” importante elemento no que tange ao processo de crescimento qualitativo da festa. Tais comportamentos trazem em si um argumento intrínseco ligado à política, posto que se achar do “povão”, da “terra” é, na visão nativa, encontrar-se contra o “poder” vinculado ao boi rival e à família a ele ligado, é estar ao lado dos “mais pobres” que realmente legitimam as “coisas de Fonte Boa”. Este ponto de vista agrega também a seguinte questão: estando no “poder” pode-se contratar grandes artistas, comprar materiais de melhor qualidade, enfim, realizar uma suntuosa apresentação com um orçamento maior, com fogos de artifício e luxo nas fantasias e alegorias. Claro que esta visão não é compartilhada pelos torcedores do boi rival – Tira-Prosa -, para eles é tudo invenção dos “contrários” que se julgam “pobres e desprovidos” para sensibilizar os julgadores do festival.

Então, trata-se de um jogo entre discursos e ações cuja perspectiva envolve sempre a participação maior ou menor no poder municipal, porque, em última instância, ambos os bumbás buscam formas de apresentação com mais luxo e impacto onde o resultado esperado é sempre a vitória concreta sobre o boi rival, e simbólica contra a família hegemônica que a ele está relacionada.

Ao buscar-se elementos na etnografia para pensar esta relação entre cultura popular e política, concluímos que em Fonte Boa demonstrar preferência por um certo boi significa ter afeição por um determinado grupo ou família, levando os outros a pensarem que se tem preferência em votar nesta facção durante as eleições. Este modelo, obviamente, não é estático nem definitivo, nem todos os torcedores de um boi são eleitores em potencial da família hegemônica ligada a agremiação, existem certamente pessoas que torcem para um boi e politicamente apóiam a outra família (facção), porém, o quadro histórico, o comportamento e as falas de muitos torcedores e cultuadores do boi não deixam dúvidas acerca do grau de dualidade que permeia a festa fonteboense.

Conforme afirma Goldman e Santana (1996, p.24) em artigo intitulado “Elementos para uma análise antropológica do voto”, “parece-nos, que vota-se por interesse, afinidade ideológica, adesão partidária, mas também por simpatia, identificação pessoal, torcida de futebol, autoridade materna etc. e mais uma infinidade de razões impossíveis de esgotar”. Diríamos, completando as idéias dos autores, que em Fonte Boa vota-se também por simpatia às famílias que, por sua vez, ligam-se umbilicamente a um determinado boi--bumbá. Roni, artista do boi Corajoso, percebeu assim: “o boi é um termômetro da política. Existem duas facções em Fonte Boa: os Lins e os Lisboa. Se o Corajoso ganha, teoricamente, o candidato dos Lins se elege. A vitória ou a derrota do boi influencia a política. Eu ouvi que o Tira-Prosa vai ficar quatro anos na peia porque o prefeito hoje é do azul, mas o peso hoje tá mais dividido do que quando os Lisboa estavam no poder”.

Parece-nos que a afirmação do artista do boi Corajoso é emblemática, muitos outros envolvidos na festa possuem as mesmas convicções, talvez porque hoje o cenário político tenha mudado (o prefeito é do lado azul, ligado aos Lins), o que confirma, agora de modo inverso, o que temos defendido durante toda nossa argumentação.

Para ilustrar nosso argumento, seria interessante passar em revista alguns fragmentos de letras das toadas de desafio que, nos últimos tempos, têm agregado esta concepção de rivalidade político-cultural na cidade:

Boi Juruti (YLH/Carlinho/Gilliard)

*Contrário vai se arrepender,
 Por ofender o Corajoso meu boi campeão.
 Não venhas com a estória de que és um vencedor,
 Não passas de um boieco mal amado, imitador,
 que treme quando ver o touro negro adentrando no curral.
 Vê se aprendes a lição,
 O Corajoso é a raça de uma nação,
 E não é ele que importa os artistas, os poetas,
 Os brincantes e se diz que é garantido
 (...)que a arte e a cultura nativa vai predominar.(Corajoso, 2005)*

Boi Carvão (Wilson Lisboa/ Iézen Rocha/ Pelado Jr.)

*(...) És simplório falador, inimigo da razão,
 Esbanjas tanta pobreza, por isso és boi carvão,
 Gritando desesperado, no meio da escuridão.
 (...) o Brasil é o nosso berço, e assim podemos buscar
 Conhecimento com outros, e o nosso aprimorar,
 Pra enriquecer o festival, e fazer o povo vibrar.
 (...) dizer que o Tira-Prosa é boi lá de Juruti,
 É não conhecer cultura, é falar sem refletir,
 (...) nossos artistas nos trazem conhecimento,
 Capacidade, alegria e muito talento (...)
 Boi carvoeiro sai fora, não venha querer me sujar,
 Sou branco por natureza e nasci pra te iluminar (Tira-Prosa, 2006)*

O primeiro desafio do boi Corajoso se refere à crescente chegada de artistas e compositores de outras cidades para trabalhar no boi “contrário”, o que implicaria na desvalorização da mão-de-obra artística local. O nome da toada “Boi Juruti” diz respeito aos artistas do Tira-Prosa cuja procedência, em sua maioria, é daquela cidade do interior do Pará que, por sinal, também realiza um festival. Em contrapartida, a toada de desafio do boi Tira-Prosa traz a resposta ironizando a atitude do rival que sempre se considera “pobre”, associando-o aos carvoeiros e suas atividades simplórias. O boi vermelho faz questão de

enfatizar também a troca de conhecimentos e técnicas para “enriquecer o festival”. Em síntese, o primeiro boi toma o fato da valorização dos artistas “da terra” como bandeira não só cultural, mas também política, enquanto o segundo diz preferir buscar meios de aprimorar o trabalho de criação e apresentação na arena, criticando a postura do “contrário” se auto-proclamar “povão pobre” e, por isso, sempre prejudicado. Na pesquisa de campo, constatamos que existem artistas de outras cidades em ambos os bois, bem como artistas locais. Mas é fato que a equipe de trabalho do Tira-Prosa é formada basicamente por artistas de outras cidades, enquanto no Corajoso contamos em 2007 com aproximadamente oito artistas de outras localidades.

Uma vez mais recorrendo a um exemplo empírico, em 2008, ano de eleição municipal, as cores e até as toadas dos bois foram usadas em comícios e outras manifestações desta natureza, servindo como símbolo das famílias hegemônicas que concorrem aos cargos públicos, por sinal sempre as mesmas. “Se o nosso candidato ganhar o Corajoso nunca mais perde...”. “O Tira-Prosa se beneficia escolhendo os jurados porque é boi do prefeito...”, “Eu brinco no Corajoso porque ele é contra o poder”. São discursos comuns de torcedores durante a festa dos bois, imbuídos de elementos políticos e faccionalismo arcaicos que também permanecem no boi. Essas falas não ficam somente nas torcidas de cada bumbá, mas são percebidas pelas próprias pessoas que organizam e apresentam os bumbás, conforme deixa transparecer a fala de Wallace Caresto, presidente do Corajoso:

“Na cidade existe a história do “boi dos Lisboa” e “boi dos Lins”. Muita gente diz: “Eu não vou brincar em tal boi porque eu voto no fulano...”. A população acha que o boi tá ligado ao poder. Fonte Boa é influenciada politicamente pelas duas famílias. Acho que foi em 1995 que o boi passou a ser influenciado diretamente pela política. Na época o Wilson Lisboa ganhou pra prefeito e a outra família encontrou um jeito de fazer oposição. Eu fui pro Corajoso pra acabar com essa rivalidade de ligar o boi à família. Mas até nas passeatas políticas a gente vê: “Agora o Corajoso tá no poder...”. Mas eu não misturo política e boi”.

Mesmo afirmando ter ido para o boi azul da Cidade Nova para tentar acabar com a questão de “ligar o boi à família” e, conseqüentemente, à política partidária, o entrevistado é consciente de que as pessoas que torcem por cada boi partilham esta idéia, manifestam esta associação do bumbá como símbolo de “situação” ou “oposição” política.

Diante do exposto, pelo que vimos até o momento, todos os discursos dos membros e torcedores do boi, sobretudo, em relação ao rival, agregados à dimensão política permanente

da festa, nos conduz a recuperar o clássico conceito de representação de Durkheim (1987), com o intuito de compreender o comportamento e atitudes expressivas dos componentes de ambos os bois que rivalizam-se na festa e no cotidiano da cidade. Para o autor, o que “as representações coletivas traduzem é a maneira pela qual o grupo se enxerga a si mesmo nas relações com os objetos que o afetam...”. Entende-se a partir da leitura do fragmento durkheimiano, que é preciso considerar a natureza social e não individual e atentar para o fato de que o mundo todo é feito de representações. Em seu livro “As formas Elementares da vida religiosa”, Émile Durkheim (1996, p.208) novamente usa o termo “representação coletiva” agora para analisar o sistema religioso primitivo – cultos australianos – a fim de compreender as suas formas elementares e a natureza religiosa do homem. Todavia, ressalta que as escolhas das religiões primitivas é por uma questão de método (histórico), pois todas as religiões possuem as mesmas causas e respondem às mesmas necessidades, “na base de todos os sistemas de crenças e de todos os cultos deve necessariamente haver um certo número de representações fundamentais e de atitudes rituais.”

Operando conceitualmente com as “representações coletivas” de Durkheim, é possível pensar na luta histórica (já que é sempre importante situar historicamente a análise sociológica), entre as duas facções fonteboenses Lins e Lisboa como sendo uma luta pela legitimidade de melhor representar a cidade nas dimensões política e cultural. Nesta análise, não se trata só de pensar a representação do ponto de vista simbólico, mas também em sua atuação na prática social, ou seja, na própria construção da realidade vivida. Em outra instância, também não se trata somente de vencer o “contrário” na arena, mas, e, sobretudo, derrotá-lo em outras dimensões, inclusive na política (mesmo que simbolicamente). Tudo isso para tornar-se o grupo de boi (e politicamente hegemônico) que tem legitimidade para representar a cidade (em sua concepção bem melhor que o grupo anterior). Se um grupo de boi se apóia no discurso da tradição o outro não tem como não ir em direção da inovação. Porém, mesmo tendo como base os comportamentos e sentimentos diacríticos, percebemos que vários elementos podem ser considerados fundantes como a identificação com o povo Omágua, por exemplo, não importando o lado ou a cor, daí as representações sociais estarem em constante construção.

Então, é plausível refletir na disputa entre Corajoso e Tira-Prosa como sendo uma “guerra constante” entre facções por legitimidade para melhor representar a cidade sob dois pontos de vista mediados pelo mesmo princípio maussiano da troca. Ao mesmo tempo em que os bumbás lutam para se “mostrar” melhor, mais bonito, mais suntuoso e surpreendente um ao outro num processo recíproco que podemos chamar de “reciprocidade conflitiva”,

deflagradora de um contínuo dar, receber e retribuir na medida do possível sempre melhor, também operam em outra dimensão esta rivalidade, agregando a ela a dicotomia histórica entre grupos politicamente hegemônicos – a política da população já era criticada no início do século XX pelo padre Parissier, portanto este comportamento já se encontrava inscrito na História dos moradores da cidade como postula Sahlins (1995) -, estabelecendo princípios que irão reger a própria sociedade constituindo as facções, os gostos estéticos, tipos de comportamentos, modos de agir, pensar e expressar a criação artística. Eis, portanto, o traço determinante que distingue o boi fonteboense dos seus congêneres amazônicos e brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As festas amazônicas, especialmente o boi-bumbá, são episódios onde as pessoas se reúnem e delas saem fortalecidas, atuando como mecanismo catalizador das emoções, criatividade e participabilidade apoiada na construção festiva coletiva. Essas festas comunitárias ocupam um lugar privilegiado na cultura brasileira, uma vez que seu forte apelo aos sentidos atrai e envolve tanto a comunidade quanto os visitantes e admiradores.

No primeiro capítulo, “Por uma descrição densa: sentimentos e impressões de um brincar de boi”, buscou-se através da descrição etnográfica minuciosa da festa dos boi-bumbás de Fonte Boa, desvelar parte da complexidade que permeia a preparação e a realização desse evento cultural interiorano, discutindo-se com os autores da Antropologia Urbana a tensa relação de proximidade entre o pesquisador e os “nativos” durante a realização do trabalho de campo. À luz dos procedimentos metodológicos empreendidos por Geertz (2003), ao afirmar que o método etnográfico deve partir de um diário de campo, para posteriormente num texto de segunda ordem, possa-se interpretar as condutas sociais e o significado que os próprios sujeitos “inscrevem” nessas ações “descrição densa”, e Darnton (1986), por tratar-se também de análise de documentação textual produzida pelos participantes do evento, seus temas e suas letras de toadas, encontramos referências sobre as atividades de planejamento das músicas, fantasias e alegorias dos bumbás Corajoso e Tira-Prosa, envolvendo a participação de pessoas comuns e artistas profissionais que anualmente, a partir do final de março, tomam conta de casas, barracões e ruas para o trabalho de confecção da festa do boi. Procurou-se demonstrar os ensaios dos bumbás enquanto espaços de sociabilidade, lugares do encontro, do confronto e dos comentários jocosos (fofoca, fuxico) e da preparação dos itens e dos tocadores que, sob um dado ponto de vista, também representam um problema devido ao alto índice de evasão escolar, já que os ensaios coincidem com a vigência do calendário educacional e com o horário das aulas. Foi possível perceber nas formas de produção artística do boi um mecanismo de promoção de uma suposta identidade local e regional, sobretudo, na “naturalização do folclore”, são elementos da natureza amazônica, as florestas e seus rios, a vida cabocla e a mitologia indígena, que compõem o mosaico colorido daquilo que é produzido pelos bumbás em suas alegorias, fantasias, toadas e temas. Ao elegerem o caboclo e o índio como signos preferenciais de seus novos discursos, os bois passaram a inferir um tratamento de valorização que vem ajudando a fortalecer a auto-estima da população fonteboense, antes relutantes em se identificar como descendentes de

índios, eles agora disputam fantasias para representarem de corpos pintados alguma etnia ou ritual tribal.

O trabalho cansativo, mas também divertido nos barracões e casas que produzem as alegorias e fantasias para a festa, aliás, casas tornadas praticamente “públicas” durante a vigência da festa, admite que a atividade profissional caminhe lado a lado com o trabalho voluntário de pessoas que dedicam parte de seu tempo para ajudar seu boi a “sair bonito”. O contexto especial da festa também proporciona mobilidade de pessoas, mercadorias, idéias e experiências diferentes o que não ocorre em outras épocas do ano na cidade. Foi possível ainda verificarmos que o falecimento de artistas dos bumbás representa uma espécie de “ritual” mobilizador de parte considerável da comunidade fonteboense, as lembranças permanecem nas músicas e nos signos dos bumbás que homenageiam esses artistas da contemporaneidade, não há dúvida de que este elemento é um importante diferencial em relação a outros bois.

No segundo capítulo intitulado “A imagem de si mesma ou a (re) construção da cidade que o barranco levou”, tratou-se de identificar na história da cidade uma suposta raiz ancestral Omágua, construção baseada no pensamento social sobre a Amazônia a partir de idéias matrizes inauguradas com os primeiros cronistas que estiveram na região à época da conquista e da colônia. Foi possível constatar que os fonteboenses se identificam com o povo *Cambeba* (cabeça-chata), pelo fato deste ter sido admirado e poderoso desde os tempos coloniais, noção disseminada pelos bois, pelas escolas e pelos “historiadores” da cidade, o que a tornou o imaginário referencial da ancestralidade da população. Certamente não importa se as referências antropológicas e históricas sobre as “raízes” do povo fonteboense não estejam corretas, já que a população local sentiu em algum momento de sua história a necessidade de identificação com um povo indígena, talvez em virtude de que até hoje seja muito forte a influência católica e européia, tanto que o próprio nome da cidade permaneceu fielmente lusitanizado, contrariamente ao que ocorreu em Parintins e Tefé, por exemplo. Ainda diante desse “quadro” histórico e antropológico, pode-se mencionar a participação dos nordestinos, sobretudo maranhenses e cearenses, na formação sócio-histórica da população fonteboense, como afirma Benchimol (1999, p.14), é certo que eles “tornaram a Amazônia mais rica, melhor e, sobretudo, mais brasileira. Chegaram brabos e a Amazônia os domesticou”. Foram os responsáveis pela conquista e ocupação, do até então, desconhecido interior, deixando suas “marcas” na economia, na política e na cultura, definindo os traços fortes do que é visto na região, em especial em Fonte Boa até hoje.

O capítulo discutiu ainda de maneira panorâmica sobre a memória dos moradores de Fonte Boa ante a antiga cidade que foi levada pelas águas do *Cajaraí*, os reflexos dessas lembranças na sociedade atual reverberam nos próprios bumbás que sempre apresentam na letra de suas toadas referências da cidade que o barranco levou, alegorias que representam prédios e monumentos que os fonteboenses julgavam tão importantes e bonitos. A memória, pelo que pudemos constatar, age como mecanismo deflagrador de sentimentos comunitários de (re) construção, e o Festival Folclórico como “modo de ação” nasce e desenvolve-se neste contexto. Ao final do item, passamos em revista os depoimentos e fontes que versam sobre a história dos bumbás Corajoso e Tira-Prosa, longe da busca pelas origens, objetivou-se perceber a dinâmica das espacialidades intrínseca à esta manifestação da cultura popular que começou nos terreiros, ruas e quintais enquanto possibilidade de diversão para as pessoas pertencentes às classes subalternas da sociedade, geralmente negros ou mestiços, ao que parece caindo no gosto da população local que veio a celebrá-lo, com esta versão, até os anos 80. Não esquecendo da importância dos terreiros enquanto reminiscência espacial das antigas culturas indígenas nas pequenas cidades da Amazônia, como Fonte Boa. Coube às escolas “resgatar” um auto que historicamente já era encenado pelas ruas da cidade – a cultura já estava inscrita na História -, neste caso diferentes grupos passando a ter participação mais direta na confecção de um boi mais organizado, agora para disputar com outro o título de melhor da festa – Corajoso e Tira-Prosa prosperaram como instrumentos centrais de rivalidade entre escolas, bairros, cores e, sobretudo, famílias diferentes e antagônicas.

O último espaço – centralidade cultural - aonde o bumbá se estabeleceu é o que o caracteriza atualmente como boi-espetáculo, ao mesmo tempo em que se pode perceber aspectos de continuidade como alguns itens do drama satírico, o sentido de rivalidade, etc, por outro, o boi rende-se aos preceitos mercadológicos pautados num processo de “espetacularização”, influenciada pelo Carnaval e pelo boi de Parintins. Este processo se refere à introdução midiática, organicidade para atender a uma demanda crescente de consumidores, cobertura e transmissão via televisão, rádio e Internet e a construção de uma arena maximizada destinada a um espetáculo massificado, no caso o Bumbódromo Dandã. A crescente visibilidade da festa dos bois na região do Solimões cuja essência passou a ser a de “atrair gente e recursos” impulsionou o poder público a investir na implantação de novos aparelhos urbanos, no melhoramento das redes de esgoto e energia e na urbanização dos bairros que pouco a pouco foram surgindo na cidade. Novos hotéis, opções de alimentação e pousadas foram inaugurados, novas lojas de materiais usados pelos bumbás foram abertas, enfim a festa dos bumbás atua como repositório de valores para a construção identitária da

população fonteboense – na arena o fonteboense mostra e se mostra -, a mesma festa age como possibilidade de crescimento econômico, turístico, social e urbano para a cidade implicando num processo de “destraditionalização” que não poderia ser diferente agrega aspectos tradicionais e modernos, reais e potenciais, urbanos e rurais, populares e eruditos. É a festa do boi-bumbá enquanto princípio propulsor deste processo de “destraditionalização” da cidade de Fonte Boa.

De acordo com a explanação desenvolvida no decorrer da terceira parte “A natureza polissêmica do boi-bumbá”, foi possível reconhecer que a partir da metade do século XIX, o boi-bumbá ou bumba-meu-boi estava amplamente disseminado por vários estados brasileiros enquanto uma brincadeira, divertimento predileto de escravos e indivíduos colocados à margem da sociedade da época que, por sua vez, via esse folguedo como ameaça aos bons costumes e à ordem instituída, daí as perseguições e proibições sofridas pelo boi. Mesmo mantendo uma matriz original baseada na lenda da morte e ressurreição do boi precioso, notou-se que o auto assumiu diversas variantes, cada uma relacionada ao contexto social e cultural no qual estava inserido: Boi-bumbá na Amazônia, Bumba-meu-boi no Maranhão, Boi Surubim no Ceará, Cavalo-marinho na Paraíba, Boi-mamão em Santa Catarina, Boi-de-reis no Espírito Santo. O Festival Folclórico de Parintins, com um modelo de grupos rivais que apresentam um espetáculo com temática regional, é o maior ícone das encenações do auto no Brasil, e serve hoje de matriz para a apresentação de diversas manifestações espalhadas pela Amazônia: o Festival do Peixe Ornamental em Barcelos, no rio Negro; a Festa dos Botos em Maraã, no rio Japurá; O Festival de Cirandas em Manacapuru, no Médio Solimões; o Festival Folclórico de Nova Olinda do Norte e seus bumbás; o Festrival em Juruti, interior do Pará, e é claro o Festival Folclórico de Fonte Boa, que tem na disputa entre os bois Corajoso e Tira-Prosa a sua razão de ser. Deixemos claro que não comparamos as festas, pois certamente todas tomaram rumos diferentes e, por conseguinte, possuem historicidades distintas.

Neste item também se buscou interpretar a festa dos bois Corajoso e Tira-Prosa tendo em vista os debates acerca da “fábula das três raças” no Brasil presente no boi-bumbá em suas diversas variantes, inclusive na sua versão em Fonte Boa. A revisão da literatura nos sugere a forte presença negra na história do folguedo, - em Fonte Boa não foi diferente -, constituindo-se em um “quadro textual” que nos possibilita a leitura da história que a escravidão negou ao negro no Brasil. Talvez menos visível que a presença indígena, ela não deixa de ser significativa em razão da infiltração de negros e seus descendentes quilombolas pelas matas amazônicas e a “diáspora nordestina” para a região durante o período áureo da borracha, que contribuíram decisivamente para a formação daquilo que alguns denominam de “civilização

cabocla”, desconstruindo em definitivo a idéia da irrelevância do negro na constituição da cultura amazônica.

Considerando a festa dos bumbás como um “fato social total”, de acordo com os códigos analíticos propostos por Marcel Mauss: econômico, religioso, morfológico, estético e político, almejou-se revelar, através de suas expressões e relações, as várias dimensões sociais estabelecidas entre grupos e instituições diferentes no âmbito do evento. Na observação das especificidades da festa, pôde-se compreender o sentido de “dons e contradons” na disputa entre os bois Corajoso e Tira-Prosa, que não medem esforços para conquistar o título de melhor do festival, permitindo a ampliação das relações sociais entre os fonteboenses e as “pessoas de fora”, ao passo que propicia a circulação de recursos, além de novas experiências e técnicas artísticas na cidade.

Foi possível identificar no “código religioso” da festa, um sentido de permanência que seria a “guerra justa” entre cristãos e mouros, configurando enquanto um rito simbólico a disputa na arena entre os bois-bumbás locais. É preciso sublinhar também as constantes ressignificações promovidas pela festa, de modo que sua música, suas cores, adotadas da manifestação religiosa das Pastorinhas, possuem características próprias e que influenciam e atualizam o comportamento e a personalidade dos bumbás e de seus participantes, pautando-se na promoção de uma identidade amazônica, sobretudo nos estereótipos romantizados do caboclo e do índio.

O boi que se brinca na cidade de Fonte Boa é um boi mestiço que ainda conserva elementos do drama e da dança dramática envolvidos com aspectos técnicos modernizantes, cujas referências são buscadas na vida e no cotidiano dos sujeitos da região amazônica. Nele não se mostra mais um índio batizado subserviente ao branco como no estágio inicial do festejo do bumbá, mas sim um indígena transmutado, de cultura material e imaterial redimensionas a partir de profundas reformulações estéticas baseadas em parâmetros do “espetáculo massivo”. Sua arte plumária, mitos de criação, ritos de passagem, pinturas corporais adquiriram tanta relevância no contexto da festa que chegaram a eclipsar os demais personagens do drama.

É ainda um boi que quer mostrar crítico a partir de uma retórica regional de preservação da natureza e de seus “povos tradicionais”, sustentada artisticamente em seguidas apropriações culturais do Carnaval e do boi de Parintins, mas que ao mesmo tempo busca de todas as formas se legitimar junto ao poder público e aos visitantes, constituindo-se em definitivo num princípio deflagrador da identidade sociocultural local. E é aí que ganha eco a toada “Canto da Floresta” de 2003, de autoria de Valdir Gomes, Yomarley Holanda e Carlos

Augusto: *“No coração da floresta se faz uma festa de um real sonhar, que resgata as nossas raízes culturais com a magia do meu boi-bumbá. As lendas, os mistérios do povo, ressurgem no cantar de uma toada, olhos encantados brilham ao ver a beleza do folclorear...”*. Este “folclorear” que causa sentimentos múltiplos nos brincantes do boi-bumbá, não se refere a outra coisa senão ao sentido lúdico intrínseco à festa que se constituiu ao longo da história na via referencial da arte, do saber, da disputa e da utopia do povo da “cidade que o barranco levou”.

Corajoso e Tira-Prosa, como se a sociedade fosse um grande palco, tencionam no decorrer do tempo bem mais que uma luta por um troféu de campeão, representam em suas “trocas agonísticas” anuais oportunidade de socialização, de “guerras simbólicas” entre grupos historicamente antagônicos no cotidiano que aludem a superar o “contrário” na apresentação de arena e, por conseguinte, também a família a ele ligada politicamente com vistas a legitimar-se para melhor representar a cidade, dando conta de ressoar em voz alta e atualizar os conflitos silenciosos da convivência social. Reencenam simbolicamente os temas da “guerra justa” e da “morte e ressurreição do boi”, assinalando um “jogo” no sentido levistraussiano jogado por diferentes grupos num “ritual urbano amazônico” que acompanha o fonteboense em momentos suspensos, extraindo-o da linearidade do tempo cotidiano. Movimento complexo que expressa os momentos de lazer, participabilidade e convivialidade que cria, reforça e nutre os laços sociais. Gostaríamos de definir a festa fonteboense como o faz Rita Amaral (1998, p.52) em relação à “festa à brasileira” enquanto “mediadora entre anseios individuais e os coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros (...) mediando ainda os encontros culturais e absorvendo, digerindo e transformando em pontes os opostos tidos como inconciliáveis”. Todos esses aspectos interligados fazem da festa dos bois-bumbás de Fonte Boa uma festa especial. Não porque seja exclusiva do povo fonteboense, mas porque lá adquire significados sociais, culturais e políticos específicos.

A convivência durante tanto tempo com as pessoas ligadas à festa dos bumbás me fez entender que mesmo diante das agruras da vida cotidiana, há sempre espaço para se festejar, cantar, agradecer aos santos, caminhando insistentemente na busca de uma nova vida ainda por ser vivida, não é à toa que, segundo Martins citado por Oliveira (2000, p.209) “a cultura popular neste país constitui um arquivo, retalho da história do povo, de canções que celebram o amor e a festa e, frequentemente, dissimulam a guerra e o luto e proclamam, no gesto da luta, da resistência, da ruptura e da desobediência, sua nova condição, seu caminho sem volta, sua presença maltrapilha, mas digna na cena da História”.

Mas este é somente um olhar, um dentre vários certamente. Queremos dizer que a dimensão polissêmica e plural da festa dos bois-bumbás de Fonte Boa nos colocou diante de um emaranhado de trilhas como se estivéssemos perdidos nos confins da floresta, esta é só uma delas que escolhemos percorrer. Tantas vezes nos perdemos nos meandros de um igapó ou mesmo esquecemos no quão é longuíssimo um estirão, a sinuosidade de alguns igarapés talvez tenha nos afastado um pouco das margens ou mesmo meu reflexo no espelho das águas tenha me feito errar a curva do rio, mas singrando devagar no compasso das remadas de outros velhos canoeiros mais experientes, acredito ter chegado num porto seguro no qual descansarei por um instante aguardando as próximas viagens mais longas e profundas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUNÃ, Cristóbal de. **Novo descobrimento do grande rio das Amazonas**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, A. **A indústria cultural – O iluminismo como mistificação das massas**. In: LIMA, Luís C. (Org.) **Teoria da cultura de massas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- _____. **"A Indústria Cultural"**. In: Cohn (Org.), **Theodor W. Adorno**. Trad. de Amélia Cohn. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.
- AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. São Paulo: F. Briguiet e Comp. Editores, 1926.
- ALVITO, Marcos. **Com tanto pau no mato....notas para a dialética da carioquice**. In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil (org.). **Culturas populares em meio urbano**. Manaus: Valer, 2009.
- AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: “os sentidos do festejar no país que não é sério”**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani. 1998.
- _____. **Festas, festividades: algumas notas para a discussão de métodos e técnicas de pesquisa sobre o festejar no Brasil**. Anais do II Colóquio Festas e Sociabilidades – (CIRS/CASO/CEFET/UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Setembro, 2008.
- ANDRADE, Mario. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, (1934) 1982.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- AZEVEDO, Luiza Elayne Correa. **“Uma viagem ao boi bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural”**. In: SOMANLU. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. Ano II, nº 2: edição especial – Manaus: Editora Valer, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio Pádua Danesi. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1993.

- BATES, Henry Walter. **Um naturalista no Rio Amazonas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1979.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: formação social e cultural**. Amazonas: Valer, 1999.
- _____. **Amazônia: um Pouco-Antes e Além-Depois**. Manaus: Editora Humberto Calderaro, 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin, Sociologia**. 2. ed. Trad., Introd., Org., Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 2001.
- BLAY, Eva Alterman. **Judeus na Amazônia**. In: SORJ, Bila (Org.). **Identidades judaicas no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- BOI BUMBÁ CORAJOSO. **Tema-enredo de 2007: O poder da criação**. Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso. Fonte Boa. Jul. p.3-4. Mimeo.
- BOI BUMBÁ CORAJOSO. **Tema-enredo de 2006: Festa tribal e cabocla**. Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso. Fonte Boa. Jul. p.3-4. Mimeo.
- BONET, Ronildo. **Práticas políticas no município de Fonte Boa, interior do Amazonas**. Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, sob a orientação da Dra. Isabel Vale. 2006.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Manaus: FUNARTE, 2002.
- _____. (Org.). **Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades**. Manaus: EDUA, 2007.
- _____. (Org.). **Culturas populares em meio urbano**. Manaus: Valer, 2009.
- BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. São Paulo: Ática, 2003.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2006.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Antologia do folclore brasileiro**. 10. Ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CARVAJAL, Frei Gaspar de. **Relatório do Novo Descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana**. São Paulo: Consejería de Educación de La Embajada de España, 1992.

CARVALHO, José Alvaro de Lima de. **Terras caídas e consequências sociais: Costa do Miracauera – Paraná da Trindade, Município de Itacoatiara- Am.** Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Amazonas, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa.** História, Ciências e Saúde – Manguinhos. Vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro, 2000.

COSTA, Selda Vale da. **Boi-bumbá, memória de antigamente.** In: SOMANLU. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. Ano II, nº 2: edição especial – Manaus: Valer, 2002.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro.** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Relativizando: uma introdução a Antropologia Social.** Petrópolis: Vozes, 1983.

DARNTON, Robert. **História e Antropologia.** In: **O beijo de Lamourette.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa.** Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEL PRIORE, Mary e GOMES, Flávio (Orgs.). **Os senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias.** Rio de Janeiro: Campus, 2003.

_____. **Festas e utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920.** Manaus: Valer, 1999.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Trad. Helder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 2003.

_____. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico da Austrália.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **As regras do método sociológico.** 13. ed. São Paulo: Cia. Nacional, 1987.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações.** Fortaleza: Edições Univ. Fed. Ceará, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados.** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- EDMUNDSON, George. **Introdução à edição inglesa do Diário do Padre Samuel Fritz.** In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **O Diário do padre Samuel Fritz.** Manaus: EDUA/ Faculdades Salesianas, 2006.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: Formação do patronado político brasileiro.** 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FERLINI, Vera Lúcia Amaral. **Folguedos, feiras e feriados: aspectos socioeconômicos das festas no mundo dos engenhos.** In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (Orgs.) **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa.** Vol.II. São Paulo: HUCITEC, 2001.
- FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares.** 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- FORTUNA, Carlos. **Destradicionalização e imagem da cidade.** In: **Cidade, cultura e globalização.** Oeiras: Celta, 2001.
- _____; SILVA, Augusto Santos (Orgs.). **A recriação e reprodução de representaçõesno processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas.** In: **Projeto e Circunstância: culturas urbanas em Portugal.** Edições Afrontamento, Porto, 2002.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. **Manaós, Barés e Tarumãs.** In: **Amazônia em cadernos.** Vol. 2, númenros 2/3, Manaus, Museu Amazônico: Universidade do Amazonas, 1994.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala.** 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- GALVÃO, Eduardo. **Boi-bumbá: versão do baixo Amazonas.** In: **Anhembi.** São Paulo, v.3, nº 8, julho, 1951.
- GARCIA, Rodolfo. **Introdução.** In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **O Diário do padre Samuel Fritz.** Manaus: EDUA/ Faculdades Salesianas, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 2003.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- _____. **O inquisitor como antropólogo: uma analogia e suas implicações.** In: **A micro-história e outros ensaios.** Lisboa: Difel, 1992.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HOLANDA, Yomarley Lopes. **Os bois-bumbás de Fonte Boa: dinâmica e múltiplas dimensões sociais da festa interiorana.** In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil (Org.). **Culturas populares em meio urbano.** Manaus: Valer, 2009.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 3.ed. Rio de Janeiro: DPA Editora, 1999.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2004.
- HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger (Orgs.). **A Invenção das Tradições**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – Um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- LAPLANTINE, François & NOUSS, Aléxis. **A mestiçagem (Lê métissage)**. Coleção Biblioteca Básica de Ciência e Cultura sob direção de Antonio Oliveira Cruz. Trad. Ana Cristina Leonardo. Ed. Copyright, Flamarion. Insituto Piaget, (s/d).
- LEFEBVRE, Henry. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Moraes LTDA, 1991.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira *et al.* Campinas: Unicamp: 2003.
- LETÍZIA, Maria Eva. **Os Enredos Caboclos e Nativistas nas Toadas dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso, heróis do festival folclórico de Parintins**. In: SOMANLU: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Ano I, nº 1, Manaus: EDUA/FAPEAM, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **“Aula inaugural”**. In: ZALUAR, Alba (Org.). **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- _____. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LISBOA, Humberto. **Fonte Boa: chão de heróis e fanáticos**. Fonte Boa: Editora Nossa Senhora de Guadalupe, 1998.
- LINS, Eylan. **Fonte Boa: terra de bons frutos**. Manaus: Editora Oficial, 2004.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.
- _____. **Tradição, tradução, transparências**. In: SOMANLU: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Ano II, nº 2: edição especial - Manaus: Valer, 2002.
- MAGNANI, José Guilherme C. **Quando o campo é a cidade**. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na metrópole: textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2000.

- _____. **Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- MARCOY, Paul. **Viagem pelo rio Amazonas**. Trad. Introd. e notas de Antonio Porro. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas. Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto e EDUA, 2001.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- MELATTI, Júlio César. **Notas para uma história dos brancos no Solimões**. São Paulo: (s/ed), 2010.
- MELLO, Octaviano. **Topônimos amazonenses**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- MELLO, Thiago de. **Manaus, Amor e Memória**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.
- MIÈGE, Bernard. “**As Indústrias Culturais e Mediáticas: uma abordagem sócio-econômica**”. In: São Paulo: ECA/USP, Matrizes, nº? , outubro, 2007.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Boi-bumbá: história, análise fundamental e juízo crítico**. Manaus: Edição do autor, 2004.
- NETO, Carlos Araújo Moreira. **Índios da Amazônia: de maioria a minoria (1750-1850)**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- NEVES, Diogo Labiak. “**Dois pra lá, dois pra cá: território, globalização e boi-bumbá, na ilha de Tupinambá (Parintins – Amazonas)**”. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Paraná. 2007.
- NIMUENDAJÚ, Curt. “**O mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú**”. Rio de Janeiro: IBGE, 1981.
- NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas: boi bumbá, ciranda, sairé**. Manaus: Valer, 2008.
- NORONHA, Nelson. **Sociedade e Cultura na Amazônia: Notas sobre o trabalho multidisciplinar na pesquisa e na pós-graduação (1998-2006)**. Manaus/EDUA/FUA – Fundação Universidade Federal do Amazonas, 2008.
- OLIVEIRA, José Aldemir de. **Cidades na selva**. Manaus: Valer, 2000.
- _____. **Manaus 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso**. Manaus: EDUA, 2003.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 45: São Paulo: UNESP, 2000.
- OSSAME, Ricardo. “**As cidades na Amazônia pelos viajantes**”. In: BASTOS, Élide Rugai;

- PINTO, Renan Freitas (Org.). **Voices da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro**. Manaus: EDUA, 2007.
- PALMEIRA, Moacir; GOLDMAN, Márcio (Orgs.). **Antropologia, Voto e Representação Política**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1996.
- PINTO, Renan Freitas. **Samuel Fritz**. In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **O Diário do padre Samuel Fritz**. Manaus: EDUA/ Faculdades Salesianas, 2006.
- _____. **Viagem das idéias**. 2.ed. Manaus: Valer, 2008.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- PORRO, Antonio. **O Povo das Águas: ensaios de etno-história amazônica**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- REIS, Arthur César Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Manaus: EDUA, 1997.
- _____. **História do Amazonas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.
- _____. **Sobre Samuel Fritz**. In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **O Diário do padre Samuel Fritz**. Manaus: EDUA/ Faculdades Salesianas, 2006.
- RIVIÈRE, Claude. **Representação do espaço na peregrinação africana tradicional**. IN: **Espaço e Cultura**, UERJ – RJ. Nº 07, p. 59-67. Jan-Jun de 1999.
- RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. **Boi-bumbá: evolução: livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins**. Manaus: Editora Valer, 2006.
- SAHLINS, Marshall David. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- _____. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. **História e Antropologia: embates em região de fronteira**. In: SCHWARCZ, Lilia K. Moritz; GOMES, Nilma Lino (Orgs.). **Antropologia e História: debate em região de fronteira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SILVA, Alvatir Carolino. **“Festa dá trabalho”: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus**. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2009.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **O país do Amazonas**. Manaus: Valer, 2006.
- SIMMEL, Georg. **Conflict**. Trad. Kurt H. Toronto: Macmillan, 1964.
- _____. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

- SOARES, Luiz Eduardo. **“Globalização como deslocamento de relações intraculturais”**. In: MENDES, Cândido (Coord.). **Pluralismo cultural, identidade e globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**. Manaus: Valer, 2000.
- _____. **Amazônia: natureza, homem e tempo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- UGARTE, Auxiliomar Silva. **Fronteiras coloniais e missão religiosa na Amazônia Ibérica: o apostolado do jesuíta Samuel Fritz em Maynas (1689-1723)**. In: PINTO, Renan Freitas (Org.). **O Diário do padre Samuel Fritz**. Manaus: EDUA/ Faculdades Salesianas, 2006.
- VAINFAS, Ronaldo. **História indígena: 500 anos de despovoamento**. In: BRASIL: 500 anos de povoamento. **IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações**. 2. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.
- VELHO, Gilberto. **O desafio da proximidade**. In: VELHO, Gilberto, KUSCHNIR, Karina (Orgs.) **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- VIEIRA FILHO, Raimundo Dejard. **Bumbás de Parintins: tradição e mudança cultural**. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2003.
- VILHENA, Rodolfo. **Folclore e Ação: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**. São Paulo: EDUSP, 1988.
- WEBER, Marx. **Conceitos básicos de Sociologia**. São Paulo: Ed. Moraes, 1987.
- ZUIN, Carlos. **Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural**. São Paulo: (s/ed), 2008.

FONTES, JORNAIS E REVISTAS

- AMAZONAS EM TEMPO. Richard Rodrigues. Manaus 31 de julho de 2009. p. ? Caderno de Economia. Título. **Fábricas de salga ampliam receita para R\$ 70 milhões**.
- REVISTA DO AMAZONAS. Manaus. nº 1, Ano I, 05 de abril de 1876, p. 3. Quadro da população das localidades do estado do Amazonas.

HISTÓRICO DO BOI-BUMBÁ CORAJOSO, Cartório Público de Fonte Boa, Livro nº B-9- fls.124, número de ordem 299, na Secção Títulos e Documentos, 1995.

PARISSIER, João Baptista. **Cartas do padre Parissier**. Livro Tombo da Paróquia de Fonte Boa (1908-1951), arquivado no Seminário São José da Prelazia de Tefé, (s/d).

SINOPSE ESTATÍSTICA C.N.E. 1950. Rio de Janeiro: IBGE, (s/d).

SITES

www.portalsolimões.com.br. Acesso em 10 fevereiro de 2009.

www.wikipedia.com.br . Acesso em 10 abril 2008.

www.ibge.am.org.br. Acesso em 10 de outubro de 2008.

www.portalamazonia.com. Acesso em 20 de março de 2008.

www.portalfonteboa.com.br. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

DISCOGRAFIA

BOI BUMBÁ CORAJOSO. **CD toadas 2001**. Fonte Boa, Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso, 2001.

BOI BUMBÁ CORAJOSO. **CD toadas 2004**. Manaus, Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso, 2004.

BOI BUMBÁ CORAJOSO. **CD toadas 2005**. Manaus, Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso, 2005.

BOI BUMBÁ CORAJOSO. **CD toadas 2006**. Manaus, Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso, 2006.

BOI BUMBÁ CORAJOSO. **CD toadas 2007**. Manaus, Agremiação Folclórica Boi Bumbá Corajoso, 2007.

BOI BUMBÁ TIRA-PROSA. **CD toadas 2001**. Fonte Boa, Associação Folclórica e Cultural Boi Bumbá Tira-Prosa, 2001.

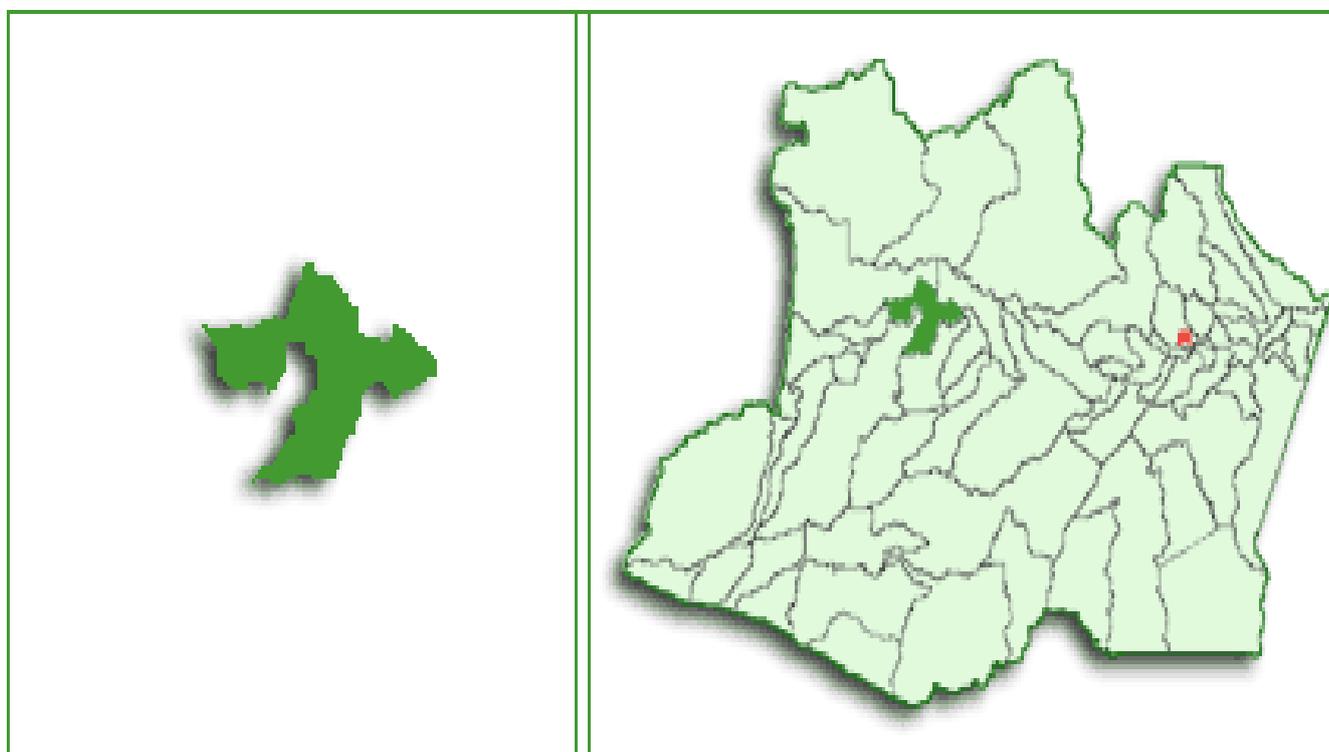
BOI BUMBÁ TIRA-PROSA. **CD toadas 2003**. Manaus, Associação Folclórica e Cultural Boi Bumbá Tira-Prosa, 2003.

BOI BUMBÁ TIRA-PROSA. **CD toadas 2005**. Manaus, Associação Folclórica e Cultural Boi Bumbá Tira-Prosa, 2005.

BOI BUMBÁ TIRA-PROSA. **CD toadas 2007**. Manaus, Associação Folclórica e Cultural Boi Bumbá Tira-Prosa, 2007.

ANEXOS

1 – Mapa do Município de Fonte Boa (Fonte: www.portalamazônia.com)



2. Etnografia visual da cidade e de sua festa de boi-bumbá

A cidade que o barranco levou



Rua Presidente Vargas que foi destruída pela erosão do barranco – 1956 (Fonte: IBGE)



Antiga Igreja Matriz Nossa Senhora de Guadalupe destruída por causa das rachaduras ocasionadas pela queda dos barrancos – 1981 (Fonte: IBGE)

A cidade interiorana e os movimentos da festa



Os barcos rumo à festa dos bois-bumbás (Fonte: arquivo pessoal do autor)



A chegada ao porto da Baré (Fonte: arquivo pessoal do autor)



A subida do porto e seu movimento (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Igreja matriz Nossa Senhora de Guadalupe (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Praça Nossa Senhora de Guadalupe (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Hangar 7 – Local de ensaio do boi Tira-Prosa 2007 Orla da cidade – local de ensaio do boi Corajoso em 2007



Bumbódromo Dandã – 2010 (Fonte: arquivo pessoal do autor)

A festa dos bois na arena



Batucada do Tira-Prosas representando as três “raças” em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Marujada do Corajoso representando a tribo Omágua em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Tribo indígena do Corajoso em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Guardiões do Tira-Prosa em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Tuxaua originalidade do Tira-Prosa em 2010 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Levantador de toadas do Tira-Prosia Iézen Rocha em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Cunhã-Poranga do Corajoso Ranny Katty em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Sinhazinha do Corajoso em 2010 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Boi-bumbá Corajoso em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Boi-bumbá Tira-Prosa em 2006 (Fonte: arquivo pessoal do autor)

Outras expressões e categorias de pessoas na festa



Dona Creuza Lisboa sendo homenageada pelo seu boi em 2004 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



A espera pela apuração dos votos em 2007 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



A apreensão na hora do anúncio das notas em 2007 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



A festa no “toldo” do barco rumo à Fonte Boa (Fonte: Neto Lisboa)



Famílias inteiras que brincam no boi (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Antigo boi de terreiro de Fonte Boa (s/d) (Fonte: Humberto Lisboa)



Apresentação do “Sol” no boi de escola em 1992 (Fonte: Josias Avelino)

A produção artística do boi fonteboense



A arte no muro produzida por artistas do boi retratando o cotidiano caboclo (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Capa do CD “O poder da criação” do Corajoso 2007



Cartaz de divulgação do Festival 2010 (Fonte: Arquivo pessoal do autor)



Artista confeccionando fantasia em 2010 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Alegoria do Tira-Prosas retratando a mãe natureza em 2010 (Fonte: arquivo pessoal do autor)



Portal do boi Corajoso retratando o tema em 2010 (Fonte: Arquivo pessoal do autor)



Encenação da lenda amazônica do Corajoso em 2010 (Fonte: Arquivo pessoal do autor)



Alegoria do Tira-Prosa na concentração em 2010 (Fonte: Arquivo pessoal do autor)

7 – CD com algumas toadas que foram executadas nos festivais desde o ano 2000. Deve-se ressaltar que esta é uma única cópia em CD produzida pelo pesquisador para se ter uma idéia da sonoridade e da musicalidade das canções dos bumbás Corajoso (C) e Tira-Prosa (T).

FAIXAS DO CD:

- 1 – Nações Brasileiras (Yomarley) (C- 2006)
- 2 – Grito Caboclo II (Bambi, Alaílson Lisboa) (T- 2002)
- 3 – Manto azul (Yomarley, Severino Jr., James) (C- 2001)
- 4 – Amazonas, meu encanto (Cláudio Batista) (T- 2003)
- 5 – Toque de Esplendor (Flávio, Demóstenes, Rarison, Piteco) (C- 2000)
- 6 - O fenômeno da baixa (Iézen Rocha) (T- 2004)
- 7 – Vaqueirada 2005 (Flávio Freitas) (C- 2005)
- 8 – Tesouro de Nhaminiwí (Rainei e Raimon Prestes) (T- 2005)
- 9 – Sexta evolução do Corajoso (Leandro e Rarison) (C- 2006)
- 10 – Natureza dia e noite (Cláudio Batista) (T- 2007)
- 11 – Náíade (Yomarley, Leandro, Rarison, Gilliard) (C- 2007)
- 12 – Inayá (Sabá Lima) (T- 2000)
- 13 – Lágrimas azuis (Yomarley) (C – 2005)
- 14 – Mundo encantado (César Moraes e Alaílson Lisboa) (T- 2006)
- 15 – Boi Juruti (Yomarley, Carlinho, Gilliard) (C- 2005)
- 16 – Pulsa Coração (Bambi) (T- 2006)

