



ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA

RODRIGO DE ARAÚJO RIBEIRO

MITOS INDÍGENAS NAS TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS

DISSERTAÇÃO

MANAUS

2019

RODRIGO DE ARAÚJO RIBEIRO

MITOS INDÍGENAS NAS TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA): Área de concentração: Teoria, crítica e processos de criação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo.

MANAUS

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

R484m Ribeiro, Rodrigo de Araújo
Mitos indígenas nas toadas dos bois-bumbás de
Parintins / Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus : [s.n],
2019.
116 f.: color.; 30 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.
Inclui bibliografia
Orientador: Aleixo, Marcos Frederico Krüger

1. Parintins. 2. Mitos indígenas. 3. Toadas de bois
bumbá. I. Aleixo, Marcos Frederico Krüger (Orient.). II.
Universidade do Estado do Amazonas. III. Mitos indígenas
nas toadas dos bois-bumbás de Parintins

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463

RODRIGO DE ARAÚJO RIBEIRO

MITOS INDÍGENAS NAS TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA): Área de concentração: Teoria, crítica e processos de criação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Manaus, 10 de Julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

Presidente – UEA

Prof^a Dr^a Juciane dos Santos Cavalheiro

Membro – UEA

Prof. Dr^a Maria Audirene de Souza Cordeiro

Membro – ICSEZ/ UFAM

MANAUS

2019

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ter sido minha fortaleza, meu guia e minha luz nos momentos difíceis ao longo desta caminhada. À Maria Santíssima, por interceder por mim nas horas de tribulações e angústias durante a escrita. Aos meus pais, pela luta e sofrimentos que passaram por minha causa e por apostarem em minha capacidade de vencer. Aos meus avós (em memória), por terem contribuído para a minha educação e formação cidadã.

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento deve-se a Deus, por ter sido minha fortaleza durante todo o processo e por ter me mantido firme, sem desistir.

Ao querido orientador, Marcos Frederico Krüger, por me proporcionar a descoberta do mundo da Mitologia Indígena e pela ajuda no trilhar deste caminho árduo, que é o da pesquisa.

Aos meus pais, Maria Madalena Araújo e Francisco Ribamar Ribeiro, que me apoiaram desde o início da caminhada, proporcionando-me o caminho do saber, sempre usando a ética e os princípios cristãos.

À minha irmã, Cristiane Ribeiro, pela torcida em todas as etapas.

Ao meu companheiro, amor e amigo, Fabiano Oliveira, pela ajuda na transição e decupagem das entrevistas, e pela compreensão de minha ausência em determinados momentos.

Aos meus amigos da Escola Estadual Altair Severiano Nunes, que acompanharam o início desta trajetória, e amigos da Escola Estadual Maria de Lourdes Rodrigues Arruda, que estão acompanhando o término desta caminhada. Sou grato por todo incentivo e ajuda nesses dois anos.

Aos amigos do curso de Jornalismo que vivenciaram comigo esta etapa de formação acadêmica, Edilene Lima e Mateus Neves.

À professora Juciane Cavalheiro e toda a equipe do PIBID, em especial, Elise, Dayna e Shirley, que me incentivaram a conhecer o PPGLA e iniciar como aluno especial, em 2016, o que, sem dúvida, foi um divisor de águas em minha vida, na área da pesquisa.

Um agradecimento especial ao meu amigo, João Quintela, que iria se desfazer da obra Os bumbás de Parintins, de autoria de Sérgio Ivan Gil Braga, e que, durante uma conversa, ao saber da temática do meu trabalho, resolveu presentear-me com o livro, que norteou toda minha pesquisa na área dos bois-bumbás.

RESUMO

Este trabalho visa à análise de dez toadas do Festival Folclórico de Parintins, que versam sobre os mitos indígenas em suas letras. Assim, faz-se necessário conhecer o conceito de mito e o processo de composição das toadas. Selecionamos as toadas compostas em um período de 20 anos, levando em consideração apenas a temática de cada uma delas. Os aspectos históricos da cidade de Parintins e do festival foram de suma importância para que pudéssemos entender a presença dos mitos nas narrativas das composições. Para análise, fez-se necessária a classificação dos mitos em cosmogônicos, etiológicos e escatológicos, para então expormos as diferenças entre os mitos e lendas presentes nas toadas. A análise de conteúdo foi utilizada como método de pesquisa, somada às contribuições de ordem teórica e entrevistas realizadas com os compositores. Deste modo, procuramos entender o processo de pesquisa e inserção dos mitos indígenas nas toadas, uma vez que eles são o fio condutor da narrativa de cada apresentação, bem como exaltam aspectos culturais do parintinense, suas tradições, costumes e modo de vida que estão diretamente relacionados à oralidade dos mitos indígenas.

Palavras-chave: Parintins; Mitos indígenas; Toadas de boi-bumbá.

RESUMEN

Este trabajo busca el análisis de diez toadas del Festival Folclórico de Parintins, que versan sobre los mitos indígenas en sus letras. Así, se hace necesario conocer el concepto de mito y el proceso de composición de las toadas. Seleccionamos las toadas compuestas en un período de 20 años, teniendo en cuenta sólo la temática de cada una de ellas. Los aspectos históricos de la ciudad de Parintins y del festival, fueron de suma importancia para que pudiéramos entender la presencia de los mitos en las narrativas de las composiciones. Para análisis, se hizo necesaria la clasificación de los mitos en cosmogónicos, etiológicos y escatológicos, para entonces exponer las diferencias entre los mitos y leyendas presentes en las toadas. El análisis de contenido fue utilizado como método de análisis, sumado a las contribuciones de orden teórico y las entrevistas realizadas con los compositores. De este modo, buscamos entender el proceso de investigación e inserción de los mitos en las toadas, ya que éstas son un factor esencial en el festival, pues son ellas las que conducen las tres noches de presentaciones de los dos bueyes-bumbas, así como exaltan aspectos culturales del parintinense, sus tradiciones, costumbres y modo de vida que están directamente relacionados con la oralidad de los mitos indígenas.

Palabras-clave: Parintins; Mitos indígenas; De las toadas de buey-bumbá.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vista aérea da cidade de Parintins.....	20
Figura 2: Os bois-bumbás de Parintins.....	24
Figura 3: Um dos primeiros cartazes oficiais do Festival Folclórico. Ele é de 1988, ano de inauguração do Bumbódromo.....	25
Figura 4: Bumbódromo de Parintins.....	27
Figura 5: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo em 1906	30
Figura 6: Alegoria apresentada em 2015 pelo bumbá Caprichoso, trazendo personalidades do folclore brasileiro, entre eles Patativa do Assaré e Luís da Câmara Cascudo.....	39
Figura 7: Vitória-Régia.....	97
Figura 8: Pé de Guaraná.....	100
Figura 9: Planta Tamba-Tajá	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Itens do Festival de Parintins, segundo o regulamento.....	40
Tabela 2: Termos utilizados nas toadas.....	67
Tabela 3: Classificação das toadas.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	14
Parintins: história, mitologia e toada.....	14
1.1 Aspectos históricos da cidade de Parintins.....	15
1.2 Aspectos históricos do Festival Folclórico de Parintins.....	22
1.3 A mitologia indígena e o folclore local na oralidade do parintinense	35
1.4 – A temática das toadas	40
CAPÍTULO II	47
Mitos indígenas e as toadas do Festival Folclórico de Parintins	47
2.1 Classificação dos mitos	49
2.2 O processo de composição	55
2.3 – O imaginário amazônico nas letras das toadas	69
CAPÍTULO III	75
A presença dos mitos indígenas nas toadas do Festival Folclórico de Parintins	75
3.1 As toadas e os mitos	76
3.2 Análise das toadas	79
3.2.1 Sehaypóri.....	80
3.2.2 Yebá Burô - A Lenda Da Criação	84
3.2.3 Nação Kaxinawá	86
3.2.4 Apocalipse Karajá	88
3.2.5 Apocalipto Yanomami	90
3.2.6 Amazonas Ayakamé.....	93
3.2.7 Naiá	96
3.2.8 Lenda do Guaraná	98
3.2.9 Tamba-Tajá	101
3.2.10 Lendárias Amazonas	105
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

As toadas de boi-bumbá são fundamentais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins. São elas que dão o ritmo e são o fio condutor dos bois Garantido e Caprichoso, na arena do Bumbódromo, durante os três dias de apresentação, no mês de junho.

Ao iniciarmos um processo investigativo sobre textos literários, que tratam dos mitos indígenas, suas definições e conceitos, encontramos a relação destes e as toadas do bois-bumbás de Parintins. Tomando como referência a obra *Mito e Realidade*, de Mircea Eliade (1972), analisaremos dez músicas, do gênero toada de boi, que são apresentadas, em seus enredos, como mitos e lendas e, a partir disso, vamos diferenciar, por meio de elementos comparativos, a relação dessas toadas com mitos cosmogônicos, etiológicos e escatológicos. Para isso, precisamos entender o significado, estrutura e função dos mitos. Nesse sentido, Eliade (1972) diz que o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada por meio de perspectivas múltiplas e complementares. Em algumas letras de toadas, os mitos aparecem de forma errônea. Em alguns casos, mitos são considerados lendas e, em outras, os mitos aparecem de acordo com o conceito proposto por Eliade (1972).

Os itens que apresentam toadas individuais são: galera, porta-estandarte, cunhã-poranga, rainha do folclore, pajé, sinhazinha da fazenda, boi-bumbá evolução, ritual indígena e lendas amazônicas. O presente trabalho tratará apenas dos mitos indígenas nas letras das toadas que envolvam os itens *Lendas Amazônicas* e *Rituais Indígenas*, dos bumbás de Parintins.

As toadas a serem trabalhadas foram recolhidas dos últimos 20 anos, entre 1996 e 2016, a saber:

1. Sehaypóri (Geovane Bastos/ Alquiza Maria);
2. Yebá Burô - A Lenda da Criação (Rozinaldo Carneiro/ Náferson Cruz);
3. Apocalypse Yanomami (Ronaldo Barbosa Jr./ Rafael Marupiara);
4. Apocalipse Karajá (Mencius Melo);
5. Tamba-Tajá (Hugo Levy/ Neil Armstrong/ Silvio Camaleão);
6. Naiá (Inaldo Medeiros/Liduína Mendes);
7. Lenda do Guaraná (Demétrios Haidos e Geandro Pantoja);
8. Lendárias Amazonas (Enéas Dias/ Marcos Boi/ João Kennedy/ Mário Andrade);
9. Nação Kaxinawá (Inaldo Medeiros);
10. Amazonas Ayakamaé (Ronaldo Barbosa).

Traçamos como objetivo principal investigar, a partir da análise das dez toadas de boi-bumbá, dos bois de Parintins, a representatividade dos mitos indígenas nos enredos das composições. Além disso, propomos classificar os mitos presentes nas dez toadas em: cosmogônicos, etiológicos ou escatológicos, segundo o conceito apresentado por Mircea Eliade (1972), bem como desvelar as diferenças entre mitos e lendas presentes nas letras das toadas, de acordo com o contexto que esta apresenta e, por último, expor como ocorre o processo de inserção dos mitos nas toadas pelos compositores.

O conceito de mito, bem como sua importância na literatura e na música, é relevante para o segmento do trabalho, uma vez que, conceituando, poderemos verificar as diferenças e semelhanças dos mitos nas toadas de boi-bumbá. Além de Mircea Eliade (1972), outros autores serão fundamentais nesta pesquisa, utilizando como suporte teórico suas teorias e análises, dentre os quais, Lévi-Strauss (1978), Philippe Boyer (1977), Jean-Pierre Martinon (1977), Marcos Frederico Krüger (2011), Luís da Câmara Cascudo (1967; 1947), Wilson Nogueira (2014), Sérgio Braga (2002) e Júlio Farias (2005). Entre concordâncias e discordâncias, cada autor propõe conceitos, discussões, características e distinções que nos ajudam a compreender a função do mito com o passar do tempo, revelando também a inserção destes nas toadas e seus significados para o desenvolvimento do espetáculo de Parintins.

Uma relação importante para o desenvolvimento da pesquisa se observa entre o mito e a música. Lévi-Strauss (1978) expõe a ideia de que o mito tem o processo de início, meio e fim, assim como a música. É preciso conhecer o que havia antes para comparar com o atual, isso ocorre através do tempo. O processo de criação das toadas de boi-bumbá se insere neste campo, havendo a necessidade de conhecer e interpretar este processo, para que se entenda a forma pela qual o mito foi inserido no enredo.

A influência étnica do povo parintinense chega às toadas de boi-bumbá. Por meio delas os mitos são apresentados no Festival Folclórico de Parintins, em forma de toadas e alegorias. Wilson Nogueira (2014) mostra a importância das toadas para o povo de Parintins, as quais retratam os costumes do caboclo e o cotidiano dos moradores da cidade do interior do Amazonas. Além disso, as toadas também possuem temas voltados à preocupação com a natureza, e contam, ainda, lendas e mitos que fazem parte da história da cidade. É por meio das toadas que os principais itens do Festival são exaltados, para que possam evoluir. “Sem toada que chame a atenção do público não há espetáculo”. (NOGUEIRA, 2014, p.134).

No processo de execução do espetáculo, compositores, que são a primeira etapa de contato com a toada e o levantador de toadas, o último, são responsáveis pelo sucesso, ou não, da canção, bem como sua letra. Dentre as dez toadas estudadas, podemos interpretar seus

enredos com a verdade conhecida em histórias eternizadas, ou seja, nos causos, contos, lendas e fábulas do folclore brasileiro.

Esta pesquisa apresenta caráter especificamente qualitativo, já que pretende trazer contribuições de ordem teórica. Por esse motivo, a investigação do objeto da pesquisa ocorreu a partir de um enfoque bibliográfico e tem como proposta, em um primeiro momento, a realização de leituras teóricas acerca do referido tema dos autores supracitados. Em um segundo momento, trabalhamos com a entrevista dos compositores das dez toadas escolhidas, em Manaus e Parintins, divididas em três do bumbá Caprichoso e sete do bumbá Garantido, para conhecer o processo de criação das composições, investigando fontes consultadas, a fim de comparar com as bibliográficas durante o processo de leitura desta pesquisa e os fatores externos que os levaram a compor para a temática mitológica.

Para a análise das composições, utilizamos como metodologia a *Análise de Conteúdo*, com a categoria *Normas*, uma técnica de levantamento de dados qualitativos, que possui etapas para análise, categorização, descrição e interpretação. Essa metodologia é usada para descrever e interpretar o conteúdo de documentos e textos, uma espécie de análise aprofundada da mensagem. Ela se concentra na pertinência das respostas, na lógica, na coerência. Enfim, visa revelar o que está escondido ou subentendido na narrativa.

A pesquisa ao se propor investigar a partir da análise das toadas de boi-bumbá dos bois de Parintins os mitos indígenas presentes nas letras das toadas ajuda a entender a forma como os mitos são inseridos nas composições. É por meio das toadas que o espetáculo se desenvolve e, através delas, percebemos aspectos culturais evidentes do parintinense. Suas tradições, costumes e modo de vida estão diretamente relacionados aos mitos indígenas. Portanto, esse estudo propõe, também, que os mitos deixem de ser apenas um fator alegórico dentro do Festival e passem a contribuir, ainda mais, cientificamente, para pesquisa de compositores e artistas dos bumbás de Parintins, bem como mostrar que a toada não é só um ritmo dançante ou um conjunto de vozes e instrumentos musicais, mas seus enredos sejam um legado da oralidade indígena para o povo brasileiro.

Por meio das leituras propostas, podemos perceber que os mitos nas toadas dos boi-bumbás de Parintins possuem significação importante para o desenvolvimento do conhecimento científico, sendo necessário para o auxílio de compositores e artistas do Festival. Conhecer o conceito, a estrutura e a função do mito é de suma importância para propagação do verdadeiro significado deste, não sendo confundido com as histórias do folclore brasileiro, ou seja, as lendas.

CAPÍTULO I

Parintins: história, mitologia e toada

Parintins é um município amazonense localizado no Rio Amazonas, a 371 km de distância, em linha reta, da capital do estado do Amazonas, Manaus, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Faz fronteira com os municípios de Nhamundá, Barreirinha, Urucará e Urucurituba. A cidade é conhecida, também, por sua população e por alguns atrativos turísticos, como a ilha da magia e de encantarias, por, anualmente, no último fim de semana do mês de junho, de cada ano, acontecer a disputa dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido, no Festival Folclórico de Parintins. A disputa acontece no bumbódromo. Os bumbás se enfrentam em busca do título de campeão do festival, Wilson Nogueira explica como acontece a disputa entre os bois:

Os bois-bumbás Garantido (cor vermelha) e Caprichoso (cor azul) encerram, nas três últimas noites de junho, o festival folclórico da cidade, cuja primeira edição foi realizada em 1965. O espetáculo, com duas horas e meia de duração por noite, para cada boi-bumbá, é realizado, desde 1988, no bumbódromo, um teatro de arena com capacidade oficial para 15 mil pessoas. (NOGUEIRA, p.30, 2014)

Conhecer a história da cidade de Parintins e do Festival, seus primeiros habitantes, a influência da igreja católica para o surgimento da festa profana e ouvir esses relatos através da oralidade do próprio parintinense, se faz relevante, pois a partir de então entenderemos passo a passo o processo de mitologização dentro do festival e assim, verificar como essas narrativas se refletem nas letras das toadas dos dois bois-bumbás, objeto de estudo deste trabalho.

João de Matos Suzano (2006) foi militar da aeronáutica e trabalhou durante 6 anos na segurança do tráfego aéreo de Parintins. Ele retrata suas percepções poéticas no primeiro contato com a cidade, ou seja, a visão de visitante carioca ao encontrar a famosa ilha da “magia”.

Conhecer Parintins é deparar-se com um mundo mágico de alegorias e espaços lúdicos. É embriagar-se no esplendor e pujança da Amazônia, expresso nos infinitos matizes do arco-íris que enfeitam nossas retinas, após a forte revoada. É uma viagem introspectiva pelas esquinas de nossas certezas e pelos desafios de uma linguagem humana que difere do lugar comum de nossa cultura cosmopolita”. (SUZANO, 2006, p. 23)

O conhecimento histórico nos ajuda a compreender o homem enquanto um ser que constrói seu tempo. O sociólogo Francisco Canindé, estudioso das questões nordestinas e presidente da Associação Recreativa dos Nordestinos no Amazonas (Arnam), explica que Parintins, assim como outros municípios do Amazonas, também possui sua história baseada na colonização europeia, migração nordestina, no período áureo de borracha. É, portanto, uma mistura de povos, devido a este fato, há uma imensa herança de costumes e tradições advindas de outros lugares do Brasil e possivelmente do mundo, a essa miscigenação se deve à riqueza do folclore local.

Além da ciranda, xote e quadrilha, o sociólogo destaca também a grande contribuição nordestina para a maior expressão do folclore amazonense nos dias de hoje: o Festival Folclórico de Parintins. “Parintins tem hoje esta festa internacional e linda, mas não podemos esquecer – e ao esquecermos disso estamos agredindo a cultura – de que o boi de Parintins é uma mistura francesa – a indumentária é inspirada na França – e o ritual é nordestino – em especial ao Maranhão, onde se dançava o Boi Mamão. (CANINDÉ, 2015)

Canindé (2015) nos diz ainda que as origens das danças e do próprio folclore também estão ligadas aos nordestinos: “Quando eles adentravam às matas para fazer suas casas, nas horas de folga eles faziam rituais de danças folclóricas. Hoje, todos os festivais de danças que existem em Manaus têm um dedinho dos nordestinos” (CANINDÉ, 2015).

1.1 Aspectos históricos da cidade de Parintins

O imaginário amazônico fascinava os europeus, desde o período colonial, gerando ambição e cobiça. Etelvina Garcia (2006) diz que a notícia da existência do rio Amazonas se espalhou entre aventureiros e exploradores, envolvida no clima de lenda e mistério que tanto aguçou a imaginação e a cobiça dos conquistadores europeus. De 1540 a 1542, iniciaram as viagens de exploração ao rio Amazonas, todas sem êxito. O sucesso reservava-se a Francisco Orellana, explorador espanhol. (GARCIA, 2006, p. 16).

A expansão colonizadora de Portugal no vale Amazônico era uma realidade no final do século XVII. Os núcleos humanos de reinóis¹, de mamelucos², de indígenas amansados e incorporados valiam como números expressivos dessa ocupação ininterrupta.

¹ Grupo dominador sobre a colônia; basicamente de cor branca, muito importante e não muito abundante no Brasil. Tais fatores aportavam um status diferenciado ao português, que o tornava muito agradável para propósitos de alianças matrimoniais.

² Filho de branco com índio; indivíduo que possui uma ascendência indígena e branca; mestiço.

Do Atlântico ao Javari, as Guianas e adjacências eram cercadas de estabelecimentos militares, que garantiam e defendiam e assinalavam o domínio de Portugal. Os colonos eram presentes no trato da terra, na criação de rebanhos, na extração de produtos naturais, as famosas “drogas do sertão”³, na movimentação de pequenas manufaturas.

Raimundo Pereira Pontes Filho (2000) relata que, na Capitania de São José do Rio Negro⁴, Francisco Xavier de Mendonça Furtado criou uma área econômica e geográfica que atraía um sistema de transporte, que, nesse tempo, concentrava cerca de 15.000 habitantes. O local possuía nove vilas: Barcelos, a capital da época, Moura, Tomar, Ega, São Paulo de Olivença, Serpa, Silves e Borba. Dos lugares, o mais famoso era o “Lugar da Barra do Rio Negro”, atual capital do Amazonas, Manaus, que, em 1792, passou a ser a sede do Governo da Capitania, conhecendo melhoramentos devido ao dinamismo de Lobo d’Almada, governador do estado, na época. A grande concentração humana ainda se registrava no vale do Rio Negro.

Subordinada à Capitania do Grão-Pará, seus anseios autonomistas começavam a se manifestar. O governador Lobo d’Almada, em 1792, em longa exposição oferecida a D. Maria I⁵, defendia a causa. Outras vozes se ouviriam mais tarde, ainda em pleno regime colonial, no mesmo sentido.

Em Pontes Filho (2000), há a narrativa da pacificação do indígena, que prosseguia em pleno êxito: 1785 os Mura, e, em 1793, os Munduruku. Pacificação, esta última, conseguida graças à habilidade do governador Lobo d’Almada, que resultou na quase imediata criação de novos centros urbanos: Luseia, Abacaxis, Canumã, Juruti e Tubinambarana.

Com a pacificação dos Mundurucus também se verificara a incorporação dos Maués à nova e inusitada sociedade que Portugal constituía na Amazônia. Os Mawé haviam, no início do século XVIII, mantido contato com os sertanistas, buscadores de “drogas do sertão”. Contudo, devido a esse comportamento, em 3 de outubro de 1769, o governador da época, Ataíde Teive baixou instruções regulando as relações entre os colonos e os nativos, proibindo

³ Nos séculos XVI e XVII, a exploração da região amazônica acabou surgindo como uma solução para o papel econômico anteriormente desempenhado pelas especiarias indianas. Afinal, esse espaço do território colonial acabou se mostrando rico em frutas, sementes, raízes e outras plantas que tinham finalidades medicinais e culinárias. Cacau, cravo, guaraná, urucum, poaia e baunilha foram alguns dos produtos que ficaram conhecidos como as tais “drogas do sertão”. (<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/as-drogas-sertao.htm>)

⁴ A Capitania de São José do Rio Negro foi uma das Capitanias do Brasil, durante o período colonial.

⁵ Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana, apelidada de “a Piedosa” e “a Louca”, foi a Rainha de Portugal e Algarves, de 1777 até 1815, e também foi Rainha do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, a partir do final de 1815 até sua morte. No Brasil, ficou conhecida pela alcunha de *a louca*. Morreu no Rio de Janeiro, Brasil, em 20 de março de 1816. (<http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes/70-assuntos/producao/publicacoes-2/biografias/392-maria-francisca-isabel-josefa-antonia-gertrudes-rita-joana-d-maria-i>)

qualquer aproximação com os Mawé. A pacificação abria, agora, perspectivas mais claras. Assegurava maiores possibilidades, garantia a paz e permitia o trabalho. Assim sucedeu.

Em seu livro *Clarões de Fé no Médio Amazonas: a prelazia de Parintins no seu jubileu de prata*, o padre Arcângelo Cerqua (1980) relata que o núcleo instalado na ilha Tupinambarana foi organizado pelo capitão de milícias José Pedro Cordovil. O de Maués, por José Rodrigues Preto e Luís Pereira da Cruz. Cordovil operou, inicialmente, com os Maués e Sapupés. Em 1798, incorporaram-se os Paravianas e os Uapixanas. Participantes de uma rebelião que ensanguentou as praias do Rio Branco, vencidas, aquelas tribos indígenas foram destruídas por vários sítios da Capitania, numa dispersão que valia como medida punitiva. O grupo dos Tupinambarana era um dos castigados.

Não se fazia, no povoado, agricultura, porque, a todo momento, as Cartas-Régias, os Alvarás e as Decisões do Conselho Ultramarino e as Circulares dos Governadores aconselhavam ou mesmo determinavam a não fazer. José Pedro Cordovil, desprezando as advertências oficiais, atirava-se ao comércio dos produtos naturais, utilizando-se violentamente do braço do nativo.

Consequência imediata foi a fuga dos índios, a decadência do povoado. Cordovil possuía dificuldades para manter relação de cordialidade com todos, e criou-se, na região, um ambiente de restrições e de hostilidade. As maiores desavenças dele foram com Rodrigues Preto, a propósito dos Munduruku que ele reunira e que Cordovil buscava para seus negócios.

Foi quando, assumindo a direção do Estado do Grão-Pará e Rio Negro, D. Marcos de Noronha e Brito, Conde dos Arcos, tomou a seu cargo resolver a contenda, aproveitar a boa vontade dos Maués e Mundurucus, promovendo o progresso efetivo do distrito da Mundurucânia⁶. Para tal, socorreu-se do carmelita Frei José das Chagas, o superior do Convento do Carmo em Belém, o qual se dirigiu aos dois adversários, chamando-os ao caminho da ordem, da fraternidade, do trabalho honesto e construtivo.

José Rodrigues Preto precisava conter-se. Os incidentes com Cordovil não deviam continuar. Entre os dois núcleos reinava a harmonia, para que aumentassem sem o recrutamento de índios fixado num para o aldeamento do outro. José Pedro Cordovil não deveria desmandar as ordens, acabando com os atritos com Rodrigues Preto. Frei José seguiu em missão. A ele, Cordovil devia toda a colaboração possível, mas isso não ocorreu.

⁶ Região dominada pelos índios Munduruku no vale do rio Tapajós, na segunda metade do século XVIII, onde começaram os primeiros contatos registrados com os não-índios dessa região.

No regime das missões, Frei José das Chagas devia se empenhar no ajustamento de paz entre Rodrigues Preto e Cordovil, atender, nos termos da Carta Régia⁷, de 12 de maio de 1798, ao problema da incorporação dos indígenas, que precisava ser tratado cordialmente, de modo a compreender a utilidade dos hábitos novos, da educação deles aos moldes da ordem ocidental.

Cerqua (1980) diz que a Carta Régia de 12 de maio mostrava, a rigor, os caminhos a serem percorridos. Decretada por D. Maria I, abolira o Diretório Tupinambarana, Maués e Canumã. Postos avançados da civilização, passaram, então, à categoria de Missões. Portugal, por seus delegados na Amazônia, da referida Carta Régia, regressava à política da catequese religiosa, dado que não frutificava o ensaio, de triste memória, dos diretores civis e militares, a cujo cargo correria a execução do plano imaginado por Francisco Xavier de Mendonça Furtado para a civilização da Amazônia.

Frei José das Chagas, um sucessor daquela legião de religiosos de sua Ordem que, no Rio Negro, no Solimões, tinham evangelizado com tanto sucesso para a coroa e para o Cristianismo de Roma, atirou-se com alma à jornada.

D. Marcos, como se vê, demonstrava grande interesse pela prosperidade do novo centro urbano. Aliás, esse interesse se comunicava a outros assuntos da Capitania de São José do Rio Negro, que lhe mereceriam reflexões e providências cheias de acerto.

Frei José das Chagas e José Pedro Cordovil não se entendiam. Logo que D. Marcos se retirou de Belém, sucedido por José Narcizo de Magalhães e Menezes, Cordovil promoveu inquietação, tentando perturbar o bem-estar geral. Os índios não deram atenção às manobras dissolventes. Cordovil retornou para a capital do Estado, a intrigar, a procurar destruir a obra de Frei José das Chagas. José Narcizo não lhe deu ouvidos. A junta Governativa, na Capitania de São José Antônio Salgado, apressara-se a explicar ao Capitão-General, com documentação, a verdadeira situação, fazendo um retrato negativo de Cordovil.

A vida da Vila Nova, que mais tarde se tornaria o município de Parintins, foi iniciada em meio aos contratempos: de um lado Frei José das Chagas, energia, espírito bem-intencionado, organização; de outro, Cordovil, desassossegado, prejudicial. Sob as vistas bondosas de Frei José, a Missão de Maués também se adiantara, não obstante as desavenças de José Rodrigues Preto, como Cordovil, fossem um elemento dissociativo.

Cordovil e Preto não se viam com bons olhos. As desavenças entre os dois, de certo, não poderiam constituir um espetáculo apreciável para que houvesse gentileza. Se entre os

⁷ Carta Régia é o nome dado ao documento oficial assinado por um monarca, que segue para uma autoridade sem passar pela chancelaria, geralmente, contendo determinações gerais e permanentes.

conquistadores, que dispunham do poder e diziam-se superiores na cultura, lavrara de tal modo a desordem.

Os resultados negativos desses desentendimentos entre os dois, bem como a falta de harmonia no local, não demoraram a aparecer. Em 1805, bandos da Missão de Vila Nova abandonavam-na, formando mocambo. Em 1806, Cordovil lavrou um motim em Maués, do mesmo modo porque explorava o nativo, viciava-o, alcoolizando-o.

Até a segunda década do século XIX, os protagonistas centrais da nossa história são Cordovil e Preto, a Mundurucânia evoluiu à agitação criada pelos dois fundadores dos núcleos.

Vila Nova, a primeira aldeia depois de entrar na Capitania do Rio Negro, no seu princípio, rancho de índios da nação Mawé, congregados por José Pedro Cordovil, servindo fortuna deste homem, era um lugar ocupado, ótimo para a vigilância de embarcações que conduziam os gêneros de comércio. (CERQUA, 1980, p. 50).

A história oficial é aquela que se baseia em documentos e narra os feitos heroicos dos vencedores, é neste contexto que encontramos as primeiras referências ao município de Parintins na literatura universal, documentada nos relatos de Frei Gaspar de Carvajal, na expedição de Francisco Orellana, no período de 1540 a 1542. O Frei narra em seus relatos que encontrou índios que habitavam a ilha. É o que nos mostra Tadeu de Souza (2003):

18 de junho de 1542- Orellana e seus marujos pernoitaram em frente a uma aldeia e foram atacados por índios com flechas envenenadas. Diz Carvajal que as flechas vinham silvando pelo ar. Isso confirma uma técnica usada pelos nossos índios Mundurucus e Parintintin, que colocavam um caroço de Tucumã preso à flecha, tendo o caroço um buraco que, com o deslocamento do ar, emitia um silvo. Este local, sem dúvida, era a ilha Tupinambarana, pois logo em seguida Orellana passa na grande serra. (SOUZA, 2003, p. 118 *apud* SAUNIER, 1990).

Em 1658, acontece a primeira visita religiosa à cidade, por meio do padre jesuíta Francisco Gonçalves. Essa visita trouxe os missionários Manoel Pires e Manuel Souza, que foram os responsáveis por catequizarem os índios tupinambás que ainda habitavam a região. (SOUZA, 2003). E, assim, os povos indígenas têm o primeiro contato com a cultura e os hábitos do homem branco, ou seja, já se instalava o processo de colonização europeia, na que, mais tarde, tornaria-se a cidade de Parintins.

No ano de 1669, os missionários, Manoel Pires e Manuel Souza, receberam a visita do padre provincial Felipe de Bettendorf, sob o comando do Pe. Antônio Vieira, que acompanhou a missão. “É, sem dúvida alguma, o dia 29 de setembro de 1669, a data da fundação de Parintins, com o nome de “São Miguel dos Tupinambarana””. (SOUZA, 2003, p. 17).

Em 1796, o capitão José Pedro Cordovil se instalou na ilha Tupinambarana, nome batizado por ele, ilha formada pelo grande rio, onde desembarcou com sua comitiva, entre eles escravos e agregados, para se dedicarem à pesca e à agricultura. Ao chegarem, encontraram como habitantes os índios Sapupés e Maués. Lá residiam, também, os Peruvianos, Uapixabas e Mundurucus. Os Parintintins índios, antropófagos, também habitavam a região e viviam em constantes combates com os Mundurucus, seus inimigos mais próximos. Souza (2003) conta que, com o passar dos tempos, a ilha foi habitada por várias tribos indígenas, como: Aratu, Apoicuitara, Godui, Yara e Curiatós, os quais foram dominados pelos Tupinambás que chegaram ao lugar por volta de 1600 fugidos dos portugueses.

Segundo documentos do IBGE (1957), Dona Maria I, de Portugal, concedeu a José Pedro Cordovil terreno maior em outro local, a título de sesmaria⁸. Com isso, os interesses de Cordovil chamaram-no à nova propriedade. Após sair da ilha Tupinambarana, Cordovil não queria abandonar o local e logo ofertou a localidade à rainha, D. Maria. Em 1804, D. Maria I mandou elevar a ilha onde é hoje a cidade de Parintins, em Missão, com o nome de Vila Nova da Rainha, cuja direção foi confiada ao carmelita Frei José das Chagas. (FERREIRA, 1957).



Fig. 1 – Vista aérea da cidade de Parintins/AM, em 1953./ Fotos: Jablonsky, Tibor; Soares, Lúcio de Castro / Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br>

Leandro Tapajós (2013) conta que com a “organização da Comarca do Alto Amazonas, pelo decreto de 25 de junho de 1833, do Governo do Pará, a Missão Vila Nova da

⁸ Sesmaria era um lote de terras distribuído a um beneficiário, em nome do rei de Portugal, com o objetivo de cultivar terras virgens. (<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-sesmaria.htm>)

Rainha foi elevada a freguesia com o nome de Freguesia de Nossa Senhora do Carmo de Tupinambarana.” (TAPAJÓS, 2013).

Em 1858, foi criada a Comarca de Parintins, por meio da Lei número 82, de 24 de setembro. A Comarca abrangia os municípios das vilas de Maués e Bela Imperatriz.

A Lei número 92, de 6 de novembro do mesmo ano, reconheceu como Freguesia da Província, para os efeitos civis e eclesiásticos, a Freguesia de Vila Bela da Imperatriz. Ainda no mesmo ano de 1858, os Deputados Padre Antônio Augusto de Matos, Padre Romualdo Gonçalves de Azevedo, Padre Manuel de Cupertino Salgado e José Antônio de Andrade Barros, em sessão de 6 de novembro, apresentaram um projeto de lei elevando a Vila Bela da Imperatriz a categoria de cidade, com a denominação de Santa Leopoldina, em honra da Primeira Imperatriz do Brasil, Arquiduquesa Leopoldina, também a primeira esposa de Dom Pedro I, cujo projeto não teve andamento. (TAPAJÓS, 2013).

O projeto de lei do deputado Emílio José Moreira, que, posteriormente, virou a Lei número 499, de 30 de outubro de 1880, elevou à categoria de cidade Vila Bela da Imperatriz, com o nome de Parintins. Tapajós (2013) mostra que a “florescente Vila Bela da Imperatriz foi solenemente instalada a 14 de março de 1853, e a cidade de Parintins em 25 de dezembro de 1880. O nome da Vila Bela provém de uma cortesia à Terceira Imperatriz do Brasil, Dona Tereza Cristina, esposa de Dom Pedro II.” (TAPAJÓS, 2013).

Sérgio Ivan Gil Braga (2002) conta que o nome Parintins foi escolhido pela Câmara Municipal, encaminhado à homologação da Assembleia Provincial do Amazonas, com a finalidade de prestar homenagem aos índios Parintintins, do povo Tupi, considerados os índios mais antigos a habitar a região.

Deve-se observar que a população local ainda tem o entendimento de que os Parintintins se encontram entre os habitantes mais antigos da região. Dizem que os Parintintins habitaram temporariamente a Serra de Parintins no século XIII, o que justificaria a escolha deste povo como supostos antepassados dos atuais cidadãos parintinenses. (BRAGA, 2002, p.308).

Há na história de Parintins essas indecisões quanto aos primeiros habitantes, por isso as duas etnias indígenas são conhecidas na região, os Parintintins e os Tupinambás. Braga (2002) defende que realmente os Parintintins não residiram na ilha em período longo, e que os povos primordiais teriam sido os tupinambá “responsáveis inclusive pela *tupinização* das populações indígenas da área do Tapajós-Madeira, desde meados do século XVI.” (BRAGA, 2002, p. 309).

O fato é que os Parintintins eram povos de língua Tupi a mesma dos Tupinambá, isso sugere que o povo parintinense, por meio de uma idealização dos Parintintins, em fins do século XIX, os estabeleceu como seus supostos antepassados, na crença de que os Parintintins resistiam há séculos à conquista do homem branco. (BRAGA, 2002).

Quanto à substituição dos Tupinambaranas pelos Parintintins no imaginário do parintinense é compreensível que a identificação fosse com os vencedores e não com os vencidos, posto que os Tupinambás em fins do século XVII se encontravam miscigenados com a população local (...). (BRAGA, 2002, p. 313).

A palavra Tupinambá significa “homem viril, homem forte”, e “Tupinambarana quer dizer “tupi não verdadeiro”, mas derivado de mestiçagem. (CERQUA, 1980, p.13).

No ano de 1881, o território que constituiu o município de Vila Nova de Barreirinha foi desmembrado do município de Parintins. Em 1911, ocorreu a divisão administrativa, que deu novos traços ao município, com quatro distritos: Parintins, Paraná do Ramos, Nhamundá e Xibuí. A partir de 10 de dezembro de 1981, pela Emenda Constitucional nº 12, ao território de Parintins é acrescido o distrito de Mocambo, permanecendo até os dias atuais.

Até aqui, vimos a história nos primórdios do surgimento da Ilha Tupinambarana, seu primeiro nome, antes de se tornar o município de Parintins. A partir de agora, veremos especificamente como Parintins se tornou essa grande potência do folclore brasileiro nos dias atuais.

“O imaginário assumiu desde sempre o papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico. Como consequência, a contribuição amazônica à literatura brasileira se fez e se faz, predominantemente, por meio de produtos deste imaginário, diferentemente do que ocorre com outras regiões brasileiras. (...) A Amazônia vem oferecendo à cultura em geral e aos grandes movimentos artístico brasileiros, em maior quantidade, temas resultantes do seu imaginário social.” (LOUREIRO, 2001, p. 74-75).

1.2 Aspectos históricos do Festival Folclórico de Parintins

Parintins é um município conhecido por abrigar um dos maiores festivais folclóricos do Brasil, o Festival Folclórico de Parintins, que possui notoriedade mundial, atraindo turistas ao município anualmente nos últimos dias do mês de junho.

Assim nos diz Braga (2002):

A festa tem sido responsável, à época de sua realização, pelo deslocamento de um número significativo de pessoas, estimado em trinta mil turistas. (...) Os visitantes são predominantemente brasileiros, com percentual de 99,63%. Dentre eles, 71,11% são homens, em sua maioria na faixa etária entre 26 e 34 anos. Manaus é a principal cidade

de origem dos visitantes, com 56,67%, sendo seguida pelo estado do Pará, com 19,70%, Rio de Janeiro, 2,23% e São Paulo, 1,89%. Cerca de 58,15% dos turistas visitaram Parintins pela primeira vez. (BRAGA, 2002, p. 22).

O Festival Folclórico de Parintins é um evento de cunho popular, conhecido mundialmente pela disputa entre os bois-bumbás Caprichoso, que representa as cores azul e branco, e Garantido, que defende as cores vermelho e branco. Com data previamente determinada, a festa acontece sempre no último fim de semana do mês de junho, com duas horas e meia de apresentação por noite para cada bumbá. Júlio Cesar Farias (2005) descreve a origem da festa dos bois:

O folguedo junino do Boi-Bumbá de Parintins vem a ser uma adaptação regional do auto folclórico originário do Maranhão conhecido como Bumba Meu Boi cuja encenação, em suas origens, servia para a catequização durante o Brasil-Colônia, no período do “Ciclo do Gado” ou da “Civilização do Couro”. Em função religiosa ocorreu a inserção dos conceitos do batismo e da ressurreição no auto pelos missionários jesuítas. (FARIAS, 2005, p. 23).

No passado, nas festas juninas, o folguedo invadia durante noites e madrugadas os terreiros das casas da pequena cidade de Parintins, à luz de lamparinas e fogueiras, ao som das palminhas e das toadas de desafios. Os brincantes fantasiavam-se com roupas confeccionadas com palha de bananeira e fibras da região. As crianças brincavam ao redor da fogueira, soltando fogos de artifícios e fugiam das chifradas do bozinho, feito com pau e pano coberto de lantejoulas e vidrilhos. (FARIAS, 2005, p.23).

As pesquisas de Braga, entre 1992 e 1996, apontaram o surgimento dos bois-bumbás de Parintins no início do século XX, em 1913, apesar de versões controversas sobre a origem das duas agremiações folclóricas, visto não existirem registros documentais comprovando o surgimento exato destes ou de outros bumbás desaparecidos por motivos diversos.

A história conta, assim apresentada em 2013, no ano do centenário dos bumbás, que o Boi-Bumbá Garantido nasceu de uma promessa a São João Batista (daí ser conhecido como boi de promessa), feita por Lindolfo Monteverde (1902-1979), filho de Marcelo Rolim, marinheiro e ex-escravo migrante do Maranhão.

Segundo contam, Lindolfo pediu ao Santo para ficar curado de uma grave enfermidade, contraída quando trabalhava em um seringal onde foi implantada a Fordlândia um projeto norte-americano para a extração e beneficiamento da borracha. A promessa consistia no compromisso de fazer a brincadeira do boi seguir adiante até o fim de seus dias, passando, depois, a obrigação com o Santo para seus filhos. (FARIAS, 2005, p. 25).



Fig. 2 – Os bois-bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido. Fonte: <https://noamazonaseassim.com.br/saiba-tudo-sobre-o-festival-folclorico-de-parintins/>

Farias (2005) conta, ainda, que o Boi Caprichoso também nasceu de uma promessa a São João Batista, feita pelos irmãos cearenses Cid, ao desembarcarem na Ilha Tupinambarana, na mesma época do surgimento do Boi Garantido. A promessa dos irmãos consistia em, prosperando nos negócios da nova terra, colocariam o boi para dançar enquanto vissem e seus descendentes continuariam honrando o compromisso, como aconteceu com o boi rival. A família Cid, por exemplo, é citada na toada “Tradição do meu boi”, de Ademar Azevedo. Em 2017, um dos personagens que compõe o auto do boi-bumbá, no Caprichoso, a Sinhazinha da Fazenda, é descendente dos irmãos Cid, mantendo a tradição das gerações no Festival.

Conta-se, ainda, ter sido o advogado José Furtado Belém o autor da sugestão do nome Caprichoso aos irmãos, em referência a um antigo Bumbá de Manaus. Outra vertente, diz ter sido o Caprichoso, no passado, o boi Galante, mudando de nome com o tempo.

Reiteramos que a história da origem do Boi Caprichoso, no entanto, também é contraditória por não existirem documentos oficiais comprovando os fatos, havendo inclusive outras versões. A pesquisadora de folclore, Odinéia Andrade, tem feito na cidade esse resgate da história do Bumbá Caprichoso.

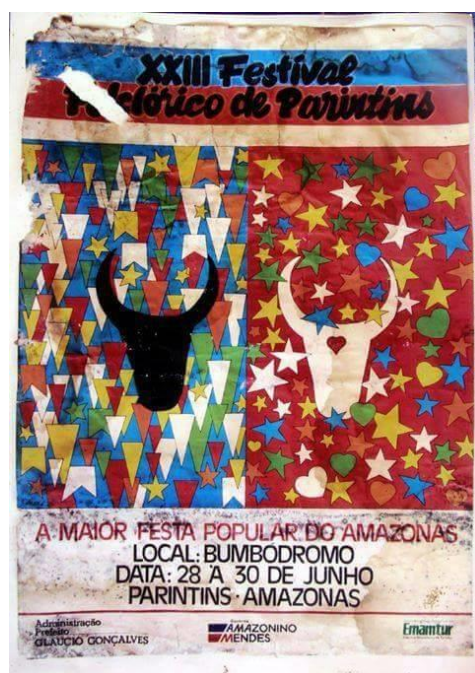


Fig. 3 – Um dos primeiros cartazes oficiais do Festival Folclórico. Ele é de 1988, ano de inauguração do Bumbódromo. Fonte: <https://www.facebook.com/parintinsdeantigamente>

A rixa dos bois de fama virou Festival Folclórico e transformou-se, com o tempo, em um monumental espetáculo de massa que atrai, cada vez mais, torcedores apaixonados, configurando-se em um rito sazonal, que assinala o início do verão amazônico. Além disso, ao cantar e contar as histórias, as lendas, os costumes e tradições da Amazônia, os Bumbás resgatam a valorização do povo amazonense enquanto identidade cultural legítima. (FARIAS, 2005, p. 32).

Quanto ao início do festival de Parintins, Braga (2002) narra que, de acordo com o depoimento de um dos fundadores do Festival, Sr. Raimundo Muniz, o ano de 1965 constituiu a data chave para idealização e revitalização do Boi-Bumbá em Parintins.

Wilson Nogueira (2014) relata que quando da fundação do Festival, em 1965, em Parintins, existiam três bois-bumbás que competiam entre si:

Garantido, Caprichoso e Campineiro. O Garantido foi fundado por Lindolfo Monteverde e o Caprichoso por Roque Cid, ambos *versadores* de raízes nordestinas. O Campineiro, da comunidade rural Aninga, teria surgido em 1890, e disputou os festivais de 1978 e 1983, mas se desfez porque os brincantes da cidade se concentraram no Garantido e no Caprichoso. (NOGUEIRA, 2014, p. 31).

Ainda no ano de 1965, a Juventude Alegre Católica (JAC), formada por jovens animadores culturais, promoveu um festival folclórico com a participação de pássaros,

quadrilhas e bois-bumbás. As primeiras edições foram realizadas na quadra da Paróquia de Nossa Senhora do Carmo, na avenida Amazonas, sempre no período de 10 a 30 de junho. (NOGUEIRA, 2014, p. 31). De acordo com Braga,

O Festival de Parintins teve início no dia 12 de junho de 1966, como o primeiro Festival Folclórico oficial. O local foi a quadra da catedral e ali foram realizados mais oito festivais. A partir dessa data, os bois-bumbás Garantido e Caprichoso adquiriram caráter competitivo durante as suas apresentações, com vistas à conquista da simpatia popular e do julgamento final que acarretaria o título de melhor do Festival. Tinha início, dessa forma, a espetacularização de uma manifestação popular que até então ganhava o espaço das ruas da cidade, onde o enfrentamento dos bumbás era aleatório e incisivo. (BRAGA, 2002, p. 28).

Nogueira (2014) nos fala que o festival é “realizado desde 1988, no Bumbódromo⁹, um teatro de arena com capacidade oficial para 15 mil pessoas.” (NOGUEIRA, 2014, p. 30).

O Bumbódromo é dividido meio a meio em azul e vermelho. As torcidas jamais se misturam e, durante a apresentação de um grupo, a torcida do outro não pode se manifestar. Vaias, palmas, gritos e outras formas de expressão são proibidos quando o “contrário” se apresenta.

O local foi construído em 1988 e tem 15 mil lugares, entre camarotes, arquibancadas especiais e arquibancadas gratuitas. Essas representam 95% dos lugares e são divididas em duas partes rigorosamente iguais para as duas torcidas. Cada um dos lados da arquibancada é pintado com a cor de um boi.

O Bumbódromo tem capacidade para 15 mil pessoas, constituindo um projeto arquitetônico espetacular, comparável em termos funcionais ao sambódromo do Rio de Janeiro ou de Manaus, com o detalhe original de ter sido desenhado exatamente no formato de um boi, onde os membros correspondem aos quatro acessos à parte interna do Bumbódromo, a cabeça estilizada do animal localiza a tribuna de honra e o corpo propriamente dito abriga as arquibancadas e cadeiras, bem como o local de apresentação dos bumbás. (BRAGA, 2002, p. 29).

Atualmente, as apresentações continuam a ocorrer no Bumbódromo, ao ar livre, intitulado por muitos visitantes como “a maior ópera a céu aberto”, pois engloba música e teatro ao mesmo tempo.

⁹ Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes, mais conhecido como bumbódromo, é um tipo de estádio com o formato de uma cabeça de boi estilizada. Em 1987, o então governador Amazonino Mendes foi assistir ao festival e prometeu construir um local do tamanho que o festival merecia. No ano seguinte, foi inaugurado o bumbódromo.



Fig. 4 – Bumbódromo de Parintins/ Fotos: Sidney Falcão e JPLima. Fonte: <http://www.cultura.am.gov.br/centro-cultural-amazonino-mendes-bumbodromo/>

As apresentações de Garantido e Caprichoso acontecem durante três dias em que os dois bumbás exibem o resultado de seus estudos e toda a preparação anterior ao Festival. Os preparativos começam em torno de dois meses antes das festas, com os constantes ensaios, a produção das alegorias e das fantasias, e a criação coreográfica. As pesquisas, geralmente, são voltadas para temas ligados às histórias e ritos cultivados pelo povo amazônida e suas descendências, por exemplo, os hábitos dos moradores das margens dos rios, retratados por meios das toadas de boi-bumbá, danças e alegorias.

E essas alegorias, plasticamente, exibem “temas ou homenagens definidas pela Comissão de Artes dos dois bois-bumbás, que deverão ser trabalhados pelos artistas. Nas homenagens observam-se (...) os fatos históricos ou contemporâneos vinculados à região Amazônica, envolvendo heróis indígenas, a vida do homem caboclo (...)” (BRAGA, 2002, p. 101-102).

O enredo das apresentações em Parintins gira em torno do Auto do Boi, assim como no Maranhão com o bumba-meu-boi, mas no Amazonas a figura do indígena e o dia a dia do caboclo são inseridos. O Auto consiste basicamente no boi morto por Pai Francisco para satisfazer o desejo de sua mulher, Mãe Catirina, ambos negros. O desejo de Mãe Catirina era comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Ela espera um filho de Pai Francisco. O amo, dono do boi, descobre o que aconteceu com o animal, o mais belo do rebanho, e manda prender o servo. Ao mesmo tempo, um padre e um pajé são convocados para reanimar o animal e conseguem reavivá-lo. Pai Francisco e Mãe Catirina recebem o perdão e realiza-se uma grande

festa. A história, dessa maneira, está associada ao conceito de milagre do catolicismo ao trazer de volta o animal. Ao mesmo tempo, tem a presença de elementos indígenas e africanos, tais como a cura pelo pajé ou o curandeiro e a reencarnação.

No Nordeste, a história é protagonizada pelo boi e a narrativa pode apresentar algumas variações dependendo da região. Além dela, os nomes e as vestimentas variam também. A narrativa do bumba-meu-boi tem origem europeia, mais precisamente na tradição luso-ibérica do século XVI. Essa, por sua vez, foi inspirada nas antigas comédias populares italiana e inglesa. Quando chegou ao Brasil, trazida pelos colonizadores portugueses, ela foi se modificando ao incluir alguns aspectos das culturas africana e indígena. Foi durante o período colonial, com a escravidão e a criação de gado, que a história associada a essa manifestação teve sua origem tal qual a conhecemos hoje. Não é por acaso que o Boi-Bumbá é o homenageado. Centenas de nordestinos saíram de sua terra para tentar a vida no período áureo da borracha e consigo trouxeram para o Amazonas a tradição do boi.

É notório que a verdadeira representação do Auto do Boi, em Parintins, foi abandonada e, aos poucos, surgiu um discurso de exaltação a causas ecológicas, do cotidiano caboclo e as causas indígenas. Assim, nas apresentações durante o Festival de Parintins, o indígena passou a ser o principal protagonista, seja como defensor da natureza, seja personificado como deus. Para o pesquisador Allan Rodrigues (2006), o boi-bumbá de Parintins, o bumba-meu-boi e os bois de Manaus se diferem, apesar de todos se originarem de raízes nordestinas. O que fica mais evidente nas encenações é o cotidiano dos caboclos, do mundo mítico dos índios e a exuberância da floresta amazônica. Com isso, Pai Francisco e Mãe Catirina foram “perdendo espaço para encenações de rituais e lendas indígenas, apelos pela preservação da floresta amazônica e recriações do cotidiano do homem amazônico” (RODRIGUES, 2006, p. 139). Segundo Rodrigues (2006):

Essas incorporações não enfraqueceram o folguedo; ao contrário, conforme Megale (2001, p.13), “o folclore não é estático, mas essencialmente dinâmico, pois, apesar de basear-se no passado está sempre se acomodando à mentalidade e às reivindicações presentes”. Logo, para adquirirem mais identificação com a sociedade onde estão inseridos, os bois de Parintins foram se adaptando e assimilando elementos da cultura local. (RODRIGUES, 2006, p. 139).

Assim sendo, foram incluídos outros personagens para compor a estrutura do enredo de apresentação, como: um apresentador oficial, o levantador de toadas, o amo do boi, a sinhazinha da fazenda, os elementos típicos da região e as lendas da Amazônia, a porta-

estandarte, a rainha do folclore e a Cunhã-Poranga, as tribos, o ritual, a galera, entre outros elementos coreográficos e técnicos.

A Igreja Católica tem importante contribuição para o desenvolvimento do Festival de Parintins. Neste contexto, observa-se o sagrado e o profano juntos. É comum, no Brasil, em grande parte das festividades populares nos depararmos com o sagrado nas raízes dessas festas. Assim é no Carnaval, nos festivais de música popular e também no Festival Folclórico de Parintins. (SUZANO, 2006).

Para se entender a conjuntura dessa relação é necessário verificar os primórdios da Igreja Católica no município. Suzano (2006) explica que o Padre Henrique Uggé, membro da Diocese de Parintins, é indigenista e conhecedor das lendas, dos contos, dos mitos e crenças da Amazônia. Ele conta que “o princípio da evangelização na região aconteceu a partir da chegada dos Padres Jesuítas ao Brasil. Após a expulsão deles chegaram os Padres Carmelitas. Um dos Padres, Frei José das Chagas, chamado de Apóstolo da Mundurucânia, difundiu, com outros sacerdotes, a devoção profunda por Nossa Senhora do Monte Carmelo”. (SUZANO, 2006, p.74).

Suzano (2006) relata que “a primeira igreja de Parintins foi erguida na Praça do Cristo Redentor. Passado algum tempo, surgiu outra igreja, dedicada a Nossa Senhora do Carmo e atual Igreja do Sagrado Coração de Jesus, depois que a imagem de Nossa Senhora do Carmo foi levada para a Catedral.” (SUZANO, 2006, p. 74).

A construção da Catedral de Parintins teve ajuda direta dos empresários dos bois Garantido e Caprichoso, e da população da cidade. Vários eventos foram realizados para ajudar na obra. Os bois se apresentaram inúmeras vezes nas quermesses, colaborando para a idealização do projeto. “Cada centavo conquistado significava um tijolo, uma peça, um lustre, alguma coisa a mais. Barraquinhas eram montadas. [...] E o seu produto financeiro aplicado na compra do material utilizado para erguer a Catedral.” (SUZANO, 2006, p. 74).

Nas colocações do padre Uggé, percebe-se que não há mistura de profano na manifestação cultural do parintinense, através do Festival Folclórico, até porque ele mesmo ajudou a erguer a Catedral do município. Segundo o padre, o perigo do profano somente acontece quando o “homem” o procura no sexo fácil, na bebida, nas drogas e no lucro desenfreado, à custa do sofrimento e do empobrecimento do povo.

Outro aspecto importante é a atuação dos bois nos festejos da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo. Os brincantes sempre se envolvem na organização da festa, como devotos da Padroeira. Há duas décadas, passaram a participar como representantes de Garantido e Caprichoso na confecção do andor. Os artistas do bumbá campeão, do ano em exercício, se

responsabilizam pela ornamentação do andor e os demais artistas do boi contrário se unem para decorar a igreja e o arraial. (NOGUEIRA, 2014).



Fig. 5 - Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo em 1906/
Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=41906>

A maioria dos artistas de boi-bumbá deve sua formação profissional à Igreja Católica, por intermédio da oficina de artes plásticas e esculturas do irmão Miguel de Pascale, nascido na Itália. O artista de formação acadêmica e religioso chegou a Parintins em 1976, para fazer os afrescos da Catedral de Nossa Senhora do Carmo. Encantou-se com a cidade e nela se radicalizou. (...) Por meio dos seus ensinamentos teóricos e práticos, Pascale formou, juntamente com Jair Mendes, a geração de artistas plásticos escultores parintinenses que transformou a brincadeira do Boi-Bumbá de Parintins em espetáculo de reconhecida beleza plástica. Pascale estudou em escolas de belas-artistas de Roma com renomados artistas italianos contemporâneos. (NOGUEIRA, 2014, p. 72).

Portanto, percebe-se que a essência da festa dos Bumbás não é só sagrada e nem só profana, mas ambos. Sacro e profano caminham lado a lado, no sincretismo, neste Festival. Suzano (2006) conclui que “o profano não está na festa e, muito menos, na arte dos Bumbás, mas em cada um de nós, se assim quisermos. O Boi ajudou a construir a Catedral de Parintins. A Igreja acompanha atenta a caminhada dos Bumbás. O povo ‘Brinca de Boi’, cultua sua Padroeira do Carmo e encena, com maestria, a Paixão de Cristo” (SUZANO, 2006, p.134).

Notam-se as mudanças no Festival de Parintins, com o passar dos anos. Isso se deve à proporção que a festa tomou. Como se observa, a Igreja Católica possui influência direta nessas

mudanças, como o local das apresentações para o acompanhamento do que se passava no festival, e, principalmente, a atuação da mídia nacional divulgando as festas populares, ou seja, o Festival de Parintins tornou-se um produto da indústria cultural.

Antes do contato com a TV, os Bois de Parintins possuíam outros meios de divulgação que ultrapassavam as fronteiras do município. Os encontros em Manaus, no início da década de 1980, para dançar e cantar toadas, deu início aos “currais” do boi, que funcionam como meio de propagação e arrecadação de dinheiro para os dois bois. A introdução da TV como ferramenta de divulgação aumentou a visibilidade e a possibilidade de mercado da festa, que passou a ser transmitida ao vivo, a partir de 1987.” (NOGUEIRA, 2008).

Nogueira (2008) aponta que no Norte as principais festas populares também são alvo da mídia cultural por causa da forte inserção nos meios de comunicação – rádio e TV – não necessariamente que essas festas fiquem mais distantes de sua comunidade ou estão fadadas a perder-se na era da informação. “O Boi-Bumbá de Parintins, o Sairé de Alter do Chão e a Ciranda de Manacapuru estão hoje inseridos no mercado. Tornaram-se alvos potenciais da mídia que caça turistas e patrocinadores interessados em intermediar, com o mercado, produtos simbólicos e/ou materiais.” (NOGUEIRA, 2008, p. 54).

Foi a televisão que tornou os Bumbás comercializáveis, desdobrados em vários subprodutos de turismo mais rapidamente. Embora os jornais e rádios envolvam-se com a cobertura jornalística das atividades dos Bumbás, a televisão é favorecida pelo repertório de imagens oferecido pelo imaginário artístico que entrecruza as culturas dos habitantes dos rios e florestas – e estes consagrados há mais tempo no mercado de bens simbólicos na condição de natureza. (NOGUEIRA, 2008, p. 92).

Oswaldo Trigueiro (2005) relata que em uma sociedade midiaticizada, as culturas populares são atrativas para uma exibição na TV. “São momentos de grandes celebrações, desde as campanhas eleitorais, competições desportivas, concentrações religiosas, ritos de passagem ou acontecimentos que estão fora do ordinário da vida cotidiana e entre esses acontecimentos estão as festas profanas e religiosas.” (TRIGUEIRO, 2005).

A indústria cultural está diretamente ligada ao folclore e à cultura popular e, cada vez mais, as festas populares, os costumes, o artesanato de um povo são midiaticizados em busca de lucros econômicos.

José Teixeira Coelho (1987) define indústria cultural e cultura de massa como:

Funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso

crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Estes são alguns dos traços marcantes da sociedade capitalista liberal, onde é nítida a oposição de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa. (COELHO, 1987, p. 2).

Neste contexto, temos as festas populares, que são conectoras de relações humanas, produzindo comunhão grupal ou comunitária em torno da expressão popular e, ao mesmo tempo, mobilizadora das relações entre grupos distintos. As manifestações culturais populares tradicionais têm exaltações em seus ciclos: natal, carnaval, páscoa, festas juninas, entre tantas outras, que reúnem um grande número de pessoas de diferentes segmentos sociais.

A cultura popular é expressada por meio de danças, espetáculos e expressões das mais variadas para promover a resistência e repassar, às futuras gerações, seu legado. São exemplos de cultura popular: as danças e cantos regionais, a própria música popular, que guarda suas tradições e passa para outras gerações, o próprio folclore e, mais recentemente, os folhetins e as novelas.

Com a Revolução Industrial e a conseqüente exploração da mão de obra, o uso frequente da máquina e a submissão do trabalhador, começa a surgir a cultura de massa, resultante da oposição de classes.

O panorama cultural também se modifica neste contexto. A cultura passa a ser feita em série (industrialmente) para um grande número de pessoas, não é criticada nem leva ao conhecimento; mas comercializada, como se comercializa qualquer coisa.

Surge, então, a Indústria Cultural que terá a cultura de massa como produto. Esta visa atingir um público que não tem tempo para questionar o que consome. Perecível, tipo pré-confeção, que não vale mais como algo a ser usado pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz.

João Francisco Cabral (2017) mostra a distinção entre cultura de massa e indústria cultural. Para ele, a cultura de massa vem da regionalização do povo, seus costumes e não um fim comercial, enquanto que a indústria cultural possui pretensões de formar uma estética comum, voltada ao consumismo. (CABRAL, 2017).

No Nordeste, por exemplo, as festas populares se transformam para atender às exigências do mercado cultural globalizado. Há uma modificação nos processos de incorporação e são inseridos novos conceitos estéticos populares, tudo isso para se enquadrarem no mercado cultural da sociedade midiática. Nesse contexto, Trigueiro (2005) afirma que a cultura que vem do povo, ou seja, o folclore, não podem ser engessada, sem movimento, para ser preservada ou resgatada na tradição de uma sociedade.

É um processo cultural em movimento no âmbito do campo social dos nordestinos, presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos por via das novas tecnologias da informação e da comunicação, notadamente da televisão. A cultura popular está sempre aberta a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação. Estamos vivendo no mundo em que quase tudo se torna espetáculo. (TRIGUEIRO, 2005).

As festas populares brasileiras são as misturas culturais, as necessidades e ocasiões que a sociedade tem para dar sentido às celebrações dos acontecimentos mais significativos e permitem, igualmente, inventar temporalidades diferenciadas e recriam o tempo, o espaço e as relações sociais.

Essa grande diversidade faz do Brasil um campo multicultural. Tais manifestações folclóricas são repassadas através de gerações, abrangendo as relações da família, da sociedade além de fazer parte da construção da história, envolvendo até a organização política.

No início da década de 1980, o Festival foi impulsionado pelo investimento de políticos locais e pela produção da transmissão radiofônica e televisiva, atraindo jornalistas de outras regiões do país. É o que nos relata Nogueira (2008):

Se o rádio, jornais e revistas, mesmo limitados para expor imagens, convenciam seus leitores e ouvintes sobre a riqueza simbólica da festa amazônica, a televisão passa a ser decisiva na transformação do Boi-Bumbá de Parintins em um fenômeno do mercado cultural. E mais: a partir daí, deflagra-se uma onda de outras festas populares na busca da inserção no mercado cultural. (...) São esses os casos do Festival do Sairé de Alter do Chão e da Ciranda de Manacapuru, do Festival de Juruti, do Festival de Peixes Ornamentais de Barcelos, e outros. O sucesso dos Bumbás de Parintins no turismo e na indústria cultural surgiu como uma “fórmula mágica” para promotores culturais locais que reclamam da visibilidade e valor em mercados mais amplos. A fórmula pode ser entendida como estratégias de mercado adotadas pelos bumbás que se consolidaram como evento de entretenimento e lazer após um longo período de testes. (NOGUEIRA, 2008, p. 93).

O Festival de Parintins cresceu e se transformou, mas ainda proporciona aos brincantes a emoção que sempre transmitiu em seus primórdios. Com atenção para um detalhe, o Festival não é mais uma brincadeira de rua e tablado, transformou-se em um potencial econômico para o parintinense.

Dois momentos marcam essa transformação no Festival: o primeiro deles é a transmissão ao vivo para todo o Brasil, em 1994, e, conseqüentemente, em 1995, o patrocínio da empresa Coca-Cola. A festa já era uma grande atração turística, porém, somente local. A partir daí, o evento ganhou o interesse da classe A e dos governantes, que nunca haviam dado a atenção necessária à brincadeira.

Em maior evidência, com novos patrocínios e novos aliados, os bois ganharam muitos colaboradores que ajudaram na divulgação e na exaltação do Festival, um deles foi a mídia nacional, que, em meados dos anos 1990, apresentou ao Brasil e ao mundo as famosas toadas “Tic-Tac”, com a interpretação do grupo “Carrapicho” e “Vermelho”, na voz de David Assayag, com participação da reconhecida cantora Fafá de Belém. Segundo Braga (2002):

Cantores consagrados, como Fafá de Belém, contribuíram para conquistar a simpatia popular, interpretando toadas de boi, como aconteceu com a toada “Vermelho” do compositor parintinense Chico da Silva, gravada em 1996 por Fafá de Belém. (...) O Carrapicho de Manaus, até então conhecido como grupo musical de forró, em 1996, juntamente com a gravadora BMG, produz um CD de toadas de boi, inicialmente dirigido para o público europeu, com mais de um milhão de cópias vendidas na França. (BRAGA, 2002, p.12).

Foi graças ao apoio da iniciativa privada que a cultura do Boi-Bumbá cresceu e assim pode-se perceber um lucro em torno da festa e não, necessariamente, uma riqueza cultural.

Antes, as apresentações dos bumbás não possuíam caráter econômico, era apenas entretenimento, uma manifestação da cultura popular, não possuía ainda a identidade de produto cultural. Com a dimensão que o Festival atingiu, o turismo passou a atrair espectadores para a festa. A construção do Bumbódromo, com arquibancadas e camarotes comercializados, demarcou o espaço definitivo das apresentações dos Bois, que passaram a negociar com os meios de comunicação e empresas multinacionais a produção e a transmissão do evento como espetáculo.

Assim, o Festival de Parintins faz parte da indústria cultural, uma vez que seu fracionamento econômico envolve diversas áreas. O evento movimenta uma grande cadeia econômica, que passa pelos artesãos e também pelas empresas privadas, que se privilegiam do marketing e dos amparos fiscais que se revertem em impostos para o Estado. A transformação em espetáculo de massa deve-se, principalmente, à instituição do rito popular como Festival (em que são aferidos quesitos impostos por regulamento), a construção do Bumbódromo e a transmissão televisiva.

Em relação a um dos maiores festejos populares do Brasil, o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o Festival Folclórico dos Bois-Bumbás de Parintins, podemos afirmar que a manutenção e a sobrevivência desses ritos deu-se com as transformações e adaptações por quais passaram, ao se oficializarem e pela introdução de novos elementos às apresentações, traduzindo, assim, a constante renovação, em que o tradicional e o moderno dividem o mesmo espaço.

Neste sentido, a cultura local cria suas raízes e dá continuidade ao Festival de Parintins, os mitos, as lendas e o folclore local fazem a base atrativa da festa, o imaginário amazônico é visto como uma forma de atrair espectadores e amantes da cultura parintinense. Uma festa que, em sua essência, deveria ser feita por parintinenses para parintinenses.

1.3 A mitologia indígena e o folclore local na oralidade do parintinense

A relação do mito com a oralidade e o folclore local, uma vez que todos partem da verbalização popular, bem como sua importância na literatura e na música, é relevante para o segmento do trabalho, já que, entendendo essa relação, poderemos verificar as diferenças e as semelhanças dos mitos nas toadas de boi-bumbá.

O mitólogo romeno Mircea Eliade (1972) diz que a definição de mito ainda é difícil de conceituar. Para o autor, o mito conta uma narrativa sagrada, “um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (p. 09). O mito pode contar, também, uma realidade que passou a existir graças às ações de Entes Sobrenaturais. Essa realidade pode fazer referência ao Cosmo, ou a algo que seja parte de algo, como uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. O autor enfatiza que o mito é sempre a história da criação de alguma coisa, mostrando a maneira pela qual isso aconteceu ou começou a existir. “O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 1972, p. 09).

Os mitos de que trataremos nesta pesquisa estão inseridos na cosmologia indígena da Região Amazônica, que não exibem um autor específico, ou uma etnia que relate os fatos relacionados aos mitos. Boyer (1977) afirma que até podemos dizer que um mito tem autor e, mesmo que se identifique seu redator, ele não é apenas um escritor, ele é responsável pela propagação do mito, ou seja, fazendo com que o mito seja verdade e se propague. É o caso dos Dessana do Alto Rio Negro e os Sateré-Maué, que propagam a ideia da criação do mundo nas obras “Antes o mundo não existia”¹⁰ e “Sehaypóri”¹¹.

No Amazonas, há uma vasta riqueza nas narrativas dos mitos indígenas, que está associada às forças da natureza que Luís da Câmara Cascudo (2002) trata como “espetacular e complexa”. A natureza misturada às influências étnica, de brancos, negros e índios, na Região

¹⁰ Tõrãmú Kêhíri; Torami-kehíri e seu pai já falecido Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) são autores da coletânea de narrativas míticas “Antes o Mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kehíripõra” (Unirt/Foirn, 1995, 2ª. edição; 1ª. edição pela Livraria Cultura Editora, 1980).

¹¹ Yaguarê Yamã é escritor, ilustrador, professor e artista plástico indígena nascido no Amazonas.

Amazônica estabelece alguns fatores. Não indígenas, em maior parte nordestinos, são os primeiros a narrarem e propagarem os mitos na região. Os indígenas, pela grande quantidade existente na Amazônia, são os segundos a disseminarem as narrativas, com intensa interdependência com os primeiros. Já os negros dão veracidade e aspectos ilustrativos nas narrativas de brancos e índios.

Cascudo (2002) explicita muito bem a influência dos nordestinos na propagação dos mitos e a relação dos mitos na Amazônia, fazendo com que, aos poucos, essas narrativas se incorporassem aos mitos indígenas da região.

Na população branca e mestiça vivem os mitos europeus, com suas nuances locais. A massa gigantesca das tribos vem, continuamente, carregando modificações que se divulgam, assimiladas noutros mitos. Estórias da catequese confundem-se com as tradições religiosas amerabas. (...) O Mapinguari, invulnerável, morre com um tiro de cera de vela de altar onde se tenha rezado a Missa do Galo. A Missa do Natal. A cruz feita com a palha benta do Domingo de Ramos afugentando do casebre todos os duendes da mata. De toda parte descem rumorejando as águas que avolumavam o rio do Pavor. Os medos de cem tribos se espalham na noite quente e capitosa, povoando de assombros a floresta sem fim e os rios enormes. (CASCUDO, 2002, p. 20).

Cascudo (2002) fala, ainda, que o indígena possui uma incrível facilidade para assimilar o que ouve. Eles retêm e transmitem a narrativa já modificada inconscientemente. Assim, qualquer história multiplica o mundo fantástico, aumentando as fronteiras da imaginação criadora.

Os mitos não escaparam da influência de elementos nordestinos, como o grande desbravador das matas, descobridor de rios e vencedor de assombrações. Martinon (1977) mostra que as temáticas apresentadas, dependendo da interpretação na narrativa, no mito, na literatura e na música são interligadas. “Um código compreensível para aqueles que detêm culturalmente as chaves da decifração não do próprio mito, mas das múltiplas variações e interpretações dos temas. É neste sentido que se pode falar da relação do mito com a música, sendo os próprios remanejamentos do código institucionalmente fixados pelos detentores do código”. (MARTINON, 1977, p.126).

O ato de contar histórias está ligado diretamente à cultura popular e ao folclore local do povo amazonense, em especial, o povo parintinense, cuja maioria é o caboclo e pescador da cidade, que repassam essas histórias para filhos e netos. São histórias contadas na infância que constituem a iniciação à cultura em geral.

Assim, Cascudo (2012) mostra como as histórias contadas de geração em geração se perpetuam por décadas, visitando o imaginário do ser humano. Segundo Cascudo (2002), é através dessas histórias que:

[...] aprendemos as noções claras da Justiça, a soberania da Bondade, o inevitável castigo ao Mau. Os animais pequeninos e fracos vencem os possantes e violentos, atirados pela brutalidade contra a Inteligência dominadora. Maria Borradeira encontra seu príncipe. (...) Lendas emocionais e adivinhações sugestivas, anedotas irresistíveis, tudo concorre para encontrarmos nessa sabedoria humilde as abundâncias suficientes à nossa curiosidade nascente. É um curso fácil, ameno, agradável, que valorizamos na maturidade. Nenhuma surpresa encontraremos no trajeto social, porque já tínhamos um exemplo, burlesco ou trágico, numa estória entendida na infância. O caso animal antecederá o episódio humano. (CASCUDO, 2012, p. 55).

A maioria dessas narrativas, variadas e complexas, que perpassam entre o maravilhoso e o cômico, faz parte do patrimônio de todos os povos da terra.

A cultura popular tem ligação direta com os contadores de histórias. Estes são homens que vivem longe dos grandes centros urbanos. O caboclo ou homem amazônico, através de suas narrativas, desvenda os segredos de seu próprio mundo e, por muitas vezes, recorre aos mitos e à estetização destes.

Loureiro (2001) refere-se à Amazônia como “uma região que é verdadeira *planície de mitos*”, na expressão de Vianna Moog, na obra *Ciclo do Ouro Negro*¹², na qual o caboclo viveu e ainda vive habitando isoladamente em algumas áreas, alimentando-se de comidas locais, festejando a vida nas festividades com danças regionais e originais, utilizando as águas dos rios para banhar-se, vivendo da caça e da pesca, este caboclo que, por muitas vezes, é o pescador, caçador, mateiro¹³, plantador, remador etc. segue os caminhos de uma Amazônia monumentosa e todas estas condições são referenciais para uma boa narrativa mitológica ou lendária, que exige criatividade e os leva à compreensão imaginativa.

A partir daí, adentramos no imaginário da cultura amazônica que Loureiro (2001) descreve como “aquela que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo”, que possui influência da cultura nordestina (LOUREIRO, 2001, p. 39). Loureiro (2001) afirma, ainda, que:

É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e amalgamou a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mais especialmente no período da borracha, migraram para a Amazônia. Com eles, aprenderam a cultivar a

¹² MOOG Vianna. **Ciclo do Ouro Negro**. Porto Alegre, Livraria Globo, 1936, p.61.

¹³ Explorador que se orienta nas florestas sem o auxílio de bússola.

terra – de forma rústica – razão pela qual se autodefinem nas zonas interioranas como “colonos”; ao lado disso, os nordestinos – tradicionalmente agricultores – assimilaram um certo conhecimento sobre a floresta e dedicaram-se também ao extrativismo. (LOUREIRO, 2001, p. 39).

Sabe-se que todos os povos têm um legado de tradições que é transmitido oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Este legado, ao mesmo tempo que é milenar, também é contemporâneo. Ele é crescente com o conhecimento do dia a dia, uma vez que se integra às rotinas de grupo.

Hênio Tavares (1965) diz que a palavra folclore significa a ciência ou saber do povo. É “a ciência das tradições populares no seio das sociedades, a literatura oral e anônima, achando-se integrada na Antropologia, que é a ciência total do homem nos seus aspectos físicos e culturais”. (TAVARES, 1965, p. 420).

Cascudo (2012) conceitua folclore como sendo o patrimônio oral de um povo. “*Folk*, povo, nação, família, parentalha. *Lore*, instrução, conhecimento, sabedoria, na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento”. (CASCUDO, 2012, p. 09).

Os conceitos apresentados acima se completam, mas não são exatamente iguais. A língua e a história retratam a essência de um povo. Através delas são exprimidos sentimentos e valores estéticos que, muitas vezes, influenciam determinada cultura de uma nação. Ambas formam um conjunto de manifestações da cultura tradicional popular. Assim, não existe definição aceita por todos os estudiosos para o termo folclore, utiliza-se este termo para traduzir as manifestações artísticas de um povo, que surgem de forma espontânea, sendo contraditória à cultura oficial. O certo é que por meio do folclore se conhece um povo. Tavares (1965) afirma que:

É no Folclore que a Literatura encontra sua fonte original. É por ele que se torna possível o conhecimento da psicologia dos povos. E todos os países têm como elementos identificadores o fardo manancial em que se abebera o complexo e vário repertório do folclore das diferentes nações, tendo isso induzido o etnólogo Andrew Lang a sustentar sua teoria do *poligenismo*¹⁴, pela qual os povos num mesmo estágio mental e assim aptas e idênticas criações dispensariam a necessidade de migração de lendas. É ainda pelo Folclore que se preserva a tradição, incomparável força, que torna imperceptível a alma de um povo. (TAVARES, 1965, p. 421).

São muitos os exemplos em que a literatura oral se mistura ao folclore. No Brasil, ele emerge nos poemas, narrativas, romances, adivinhas, anedotas, trava-línguas, provérbios e

¹⁴ Teoria segundo a qual o ser humano não tem origem comum, sendo os diversos grupos da humanidade atual descendentes de espécies distintas.

comparações, os pasquins manuscritos, os abecês e, em geral, a literatura de cordel. Assim, se eternizam os mitos e lendas de uma região, por meio de seu folclore e cultura oral. O folclore parintinense é, portanto, rico em histórias. É no Festival Folclórico da cidade que essas narrativas criam vida, através das toadas e alegorias incorporadas no Bumbódromo durante as apresentações dos bois Garantido e Caprichoso. Braga (2002) afirma que:

Nas homenagens apresentadas nas alegorias observam-se, como vimos, referências a pessoas ou aspectos relacionados à fundação dos bois-bumbás em Parintins, como, por exemplo, a Lindolfo Monteverde, o fundador do Boi-Bumbá Garantido, bem como a fatos históricos ou contemporâneos veiculados à Região Amazônica, envolvendo heróis indígenas, a vida do homem caboclo, a colonização portuguesa (...) lendas amazônicas, figuras da mitologia regional, como a *Iara*, *Tapirayauara*, *Jurupari*, *o Boto*, *a Cobra Grande*, *o Mapinguari* e *o Anhangá*. (BRAGA, 2002, p.101–102).

São esses elementos que encantam os turistas, os julgadores e a população de Parintins que acompanham o Festival. Essas narrativas elaboradas e transportadas para as toadas, coreografias e alegorias se perpetuam aos olhos de quem prestigia a cultura amazônica.



Fig. 6 – Alegoria apresentada em 2015 pelo boi-bumbá Caprichoso, trazendo personalidades do folclore brasileiro, entre eles Patativa do Assaré e Luís da Câmara Cascudo. Fonte: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/36311-caprichoso-x-garantido#foto-525863>

Após conhecer um pouco dos aspectos históricos da cidade de Parintins e as raízes da disputa entre Garantido e Caprichoso, faz-se necessário compreendermos a relação das letras das toadas com o contexto em que o Festival está inserido. Assim, é de suma importância que

possamos verificar quais os temas que incorporaram as toadas dos bois-bumbás nos últimos 25 anos, para entendermos a atual fase da festa.

1.4 – A temática das toadas

O Festival Folclórico de Parintins possui uma série de elementos que fazem parte da construção das apresentações. Nestas, há 21 itens que são avaliados de forma individual e coletiva, divididos em três blocos: **A** (Comum/Musical), **B** (Cênico/Coreográfico) e **C** (Artístico), conforme tabela abaixo:

Tabela 1 – Itens do Festival Folclórico de Parintins.

Bloco A	Bloco B	Bloco C
Apresentador	Porta-estandarte	Ritual indígena
Levantador de toadas	Sinhazinha da fazenda	Tribos indígenas
Batucada ou Marujada de guerra	Rainha do folclore	Tuxaua
Amo do boi	Cunhã-Poranga,	Figura típica regional
Toada, letra e música	Boi-bumbá evolução	Alegorias
Galera	Pajé	Lenda amazônica
Organização do conjunto folclórico	Coreografia	Vaqueirada

Fonte: Elaboração do autor.

No bloco **B** a maioria dos itens é avaliada de forma individual, já no bloco **C** os itens são avaliados de forma coletiva.

Como vimos, a toada, num só conjunto, também é avaliada com a letra e a música, por isso deve ser muito bem pensada e executada nas apresentações, do momento da escolha para compor o repertório anual dos bumbás, até a execução nas três noites. Neste tópico, mostraremos como se deu a evolução das temáticas das toadas, chegando aos temas atuais, que incluem os mitos (*corpus* deste estudo), as lendas e contos indígenas, bem como a realidade cabocla e o dia a dia dos habitantes da cidade de Parintins.

Para o folclorista Câmara Cascudo (2012), toada pode ser definida como cantiga, canção breve, com estrofes e refrãos, em quadras, na qual os temas principais são líricos¹⁵ ou brejeiros¹⁶. O Houaiss (2001), dicionário da Língua Portuguesa, define toada como designação atribuída a qualquer cantiga de melodia simples e monótona, de texto geralmente curto, com estrofe e refrão; ela trata de religião, natureza, fatos e figuras da história do Brasil. A palavra

¹⁵ Diz-se do que é sentimental. (<https://dicionario.priberam.org>)

¹⁶ Diz-se do que é brincalhão, irreverente. (<https://dicionario.priberam.org>)

toada vem do verbo toar, ou seja, produzir um som forte, ressoar. Tais definições são relevantes para que possamos compreender a transformação do conceito até chegar no estágio atual das toadas do Festival de Parintins.

No boi-bumbá, o termo designa o canto de apresentação dos bois, tendo se transformado em gênero autônomo. A toada é essencial para o Festival, pois elas têm a função de conduzir os momentos das apresentações, sendo uma espécie de trilha sonora em cada ano, nos bois.

Pouco se sabe sobre a origem do gênero, provavelmente derivado da poesia trovadoresca, das cantigas pastoris e dos fados portugueses. As duas definições, citadas acima, se assemelham às primeiras composições de toadas dos bumbás de Parintins, letras sentimentais e caracterizadas pela batida do tambor, o chiado do rocar, a cadência da palminha, o trepicar da caixinha que, na atualidade, entram em harmonia com outros instrumentos clássicos ou populares.

As toadas chegaram à Amazônia trazida por meio dos nordestinos e de suas heranças culturais, como o Cordel, que muito inspira os compositores e poetas nas composições, principalmente dos desafios entre os bumbás. Acerca disso Nogueira (2014) afirma que:

Os compositores populares tradicionais atribuem a habilidade de compor toadas – e desafios – a um “dom natural” ou a uma herança repentista nordestina. Sabe-se que (além desses prováveis fatores) havia uma razoável circulação da literatura nordestina de cordel na Amazônia, com vínculo de origem no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros (CASCUDO, 1984) (...) Lindolfo Monteverde era um contumaz leitor de cordel, segundo informam seus familiares. Raimundinho Dutra, autor de toadas antológicas e da história do boi-bumbá Caprichoso, é cordelista. (...). Pode-se dizer que o boi-bumbá se consolidou em Parintins com sua verve cultural popular nordestina. (NOGUEIRA, 2014, p. 134-135).

Com o passar dos anos, as transformações de uma simples brincadeira para um grande espetáculo afetaram, aos poucos, os princípios de origem do boi-bumbá. As toadas, até metade dos anos 1980, ainda preservavam as temáticas da primeira geração de poetas e compositores, temas de exaltação à cultura nordestina, às características dos bois, saudações à morena bela e o desafio ao boi contrário.

O imaginário amazônico faz parte constante dos versos das toadas dos bois-bumbás de Parintins, mas não é só o imaginário que ajuda a compor as letras, as trajetórias dos bois também são encontradas nestes versos. No início da festa, os poetas faziam referência aos temas do cotidiano, exaltação dos bois e os famosos desafios entre os bumbás, mas, com o passar dos anos, as toadas foram ganhando novas temáticas, a fim de levar para a arena, na disputa, através

de suas letras, temas que estavam em alta no mundo, e assim chamar atenção dos espectadores e atrair brincantes dos mais diversos cantos.

Tanto Caprichoso quanto Garantido produziram toadas que traziam como pano de fundo as temáticas de problemáticas indígenas e o mundo mítico. As toadas que serão analisadas, posteriormente, mostram como as composições apresentam elementos da cultura indígena e a busca pelos direitos desses povos passaram a compor a trilha sonora das apresentações dos bumbás, nas encenações durante o Festival.

Em 1972, na cidade de Estocolmo¹⁷, na Suécia, aconteceu a primeira Conferência Mundial sobre o Meio Ambiente, considerado o maior e principal evento a dar início, mundialmente, aos movimentos em defesa da natureza que permanecem até hoje. Nesta época, já se falava sobre a preservação e a conservação da Amazônia.

Rodrigues (2006) nos diz que nos anos 1980 surgiram os debates sobre a degradação ambiental impulsionada pelo progresso e os avanços tecnológicos. Essas discussões foram levantadas por organizações não governamentais, umas delas foi o Greenpeace. Várias campanhas surgiram no mundo todo, chamando atenção para o que acontecia, principalmente, na Amazônia, onde o fogo consumia hectares de mata. A imprensa, mais precisamente a televisão, teve papel fundamental para a divulgação do que acontecia com um dos grandes biomas brasileiros.

Em 1992, a cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, sediou um grande evento para debater questões ambientais: a segunda Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como ECO-92, ou Rio-92. Vinte anos depois da realização da primeira conferência, em Estocolmo. A reunião serviu para fazer um balanço dos problemas existentes e dos progressos realizados no meio ambiental, gerando documentos importantes que permanecem sendo referências para as discussões ambientais.

Em linhas gerais, repensou-se em maiores compromissos para a proteção ao Meio Ambiente, projetando a preservação do planeta Terra para as próximas gerações.

Com essas discussões em evidência e estando localizada no meio da Floresta Amazônica, a cidade de Parintins não ficou de fora dos debates sobre as temáticas ambientais. Neste sentido, levou-se em consideração a forma de repensar fantasias e alegorias sem utilizar, couro ou penas, de animais, pois, nesse caso, haveria contradição. “Os bois” não poderiam continuar com a matança de papagaios, araras e onças para utilizar penas e couro nas apresentações e clamar, ao mesmo tempo, por preservação da fauna e da flora Amazônica.

¹⁷ Capital e maior cidade da Suécia.

Assim, com o passar dos anos, as toadas foram incorporadas aos temas relacionados à ecologia com mais intensidade, à medida que a população tomava ciência do que estava acontecendo no Brasil e no mundo no que tange à destruição da natureza. Rodrigues (2006) apresenta a visão do jornalista Gerson Severo de Oliveira Dantas em relação ao “tratamento dado pelos bois à questão ambiental, ao longo dos anos:

A noção de natureza que os bois tinham ao serem criados, na segunda década do século passado, é uma noção de natureza inesgotável, que está aí pra ser explorada, ou seja, bastava o caboclo trabalhar que a natureza tudo providenciava. Já em 1989, quando o Caprichoso leva para a arena o tema “A força da natureza” e apresenta uma alegoria retratando o seringueiro Chico Mendes, que havia sido assassinado por fazendeiros no Acre, nota-se uma mudança dessa visão. Essa homenagem marca um momento significativo, pois Chico Mendes, que a maioria das pessoas não conhecia no Brasil até ser morto, havia ganhado o prêmio Global 500, uma comenda importante na área dos defensores da ecologia. Percebe-se aí uma clara influência das discussões em torno do trabalho desse seringueiro que sempre foi no sentido de ver a natureza como algo a ser respeitado e não ser explorado como algo inesgotável – analisa Gerson Severo. (RODRIGUES, 2006, p.155).

As mudanças ocorridas influenciaram as expressões tradicionais e não foi somente a letra das toadas que sofreu alterações, as danças, as coreografias, as alegorias, tudo se modificou. Uma nova forma de brincar de boi foi engendrada a partir de então. Um exemplo é a introdução das “personagens típicas das sociedades amazônicas (pajé, cunhã-poranga, entes mitológicos e rituais étnicos). A dinâmica dos bois-bumbás ocorre no campo da experimentação artística, a condição que lhe garante o aperfeiçoamento permanente.” (NOGUEIRA, 2014, p.138).

Na toada Yunankiê, de autoria do compositor Ronaldo Barbosa, em 1994, retrata-se a preocupação com a temática ambiental, envolvendo elementos da natureza e a guerra travada entre brancos e índios causada pela cobiça do homem. A toada mostra também o clamor, o choro das nações indígenas Yanomami¹⁸, Omágua¹⁹, Inca²⁰ e Parintintim²¹, por causa da devastação do meio.

¹⁸ Um dos maiores povos indígenas relativamente isolados na América do Sul. Eles vivem nas florestas e montanhas do norte do Brasil e ao sul da Venezuela. (<https://www.survivalbrasil.org/povos/yanomami>)

¹⁹ Tribo indígena extinta do tronco tupi. (<https://pib.socioambiental.org/pt/L%C3%ADnguas>)

²⁰ Os Incas viveram aproximadamente de 3000 a.C. a 1500 d.C. no Peru, Chile, Bolívia e Equador, mais especificamente na Cordilheira dos Andes. (<https://www.infoescola.com/historia/incas/>)

²¹ Indígenas que integram o conjunto de pequenos grupos que se autodesignam Kagwahiva, mas que hoje são conhecidos por nomes separados. Muitos deles dados por grupos inimigos. (<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Parintintim>)

A composição dessa toada aconteceu dois anos depois da ECO-92. Logo se vê que a conferência surtiu efeito em Parintins. Por meio das letras das toadas pôde-se criar aspectos de conscientização sobre a conservação do meio ambiente.

Yunankiê²²

Yunankiê, Yunankiê, Yunankiê²³ ê êee
Yunankiê, Yunankiê, Yunankiê ê êee ô ô ô

Meu rio chorando de dor
num clamor quase mudo
ferido no leito
pelo branco invasor
A mata em silêncio reclama
a terra ferida no ventre
desnudaram o teu chão

A cobiça rompeu o seio da selva
e levaram o ouro que é teu
e o guerreiro da taba sagrada
guerreiro da tribo Tupi
banido da nação
sai sangrando da grande batalha
cai ferido no chão

Chora meu povo
chora minha terra
chora minha nação
Chora o Inca
Chora Omágua
Chora Parintintin ô ô ô

Yanomami lançaram suas flechas
Yanomami seu grito de guerra explode no ar

Temas mais atuais e abrangentes do cotidiano e do imaginário amazônico vão, aos poucos, se incorporando ao repertório de toadas dos bumbás. Aproximadamente, nos últimos 25 anos, os temas das letras das toadas tratavam dos aspectos da fauna e da flora da região Amazônica, como, por exemplo, as paisagens, os rios, a mata, o caboclo²⁴, e, também, aparece a figura da mulher, ou melhor, da morena bela, que traz a sensualidade, a formosura e a beleza feminina da mulher amazônida.

Como vimos, as toadas também são avaliadas pelos jurados, ou seja, por profissionais que entendem de música e recebem nota, por isso devem ser executadas no Bumbódromo com precisão e muito bem encaixadas no enredo de cada noite de apresentação por ambos os bois. A toada pode ser entendida também como um gênero textual escrito cuja execução é cantada,

²² Autor: Ronaldo Barbosa. Ano: 1994. Fonte: CD Caprichoso.

²³ Choro, lamento na língua Yanomami.

²⁴ Homem mestiço que, historicamente, contribuiu para a formação da sociedade regional.

ou seja, se escreve a letra da toada para ser cantada. Através das letras, sempre há um conhecimento popular ou a cultura do povo que a criou sendo transmitida.

Assim, entender as letras das toadas do Festival de Parintins ajuda a compreender a identidade do povo de Parintins, bem como do amazonense. As canções são elaboradas a partir do tema definido pela associação folclórica de cada boi para ser apresentado naquele ano. Sobre isso Braga (2002) afirma que:

O momento da escolha das toadas e a definição do tema a ser apresentado pelo boi-bumbá no Festival acontece, normalmente, no mês de dezembro. A produção do CD e a definição do tema devem ser realizadas com uma antecedência mínima de 6 meses, pois são etapas que antecedem a fase de preparação da apresentação dos bois-bumbás para o Festival. Esta fica circunscrita aos últimos três meses, quando adquire importância o trabalho dos artistas plásticos responsáveis pela criação e construção de alegorias, itens individuais e grupais, relacionados ao tema escolhido para o ano. (BRAGA, 2002, p. 59).

A maioria das toadas faz referência aos grupos indígenas da Amazônia, à mitologia regional ou às lendas locais, bem como aos rituais. Braga (2002) nos diz que, em alguns casos, grupos indígenas do Brasil Central também são mencionados nas letras das toadas, assim como a “mitologia regional, como os demônios expressos nas figuras do Anhangá, Mapinguari e encantados, personificados no boto, Yara, entre outros.” (BRAGA, 2002, p. 58).

Uma das primeiras composições com a temática mitológica, *corpus* deste estudo, data do ano de 1996 e foi apresentada pelo boi Garantido. A toada Apocalipse Karajá, de autoria de Menciús Melo, trata de uma escatologia do povo Karajá²⁵, ou seja, do fim de mundo dessa etnia, como castigo e o renascimento de um mundo novo. Em trechos da letra, observamos, segundo o mito, a transposição de uma regra e, com isso, todo povo é castigado. Esse mito de fim do mundo confunde-se com o próprio mito de criação do povo Karajá, que tem como origem a libertação do povo do fundo do rio e a vinda deles à terra. Vejamos na letra:

Apocalipse Karajá²⁶

Terra, profecias do pajé filho do fogo
Que se cumpra ao extermínio dos domínios
De tupã dos segredos profanados da aruanã
Nas profundezas da escuridão
Hei, hei

Trevas santuário libertário dos malditos
Devoradores de mundo de alma de sonhos
Ó criador e criatura dos versos medonhos
Que encanta o pajé

²⁵ Povo secular que habitava às margens do rio Araguaia, nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso.

²⁶ Autor: Menciús Melo. Ano: 1996. Fonte: CD do Garantido.

Na ocará karajá
Ah, ah, ah, ah, ah
Uô, ô, ô, ô, ô, ô

Fogo, profecias do pajé filho do vento
As estrelas que desabam no infinito
No vale, nos ventos, na ira dos raios
Planetas se chocam nos braços da morte
A fúria das águas, os olhos perdidos no caos
Fim do mundo Karajá
Filho Diuré, guerreiro Aruanã
Manchastes a casa dos homens
Do Karajá, do Karajá
Manchastes a glória vermelha da guerra
Do Karajá, do Karajá
Profanastes o segredo sagrado do tempo
Eu profanei, eu profanei
Terra

A toada, por ter uma imensa representatividade da população de Parintins, bem como temas do cotidiano local e nacional, pode ser considerada como música popular, e não mais música folclórica. Nilza Megale (2011) nos diz que a música popular “é composta por autor conhecido e usada com maior ou menor amplitude por todas as camadas de uma coletividade. Ela é criada dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios musicais: rádio, disco, televisão, cinema.” (MEGALE, 2011, p. 82).

Ainda segundo a autora, a música popular tem o poder virtual de folclorizar-se devido à sua tendência de música espontânea e característica de uma sociedade. Como exemplos temos os foxes, tangos, sambas, músicas carnavalescas e as toadas, assim como as de Dorival Caymi, Luiz Gonzaga, Chico Buarque e Pinxiguinha. (MEGALE, 2011).

CAPÍTULO II

Mitos indígenas e as toadas do Festival Folclórico de Parintins

Neste capítulo, trataremos do *corpus* desta pesquisa: os mitos indígenas presentes nas letras das toadas dos bois-bumbás, Caprichoso e Garantido, no Festival Folclórico de Parintins. A análise dos mitos presentes das toadas partirá dos conceitos apresentados por Mircea Eliade (1972), podendo assim classificá-los, além da diferenciação entre lendas e mitos nessas mesmas letras. O conceito de lendas também se fará presente neste estudo, vez que muitos conceitos se confundem, causando dificuldade na interpretação de narrativas de caráter sobrenatural. O conceito de lenda é muito confundido com o mito e dele se distancia pela função e confronto.

Sabe-se que tanto os mitos quanto as lendas advêm da oralidade popular, o que não é diferente na cultura indígena e se apresenta como literatura oral brasileira. Neste sentido, Cascudo (2006) diz que tal Literatura se compõe de elementos que as três raças trouxeram para a memória e utilização dos povos atuais. “Índigenas, portugueses e africanos possuíam contatos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.” (CASCUDO, 2006, p. 27).

É inevitável não pensar na Carta de Pero Vaz de Caminha quando o assunto é a narrativa da origem do Brasil. O documento atesta que antes da vinda dos portugueses, o país já possuía habitantes, os índios, como os da etnia Tupi-Guarani, que contribuíram com características peculiares para a formação do povo brasileiro.

A documentação escrita, herança do Brasil quinhentista, sempre foi o principal foco de muitos estudos. Em relatórios, cartas, exposições etc., mas como guardar a rica Literatura Oral indígena? Cascudo (2006) afirma que:

O indígena é um motivo a resolver em sua difícil colocação dentro do quadro colonial. Registrar-lhe a vida intelectual, as manifestações de sua inteligência, impressionada pela natureza ou a vida, seria colaborar na perpetuidade de satanás. Só sabemos do indígena do século XVI, de sua existência normal, modos de agir, pensar, resolver, cantar, a exposição alarmada dos catequistas, arrolando os pescados, o que devia ser, urgentemente, corrigido. (CASCUDO, 2006, p.27-28).

Desde o período da colonização do Brasil, uma grande quantidade de histórias indígenas locais surgiram e passaram a fazer parte da cultura dos índios brasileiros. Essas narrativas foram recolhidas desde o começo da colonização e logo se espalharam, sendo

registradas por escrito, pelos próprios colonizadores portugueses ou por viajantes e aventureiros de outros países. Essas histórias se perpetuaram por séculos e continuam a fazer parte da base cultural brasileira.

Assim como os gregos utilizavam os mitos buscando respostas, os indígenas também se valem desta prerrogativa. Daí percebemos que por meio dos estudos sobre a mitologia indígena brasileira é possível entender alguns comportamentos atuais dos nossos indígenas. O país é muito grande e possui etnias diversas espalhadas por muitos locais, que apresentam visões diferentes sobre diversos temas como, por exemplo, a origem do mundo, ou sobre como foram criadas as montanhas, os seres vivos etc.

Na oralidade indígena, são diversas as narrativas sobre a criação do Universo, da vida, das plantas e dos bichos, conversão de homem em bicho e de bicho em homem, sobre os astros interferindo nas relações entre os humanos galgando os céus, metamorfoseados em corpos celestes, viagem de ida e volta ao mundo dos mortos, batalhas épicas entre nações indígenas. Por meio desses relatos podemos perceber o modo de sentir, pensar e viver dos índios brasileiros em tempos imemoriais.

Conhecer um mito consiste na descoberta da origem das coisas. Realidade que se faz possível também por meio dos mitos indígenas, vez que, em sua natureza, os mitos tratam dos mesmos temas. Esses temas correspondem, sobretudo, às narrativas das criações e histórias de grandes alterações. É comum que essas narrativas que dizem respeito às diversas criações estabeleçam os primeiros escritos míticos.

Luiz Galdino (2016), em seus estudos no livro *Mitologia Indígena*, relata a proposta de Mircea Eliade (1972) em sua obra clássica *Mito e realidade* onde “os eruditos ocidentais passaram a estudar os mitos mediante uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX”. (GALDINO, 2016, p.148 *apud* ELIADE, 1972, p.09). E explica que, em vez de tratar o mito na acepção usual de ficção, eles o fazem tal qual era compreendido no âmbito das sociedades arcaicas, nas quais ele designava uma história real, de caráter sagrado exemplar e significativo.” (GALDINO, 2016, p.148).

No próximo tópico, abordaremos o conceito de mito apresentado por Eliade (1972), bem como suas classificações.

A pesquisa para este capítulo também procurará investigar como se compõe o repertório anual dos bumbás para as três noites de apresentação e como estas composições se enquadram no enredo da temática das agremiações, levando em consideração o estudo prévio para a escrita das letras, bem como são selecionadas.

2.1 Classificação dos mitos

Para o culto e estudioso alemão de mitologia grega Walter Burkert (2001), a palavra mito vem do grego *mythos*, latinizado em *mythus*, e significa, fala, narração, concepção. “No tempo do Iluminismo grego²⁷, contudo, transformou-se no termo próprio para designar à distância velhas narrativas, que não eram verdadeiramente para serem tomadas a sério. Apesar disso, o mito revela-se numa cultura superior, adulta e madura.” (BURKERT, 2001, p.17).

Na atualidade, é mais compreensível a origem de determinadas coisas, como, por exemplo, a criação do universo por meio da teoria do *Big Bang* até a evolução humana. São vastas as informações que estão à disposição, ainda mais na era da tecnologia, mas nos primórdios não havia tanta informação assim. As pessoas viviam sem saber o que havia antes e com pouca visão do que haveria depois. É nesta situação que surgem os mitos.

Ao longo da história da humanidade, encontramos a necessidade de explicar o que fazemos aqui, como chegamos e o que está acontecendo ao nosso redor. Os povos antigos explicavam o que acontecia, em termos ambientais, o que estava certo e o que estava errado, por meio de mitos e lendas.

A intenção do mito é, basicamente, tentar explicar através de narrativas os mistérios que envolvem os humanos e todo o universo em volta. O mito é um relato oral que, com o passar dos anos, faz variar os detalhes, porque são transmitidos de geração em geração. Com o desenvolvimento da escrita nas sociedades, o mito foi se adaptando em termos literários, por isso a variedade em suas versões e nuances. Segundo Gennie Luccioni (1977), esses relatos tendem não apenas a dar explicações sobre o funcionamento ou surgimento das coisas, mas também incentivou a proliferação de símbolos de adoração nos quais os humanos depositavam suas explicações, dúvidas, medos e esperanças. Acerca disso Luccioni (1977) afirma que:

O mito é o conhecimento na sua origem. Ele exprime o desejo de saber; mas um desejo facilmente pervertível e tão violento que, na sua impaciência, descamba para a ilusão, mãe da ideologia (hoje em dia onipresente) e da idolatria. Sendo uma e outra apenas subprodutos do mito. O homem criterioso busca na ciência e na filosofia antídotos contra essas mentiras. (LUCCIONI, 1977, p. 07).

Cascudo (2012) também trata do conceito de mito, de forma simplificada, como sendo “um sistema de lendas gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla

²⁷ Iluminismo grego foi o período da antiguidade grega no qual se deu a passagem do conhecimento mitológico para o conhecimento racional, tendo como uma de suas principais consequências o surgimento da Filosofia.

e sem exigências de fixação no tempo e no espaço.” O conceito de lendas apresentado pelo autor versa sobre a narrativa que incorpora o fantástico, o maravilhoso, advindo da literatura oral. De acordo com o folclorista o mito trata-se de:

Episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, “legere”, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: Antiguidade, Persistência, Anonimato, Oralidade. Os processos de transmissão, circulação, convergência são os mesmo que presidem a dinâmica da literatura oral. (CASCUDO, 2012, p. 396).

Lévi-Strauss (1978) explica que os signos²⁸ encontrados no mito completam outros campos da experiência humana, ou seja, querem dizer algo mais e com outro sentido do que realmente significam. Os signos necessitam ser adivinhados para serem compreendidos, pois a linguagem do mito é metafórica e poética. As narrativas mitológicas são construídas com as palavras da própria língua, que, dependendo do contexto em que o mito está inserido, adquirem novos sentidos. Essas narrativas “são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas, apesar de tudo, dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda parte.” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.15).

Após os conceitos apresentados acima, chegamos às convicções de mitos as quais trabalha Eliade (1972), estas vêm ao encontro da tentativa das conceituações supracitadas e, a partir daí, termos uma definição para então contextualizarmos uma direção para as análises das toadas selecionadas. Para o autor, o mito não possui uma definição única.

Eliade (1972) afirma que definir mito não é uma atividade simples, pois encontrar uma definição que sejam aceita por todos os eruditos e leigos é totalmente complexo. O mito é uma realidade cultural que depende da abordagem e interpretação. Apresenta, neste sentido, pontos de vista diversos e suplementares. Mesmo assim, Eliade (1972) conceitua que:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes, dramáticas,

²⁸ Símbolo; sinal que indica ou expressa alguma coisa.

irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser imortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 09).

No conceito acima, podemos perceber dois aspectos mitológicos referentes à origem do Universo, a cosmogonia, e à origem de outras coisas, a etiologia.

O mito leva a uma visão de mundo dos indivíduos e a maneira de viver a realidade. Ele não se justifica, não possui fundamentos, por isso não aceita questionamento, críticas ou correções. O mito estará sempre ligado ao sobrenatural, ao mistério, ao sagrado, para explicar a realidade. As causas dos fenômenos naturais, os elementos concretos da natureza (os astros, as intempéries, os animais, as plantas, as montanhas, os rios, o céu, os cheiros, os sabores), o que acontece aos homens, tudo é governado por uma realidade exterior ao mundo humano e natural. As experiências da vida em sociedade (o parto, a morte, o sexo, a troca, a caçada, os filhos, as mães, os parentes) e as relações entre as pessoas (o comportamento, a obediência, a traição, a generosidade, a mesquinhez, a inveja), enfim, toda essa matéria-prima é usada na construção do mito.

Desde os primórdios da humanidade, os mitos são recontados em uma constante tentativa do homem de explicar as origens do Universo, própria origem e tudo o que o cerca. O mito será uma verdade que não pode ser provada, mas entendida e, por isso, não necessita de comprovações porque sua crença se dá pela fé, estando ligado às emoções e à afetividade. Assim, Eliade (1972) afirma que o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma história “verdadeira”, pois sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo. (ELIADE, 1972). O mesmo acontece com o mito de origem da morte que também é “verdadeiro”, pois é comprovado pela mortalidade do homem.

Eliade (1972) expõe algumas características do mito, entre elas a que constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais. Essa mesma História é considerada absolutamente verdadeira e sagrada. O mito se refere sempre a uma criação, contando como algo veio à existência, conhecendo o mito se conhece a origem das coisas e que de uma maneira ou de outra vive-se o mito.

Para Eliade (1972), os mitos dividem-se em cosmogônicos (ou de criação do mundo), etiológicos (ou de origem) e escatológicos (ou de fim de mundo). Há antes que se esclarecer a diferença entre os mitos de origem e os mitos cosmogônicos. Os mitos cosmogônicos narram o surgimento do Universo e também qualquer outra coisa que se origina da criação do Universo.

São eles que sustentam os demais mitos. Já os mitos de origem ou mitos etiológicos tratam de como o mundo foi modificado e como surgem determinadas coisas. Assim, os mitos de origem podem ser atualizações ou complementos do mito cosmogônico. Trabalharemos também com os mitos escatológicos, que são de fim de mundo. Neles, o mundo é destruído e, normalmente, renasce pela água ou pelo fogo.

A partir daqui, trataremos apenas com as denominações de mitos cosmogônicos, etiológicos e escatológicos. Segundo Eliade (1972):

Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação”. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão consertada e sistemática. (...) Todo mito de origem conta e justifica um “situação nova” – nova no sentido de que não existia desde o início o Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. (ELIADE, 1972, p.20).

A ideia acima nos ajuda a compreender que a criação do ser humano e as sagas míticas se passam em um Universo já criado. Os mitos cosmogônicos relatam a história da criação e, a partir dela, surgem as histórias do que foi criado. O Cosmos é criação divina, por isso é sagrado, tornando o mito cosmogônico a expressão da divindade suprema. O que hoje é mitologia, antes já foi religião. Eliade (1972) afirma que “em outros termos, a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o “feito” por excelência, o gesto arquetípico²⁹ do Deus criador: a Criação do Mundo.” (ELIADE, 1972, p.27).

Nas narrativas indígenas, nosso objeto de estudo, os mitos também apresentam essa classificação:

Na cosmologia indígena, quando os mitos se reportam à criação do mundo amazônico, na verdade, estão se referindo à criação “do mundo”, à criação do planeta Terra. A primeira noite de tudo saiu do coração de um tucumã (pequeno coco de palmeira), ‘Escureceu, o cururu, a sapucaia, puseram-se a coaxar; as corujas a piar; o jurutai³⁰, o murucututu³¹, a acuraua³², o rasga-mortalha³³, os morcegos, precipitaram-se na escuridão, enchendo a floresta de gemidos, de pios, de roncões, de ferros, de silvos diversos’ (...) ‘Mal brilhou a estrela d’alva, a moça separou a noite do dia e os pássaros do dia cantaram e os da noite calaram’ (...) ‘E assim se fez a primeira noite’, registra José Coutinho de Oliveira, em *Folclore Amazônico*³⁴. (LOUREIRO, 2001, p. 72).

²⁹ O modelo que se utiliza como exemplo para padrão.

³⁰ Ave de hábitos noturnos, também conhecida como Urutau ou mãe-da-lua.

³¹ Coruja grande e poderosa, encontrada por quase todo o Brasil. Devido aos hábitos discretos e noturnos, é mais ouvida do que vista.

³² Aves de hábitos noturnos, de asas longas e pernas curtas, que fazem o ninho perto do solo e que se alimentam de insetos.

³³ É o nome popular que se dá, nas regiões norte e nordeste, a uma pequena coruja, de cor branca, de voo baixo

³⁴ OLIVEIRA, José Coutinho de. *Folclore Amazônico*. Belém, Graf. São José, 1951, p. 10.

O mito cosmogônico tem a capacidade de ser referência para diversos planos, o homem das sociedades tradicionais sente essa necessidade de ser único e fundamental em todos os planos, sejam eles biológicos, psicológicos ou históricos. Não podemos falar em mitos cosmogônicos sem falar no demiurgo. É comum encontrar nas várias mitologias a figura de um criador que, por surgimento próprio e independente, criou o mundo na forma atual. Nos próximos capítulos, trataremos da aplicação direta do demiurgo nas letras das toadas analisadas.

Cascudo (2012) apresenta na obra *Dicionário do folclore brasileiro* o conceito de contos etiológicos, que “explicam a origem de um aspecto, forma, hábito, disposição de um animal, vegetal, mineral. A solha (*Solea brasilliensis*) ficou com a boca torta por ter zombado de Nossa Senhora, limitando-lhe a voz.” (CASCUDO, 2012, p.223). Assim, os mitos etiológicos partem do mesmo princípio. A etiologia estuda as causas das coisas, então, os mitos seriam explicações da origem dos eventos cujo mecanismo ainda não sabemos explicar. Por exemplo, certos fenômenos meteorológicos.

Comumente é difícil a compreensão dos mitos etiológicos dependerem dos mitos cosmogônicos, mas, se conciliarmos ambos percebemos que o “começo” absoluto é a Criação do Mundo. “Assim, afirmamos que a prova de que o mito cosmogônico não é uma simples variante da espécie constituída pelo mito etiológico está em que as cosmogonias, como acabamos de ver, servem de modelo para todos os tipos de ‘criações’”. (ELIADE, 1972, p. 31).

Existem mitos que, em forma simbólica, explicam aspectos geográficos do território daquele determinado povo que os contam, ou, por meio deles, explicam a existência de certas lendas ou de certos animais.

A narrativa mítica que conta a origem do povo Kaingang registra que, depois de uma grande inundação em que os homens sobreviveram nadando para o cume de uma alta montanha, as águas só recuaram porque as saracuras e os patos lançaram terra na água, formando uma barreira. Segundo a narrativa indígena, como as aves vieram do lado da nascente, construindo aí essa barreira que se tornaria uma serra, os rios do território Kaingang correm para oeste, e não para leste (ou seja, não correm para o mar, como seria esperado). De fato, os maiores rios do território Kaingang são o Tietê, o Paranapanema, o Ivaí, o Iguaçu, o Chapecó e o Uruguai, todos eles correndo para o oeste. (D'ANGELI, 2006, p.145).

Os mitos escatológicos tratam do fim do mundo e, posteriormente, sua recriação. Alguns povos sentiam a necessidade de renovar culturalmente o mundo. Essa renovação consistia num rito principal que simbolizava a repetição da cosmogonia. Esses povos eram os egípcios, os mesopotâmios, os hebreus e outros povos do antigo Oriente. Para os hebreus, a história antiga de renovação do Mundo ficou no passado, mesmo conservando parte da sua significação original. A escatologia é apenas a representação do que virá na cosmogonia do

futuro, ela tem a ideia de que, para haver uma nova criação de mundo, é necessário que o atual mundo seja totalmente abolido e que essa é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial.

Para os judaico-cristãos, as imagens apocalípticas do fim do mundo aparecem nas visões escatológicas. Já para o judeu-cristão, apresenta uma inovação capital. Para eles, o fim do mundo será único. O Cosmo que aparecerá após a catástrofe será o mesmo Cosmo criado por Deus no início dos tempos, porém com um novo aspecto, restaurado em sua glória primordial. Neste sentido, a escatologia representa igualmente o triunfo de uma Santa História. O fim do mundo revelará o valor religioso das atitudes humanas. Os seres humanos serão cobrados por seus atos, não sendo mais uma regeneração cosmogônica, mas um julgamento, sendo somente mérito dos eleitos viver em eterna felicidade. Citamos, ainda, “outra diferença das religiões cósmicas: para o judeu-cristianismo, o fim do mundo faz parte do mistério messiânico. Para os judeus, a chegada do Messias anunciará o Fim do Mundo e a restauração do Paraíso. Para os cristãos, o Fim do Mundo precederá a segunda vinda de Cristo e o Juízo Final”. (ELIADE, 1972, p. 49).

As histórias de tradição indígena se firmam e se eternizam pela transmissão oral, sejam narrativas verdadeiras dos antepassados, narrativas de guerras, ou histórias de ficção, como a lenda do Curupira e da Yara.

O professor do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Wilmar d’Angeli, conta que muitos indígenas não desenvolveram a escrita alfabética:

As comunidades indígenas, nas chamadas ‘terras baixas da América do Sul’, não desenvolveram sistemas de escrita como os que conhecemos, sejam alfabéticos, sejam ideogramáticos ou outros. Somente nas sociedades indígenas com estratificação social, como foram os Astecas e os Maias, é que surgiu algum tipo de escrita. (...) O fato é que os povos indígenas do Brasil, por exemplo, não integravam o sistema de escrita, mas garantiram a conservação e a continuidade dos conhecimentos acumulados, das histórias passadas e também das narrativas que sua tradição criou, através da transmissão oral. Todas as tecnologias indígenas se transmitiam e se desenvolveram. E não foram poucas: por exemplo, foram os índios que domesticaram plantas silvestres e, muitas vezes, venenosas, criando o milho e a mandioca, o amendoim, as morangas e muitas outras mais (também desenvolveram muito, por exemplo somente do milho criaram cerca de 250 variedades diferentes em toda América). (...) Há sociedade em que os nomes de antepassados são contados, um a um, de geração em geração, recuando mais de três séculos no tempo. Em outras, fatos históricos são narrados com detalhes de hora clima e frases iniciadas, com uma distância temporal de mais de um século. (D’ANGELI, 2006, p. 142-143).

Nas sociedades indígenas não existe apenas um tipo de narrativa, ou mesmo um tipo de história. Há quem pense que tudo o que for narrativa indígena é um “mito”. Primeiramente, é necessário saber em que sentido a palavra “mito” está sendo empregada. “Há um sentido de “lenda” ou “história fantasiosa” e é assim que geralmente é entendida a chamada “mitologia

grega”. São vistos, então, como história sem comprovação, muitas vezes, histórias inacreditáveis.” (D’ANGELI, 2006, p. 144).

O mito é uma narrativa, uma forma de transmissão de história de valores. A linguagem simbólica é uma forte característica do mito, sabe-se que nem sempre é fácil se decifrar essa linguagem quando não se conhece a cultura em que foi gerada. A maneira mítica de contar essas histórias tem sido a preferida pelos povos, para registrar e transmitir as certezas de suas verdades e valores mais fundamentais às gerações futuras.

Assim, por exemplo, os Guarani contam que os pais primeiro de toda a sua gente tendo ido embora deixaram uma mulher grávida de “Gêmeos”. A mulher sentiu a direção em que os pais se foram e, no caminho, encontrou as onças que a comeram, mas a avó das onças salvou as crianças. Depois disso, os meninos fogem das onças e começam a sua própria caminhada em direção à nascente, onde está a morada dos pais primeiro. Ao fazer este caminho, vão encontrando situações que favorecem a descoberta e a criação de várias práticas culturais que os Guarani herdaram deles. E também situações que exigem várias regras de conduta, que também são guardadas como exemplares pelos Guarani. Ao falar de um tempo muito antigo, do começo do mundo, a narrativa mítica do Guarani ensina, às futuras gerações, que valores eles devem cultivar e que práticas são marcas legítimas da cultura Guarani, que não devem ser abandonadas. (D’ANGELI, 2006, p. 145).

Portanto, o mito, seja qual for, tem significado e tem intenção. E não são só as narrativas míticas que os índios contam e, independentemente de qualquer situação, se faz necessário haver respeito com a história e a cultura dos povos indígenas, por ser uma tradição tão antiga. Ao ter contato com as narrativas é importante observar que devemos ter humildade de reconhecer nossa dificuldade, muitas vezes, para compreender a profundidade dessa tradição oral.

2.2 O processo de composição

Como já vimos no capítulo anterior, a letra das toadas que são executadas durante as apresentações do Festival de Parintins fundamenta-se na criação literária de compositores locais, que também fundamentam as composições de textos na literatura local e na tradição oral da região amazônica. As composições são inseridas também “por expressões derivadas da língua tupi ou a língua geral [Nheengatu], formulada por missionários desde os tempos coloniais.” (BRAGA, 2002, p. 393).

Braga (2002) faz, ainda, uma comparação da música, com toada, em relação a canções africanas.

A música apresenta reminiscências afro-brasileira banto³⁵, constatando de modo atávico³⁶ coro e solista, batida ou pancada em compasso binário³⁷ e divisão rítmica, bem como dança e contradança. No evento, na apresentação de cada boi-bumbá, deve-se observar que a enunciação das toadas seria representada pelo coro ou galera e as funções de solista pelo levantador de toadas, o ritmo seria executado pela batucada, no Garantido, ou Marujada de Guerra, no Caprichoso, enquanto as coreografias obedeceriam sempre ao princípio da dança e contradança. (BRAGA, 2002, p. 393).

Quanto ao processo de composição das toadas e, neste sentido, devemos levar em consideração não apenas as letras das composições, mas a melodia e os arranjos, podemos dividir em três momentos, ou melhor, em três gerações de compositores. Cada geração narra uma época e cria um estilo diferente de fazer toada de boi-bumbá. As composições foram se modificando com o passar dos anos e se transformaram no ritmo que é hoje. De um ritmo cadenciado para um ritmo frenético. Toadas que exaltavam a rivalidade dos bois e a preservação da Amazônia, hoje, apresentam letras mais elaboradas dentro de um contexto pesquisado.

A maioria dos compositores de toadas reside em Parintins, mas há aqueles que moram em Manaus. São poucos os que compõem, desde o início, apenas para um bumbá. Muitos já apresentaram toadas para as duas agremiações e, durante a seleção, aqueles que se simpatizam ficam com a toada. É o caso do músico Chico da Silva, residente em Manaus, que possui composições de sucesso, tanto no Garantido quanto no Caprichoso.

A primeira geração de compositores fazia parte dos fundadores dos bumbás, como o próprio Lindolfo Monteverde, Ambrósio, Nelson Baixinho, Braulino, Zé Foguete, Raimundinho Dutra, autor de toadas antológicas do boi Caprichoso e Seo Venâncio, que também conta o surgimento dos bois. As composições da primeira geração possuíam um tom mais cordelista, com raízes do nordeste brasileiro como influência. As toadas eram mais simples, mais espontâneas, talvez por não possuírem a carga literária que os compositores de hoje possuem. Nogueira (2014) nos mostra que a forma adotada por esses poetas se consolidou por um bom tempo nas apresentações dos bumbás.

As mudanças ocorridas durante o trajeto da brincadeira para o espetáculo afetaram, embora não de imediato e nem totalmente, os fundamentos de origem do boi-bumbá. No caso das toadas, prevaleceram, ao menos até a metade dos anos 1980, as composições ao estilo da primeira geração de poetas, com seus poemas em versos curtos, acompanhadas por tambores e outros instrumentos artesanais. O imaginário poético se referia, em grande medida às lembranças do mar, das raízes populares

³⁵ Os bantos formam um grupo étnico africano que habita a região da África, ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores, que vivem também da pesca e da caça.

³⁶ Hereditário; transmitido ou adquirido de maneira hereditária; também usado no sentido figurado: tinha um comportamento atávico; possuía um rancor atávico.

³⁷ A expressão compasso binário designa um tipo de compasso constituído por duas unidades de tempo. Pode ser simples ou composto.

nordestinas, às qualidades do boi amado, ao cortejo da morena bela ou em desafiar o contrário. (NOGUEIRA, 2014, p. 135).

Vejamos exemplos de toadas que narram, em suas letras, o nascimento dos dois bois-bumbás e, conseqüentemente, o estilo de composição adotada pelos poetas da primeira geração, em Parintins, que serviu como referência para as gerações que viriam. Tal geração esteve em evidência até meados dos anos 1980, com a transformação das temáticas das toadas.

Urrou meu novilho³⁸

Urrou meu novilho
Na praia pequena
Na beira do rio
O meu boi urrou
Todo mundo sorriu
Urrou meu boi na campina
Sereia cantou no mar
Urrou meu boi na campina
Já urrou que eu ouvi urrar

Urrou meu boi³⁹

Urrou meu boi
Cantou sereia (bis)
Urrou meu boi no mar
Jogando peixe na areia (bis)
Boi Caprichoso urrou
E a morena chorou
E o galo cantou
Adeus, morena
Já vou (bis)

A segunda geração de compositores fez poucas mudanças no modo de compor, seguindo, ainda, traços da primeira geração no quesito melodia e, principalmente, nas temáticas das toadas. Os maiores nomes no auge desse momento foram, pelo boi Garantido, Emerson Maia, Inaldo Medeiros, Paulinho Du Sagrado, Tony Medeiros, Tadeu Garcia e Menciús Melo, e, no Caprichoso, J. Carlos Portilho, Carlos Paulain, Ronaldo Barbosa e Simão Assayag. Vale ressaltar que esses compositores ainda produzem toadas até os dias atuais. Tais compositores passaram pelo período de transição das temáticas das toadas e suas composições tanto traziam o sentimentalismo aos bois, quanto as novas temáticas de preservação da Amazônia e o índio como centro do enredo e, até mesmo, como principal herói das narrativas. Vejamos algumas composições desses poetas.

³⁸ Lindolfo Monteverde, Garantido.

³⁹ Raimundinho Dutra, Caprichoso.

Ninguém gosta mais desse boi do que eu⁴⁰

Minha vida soa com a Marujada
Sou o suor que balança esse povo
No mês de junho tocando tambor
Batendo palminhas renasce de novo
Ninguém gosta mais desse boi do que eu (cinco vezes)

Das minhas cores meu canto é franco
O azul do céu e o branco é o encanto
E o meu boi Caprichoso bailando de novo
Renasce com ele encantando meu povo
Ninguém gosta mais desse boi do que eu (cinco vezes)

Ao pé da roseira⁴¹

Sentei junto ao pé da roseira
Lembrei minha infância,
Fogueira e balões
Lembrei de meu pai,
Meu amigo
Esperando ansioso o meu boi Garantido (duas vezes)
Tempos que ficaram pra trás
Gente que partiu pra ficar
Mas deixaram isso bem definido
Que o boi campeão da Terra
Sempre será o boi Garantido

Nas duas letras podemos observar os traços dos poetas da primeira geração, no qual o sentimento nutrido pelos bois é o principal tema para as composições. A composição de Carlos Paulain é um dos hinos do boi Caprichoso. A toada foi composta no ano de 1988 e a letra mostra a devoção tradicional dos brincantes que se transformou em letra de toada. A toada “Ao pé da roseira” mostra o saudosismo da infância com as brincadeiras de boi-bumbá, que foram transmitidas por gerações.

Podemos chamar de terceira geração de compositores de toadas de bois-bumbás os atuais compositores e pesquisadores. No Garantido temos João Kennedy, Enéas Dias, Adriano Aguiar (que até 2018 compunha para o Caprichoso) e Marcos do Boi e, no Caprichoso, Guto Kawakami, Geovane Bastos, Hugo Levy e Mailzon Mendes. A maior parte desses compositores ganhou notoriedade pela qualidade da pesquisa apresentada nas toadas, pela grande carga literária que possuem, bem como a melodia e os arranjos que as acompanham, transformando as toadas em grandes sucessos, antes, durante e depois do Festival.

⁴⁰ Carlos Paulain, Caprichoso.

⁴¹ Emerson Maia, Garantido.

Os trechos da toada abaixo fizeram parte da apresentação do bumbá Caprichoso, no ano de 2017, e chamam a atenção pela elaboração da escrita e aprofundamento da temática. Neste ano, o Caprichoso apresentou o tema “A poética do imaginário caboclo”.

Tesouros da Cabanagem⁴²

Teu é o tesouro, só tu acharás
Sozinho na noite, riqueza terás (2x)

Espíritos da Cabanagem te dão (2x)
a coragem
Em sonhos senhores irão te mostrar

O tesouro enterrado na mata
Perdido no tempo
Escondido na fuga
Joias e pratarias sem fim
A ganância dos nobres, enfim

Que ficaram para trás (2x)
Ainda esperam pelo caboclo audaz

A noite é a senda, silêncio é a senha
É fogo, é fogo, é fogo azul
Clareia o lugar, Velas acesas, reza forte é o segredo, a paz da alma, do enredo
Cabanos

É preciso procurar sozinho
E não falar a ninguém
Do contrário a morte espreita
Te encontrará

Cordões de ouro são filhos de cobras
Diamantes são escorpiões
Prataria centopeias
Maldito serás...

Esta toada mostra a mistura do imaginário amazônico com um fato histórico do Brasil, a Cabanagem, um dos maiores movimentos de resistência popular do país, ocorrido entre os estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima e Rondônia. Os revoltosos eram negros, índios e mestiços, que viviam em situação de miséria e se punham contra a gestão do Imperador Dom Pedro. Temos assim, a pesquisa para a composição sendo evidenciada, e não somente baseada no conhecimento empírico.

A Cabanagem velou em nome porque os revoltosos moravam em cabanas. A letra da toada relata uma lenda Amazônica que narra que os barões da época possuíam muitos tesouros e, por medo da revolta, fugiram e enterraram esses tesouros. Jairo Costa (2013) mostra que os

⁴² Guto Kawakami, Caprichoso.

mais velhos contam que espíritos aparecem nos sonhos, à noite, para que esses tesouros sejam desenterrados. Os espíritos são dos barões. Geralmente, os tesouros estão escondidos no quintal da vizinha, ou no quintal do dono da fortuna. Mas, ao se contar para alguém, essas joias podem se transformar em besouros, insetos e as pedrarias podem se desfazerem na sua frente, além de ser amaldiçoado. (COSTA, 2013).

No ano de 2018, o boi Garantido levou para a arena o tema “Auto da resistência Cultural”. A toada Consciência Negra traz uma abordagem social para a temática dos negros. Segue trechos da toada.

Consciência Negra⁴³

A consciência negra
A bela arte negra
A ciência negra
A ascensão dos negros

É história, é memória praticada
No Mocambo ou refúgio, o sofrimento a superar
Escravos livres, libertos, esquecimento
(...)
A resistência é uma luta permanente
Por espaço mais decente no direito a se igualar

A liberdade é um valor da identidade
A qualidade dessa raça, a negritude de viver
Expresso canto e suas danças no batuque
Da marimba, da viola e do xequerê
Derruba mastro colorido na festança
(...)
Ainda assim o preconceito reproduz tanto defeito
Até aonde a tolerância não há
Afirmção da identidade é o caminho que exalta os negros do meu boi-bumbá
O hip-hop, a capoeira, o berimbau na cachoeira
(...)
Sou filho de Catirina o qual nunca se ouviu falar
A expressão maior não se contém naquela carta de alforria e o respeito limitar
O negro é conceito escrito e irrestrito
Na pele, nos olhos e na alma brasileira
A consciência negra
A resistência negra!

A toada apresentada pelo bumbá Garantido trouxe uma reflexão acerca da resistência dos povos afro-brasileiros, colocando em evidência a herança cultural dos negros para a nação brasileira e fazendo um trajeto da história do negro, desde a escravidão ao legado cultural, até mesmo à luta desse povo até a chegada em terras brasileiras. A resistência negra está incorporada na história e misturada à identidade cultural do povo brasileiro, como marca

⁴³ Paulinho Dú Sagrado, Garantido.

profunda de uma consciência que atravessou os difíceis e dolorosos tempos da escravidão, quando inúmeras etnias negras foram arrancadas da África e submetidas a condições absurdamente desumanas da colonização europeia. Assim, temos mais um exemplo da profundidade das pesquisas para as composições das toadas.

É nítida a mudança durante as composições das letras das toadas, nas três gerações de poetas. Contudo, não somente as letras mudaram, mas o ritmo e os instrumentos também sofreram alterações.

Como já vimos, os responsáveis pela execução do ritmo das toadas é um conjunto de ritmistas, no Garantido, a batucada e, no Caprichoso, a Marujada de Guerra, que tocam instrumentos típicos e específicos do Festival de Parintins, com ritmos e gingado próprios para a execução das coreografias. Alguns desses instrumentos são citados por Farias (2005): Surdo de Marcação, Palminhas, Contra-Surdo, Surdo de Repique ou Repiquete, Caixa, Caixinha, Xeque-Xeque, Maracá, Cuíca, Espanta-Cão. Aos poucos, nos anos 1980, outros instrumentos foram sendo incorporados na música dos bois-bumbás de Parintins: o Charango, o teclado e o sintetizador, o contrabaixo elétrico, o violão elétrico e os racares. (FARIAS, 2005).

Nos últimos anos, foram introduzidos o violoncelo e o violino, o sax, o trombone, o trompete, a guitarra semiacústica, a flauta Kena, o shaker (ovo de plástico com areia ou arroz), o rocar e o ronroco e a bateria, na gravação e mixagem de algumas toadas, na busca da qualidade sonora do gênero, resultando nas mais diversas variações melódicas. E os pearas, os mestres que comandam os ritmistas, introduzem novidades todo ano no ritmo dos bumbás, dentre as ‘paradinhas’ e os toques tribais. (FARIAS, 2005, p. 76).

Há quem diga que as inserções desses novos instrumentos afastam os brincantes do Festival, pois perde a essência e a tradição das primeiras composições de toadas. Em entrevista ao escritor Júlio Farias (2005), o compositor e poeta Fred Góes esclarece que:

A introdução de instrumentos modernos na composição das toadas não acaba com a tradição. Primeiro porque a tradição não é estática. A tradição é um conjunto de informações que você tem de sua comunidade, de seu povo. Eu não posso querer achar que nós deveríamos voltar tudo como era, talvez por uma questão de saudosismo meu, que vivi isso. Acho lindo, eu relembro, acho fantástico, mas não posso deixar de sentir uma coisa que evoluiu. A questão que há instrumentos estranhos ao Boi, nós não podemos esquecer que temos um processo no folclore do Brasil que é chamado empobrecimento, que quem não conhece folclore acha que aquilo sempre foi assim. Esses instrumentos vieram para enriquecer o Boi, e não para agredir. Eu não sei se um dia vamos usar a guitarra no Boi, que é um instrumento agressivo. Eu tenho muito cuidado com isso. Mas, de modo geral, o que vem soar bem dentro do Boi, nós não podemos renegar. Nós temos o formato, usamos o tambor, as palminhas até hoje. O uso de outros instrumentos na constituição melódica das toadas é um aperfeiçoamento melódico da sonoridade. Nós estamos num constante processo de evolução e

aperfeiçoamento, tem gente aqui que já tem saudade da década de 80, tão recente, aqui tão perto. (FARIAS, 2005, p. 76).

A questão da tradição e as mudanças sofridas durante os 53 anos de Festival estão diretamente ligadas à proporção que a festa tomou enquanto evento cultural e acabou influenciando na produção dos compositores, que transformaram as letras das toadas em narrativas não somente para que o Brasil conhecesse a Amazônia e sua festa, mas para que o mundo soubesse da festa dos parintinenses, conforme explica Braga (2002):

Nas toadas, pode-se identificar nas letras a relação estabelecida entre o local e o global, considerando a alusão que fazem ao lugar do Festival – a cidade de Parintins – e, num sentido mais amplo, a um imaginário composto de seres naturais, índios e caboclos, cantados para o mundo globalizado. (BRAGA, 2002, p. 125-126).

Hoje, o Festival de Parintins é conhecido mundialmente e atrai muitos curiosos interessados em conhecer a festa, podemos relacionar essa intenção em conhecer Parintins com as expedições espanholas em busca do Eldorado e o país das canelas. Souza (2009) afirma que o El Dourado é uma das lendas mais persistentes e que mais aguçam a imaginação dos conquistadores. País fabuloso situado em algum lugar do nordeste 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. (SOUZA, 2009, p.69). Ou seja, a Amazônia sempre despertou a atenção de estrangeiros, mas antes só se ouvia falar, hoje se pode vivenciar.

Farias (2005) nos diz que para entendermos as toadas de hoje é necessário voltar ao passado e conhecer o processo de composição em sua forma mais primitiva, conhecido como quadras. “As quadras eram compostas de quatro versos, rimando no segundo e no quarto verso, em compasso binário, cuja acentuação rítmica do verso se fazia com divisões de oito e sete sílabas, estrutura característica da literatura de cordel, inspiração dos primeiros versadores dos bois”. (FARIAS, 2005, p. 81). Como exemplo, expomos duas toadas de épocas diferentes que, por coincidência ou não, têm a mesma estrutura de quadras, utilizadas por poetas da primeira geração.

“A-flo-res-ta-se-pre-pa-ra (7 sílabas)⁴⁴

Pa-ra o-gran-de-ri-tu-al (7)

⁴⁴ Trecho da toada Presciente Feiticeiro, Caprichoso, 1998, Mailson Mendes, Alex Pontes, José Augusto Cardoso e Alceo Anselmo.

As-tri-bos-to-das-reu-ni-das (7)

Nu-ma-gran-de a-do-ra-ção” (7) (FARIAS, 2005, p.82).

“Atualmente, mesmo que as toadas tenham se alongado, tanto vertical quanto horizontalmente, ganhando um número maior de estrofes para acompanhar a evolução do Festival, ainda identificamos essa divisão silábica em alguns versos.” (FARIAS, 2005, p. 82).

O mesmo ocorre na toada do boi Garantido:

“A-lô-a-lô-che-gou a-ho-ra (8 sílabas)⁴⁵

Che-gou a-ho-ra-do au-ê (8)

Can-to-eu-can-ta-meu-po-vo (7)

Que-ro-ver-can-tar-vo-cê” (7) (FARIAS, 2005, p.82).

As toadas atuais, em sua maioria, não seguem essa métrica. Para Braga (2002), “a divisão silábica nas toadas não obedece estritamente à divisão das palavras, mas acentua no canto o ritmo, através da entonação do cantor que, não raro, aglutina mais de uma sílaba no canto de uma linha melódica.” (BRAGA, 2002, p. 442).

Em entrevista ao autor Farias (2005), o compositor Bené Siqueira afirma que:

As toadas de hoje são diferentes das toadas do passado. Vários colegas nossos que eram muito bons estão de fora hoje do Boi porque um grupo de pessoas novatas modificaram o ritmo do Boi. Eles aceleraram a batida, colocaram outros instrumentos que não tinham na época no Boi. Então, se você não seguir a linha dos novos, você fica para trás. As toadas, antigamente, eram menores e com refrão fortíssimo. Hoje as letras são grandes, você concorre hoje no Bumbódromo com “toada, letra e música”, então, tem muita gente que pensa que fazer toada pra ser bonita, ela tem que ser grande e ter uma poesia que vá ser competitiva. Têm muitos compositores que ficaram pra trás e não seguiram a linha que tem hoje no Boi-Bumbá.” (FARIAS, 2005, p. 83).

Nas letras das toadas, conseguimos identificar duas tipologias textuais mais recorrentes, a narrativa e a descritiva. O gênero toada é classificado segundo as características que apresenta em relação à linguagem e ao conteúdo, esses tipos textuais promovem uma interação entre os interlocutores do discurso, ou seja, entre os compositores e os espectadores dos bumbás. Podemos chamar esses aspectos observados de características discursivas, que são utilizadas desde as primeiras composições. Tais aspectos, somados ao tom epopeico dado às toadas, agrega grande contribuição para o sucesso das composições. O imaginário aguça o interesse pelas lendas e mitos locais.

⁴⁵ Trecho da toada Chegou a Hora, Garantido, 1996, Paulo Onça, George Jucá e Maurício Filho.

O discurso épico inerente às toadas de boi provém não só da história básica do auto folclórico, mas principalmente do tom grandiloquente do texto e da invocação de seres mitológicos e do próprio Boi. Com a introdução e assimilação da fantástica cultura amazônica no folguedo, as toadas adquiriram mais epicidade⁴⁶. As lendas e credences do povo somadas aos hábitos e a visão de mundo do índio contribuíram para a formatação textual epopeica das toadas. (FARIAS, 2005, p. 85).

Nesta pesquisa, trataremos dessas características apresentadas pelo autor Júlio César Farias (2005), já citado acima. Para o autor, devido à feição épica das toadas, encontradas no discurso, há oito aspectos que devem ser observados, a saber: adjetivação, invocação, mitificação, coloquialismos, rebuscamento vocabular, linguagem regional e indígena, metalinguagem e o indianismo.

É comum encontrarmos nas letras das toadas a adjetivação, ou seja, uma característica positiva, de algum ser que faz parte das apresentações dos bois, geralmente, os seres louvados são o próprio Boi, “a pureza do índio, a sabedoria, o poder e a coragem do Pajé e a beleza dos itens femininos do Festival. O emprego de adjetivos, por isso, se faz constante.” (FARIAS, 2005, p. 86).

Citaremos quatro trechos⁴⁷ de exaltação ao Boi e ao Índio.

“Caprichoso é lindo
Ele é vida, ele é belo
Negro da América
Anjo do amor”
(Negro América, Caprichoso-2000).

“Boi Garantido é boi valente
Boi famoso, boi guerreiro
Boi do povo e boi de tradição”
(Fama de Vencedor, Garantido-2003).

“Montadas pra guerra
De arco e flechas nas mãos
Seguindo Naruna
Defendem com raça
A sua sagrada nação
É a saga das belas guerreiras”
(As Ycamiabas, Caprichoso-2001).

“Eu sou um índio,
Sou um índio guerreiro
Sou também feiticeiro”
(Índio, Garantido-1995).

⁴⁶ Palavra usada para referir algo épico.

⁴⁷ (FARIAS, 2005, p. 86-87).

“Deuses são invocados continuamente nas toadas direcionadas ao Ritual, ao Pajé, às tribos indígenas e às Lendas Amazônicas. E, como o Boi é endeusado, sendo a razão de ser do folguedo, ele também é invocado em grande parte das toadas.” (FARIAS, 2005, p. 91).

Vejamos alguns exemplos de toadas que trazem a invocação como característica discursiva:

“Guerreiro Mura, guerreiro Munduruku
Eternos inimigos
Mura, Mura, Mura, Mura, hei, hei, hei”
(O Grito das Águas, Caprichoso 2000).

“Oh! Criador e criatura
Dos versos medonhos
Que encantam o Pajé”
(Apocalipse Karajá, Garantido 1996).

“Chega pra cá meu Boi
Balança meu Bumbá”
(Brincando de Boi-Bumbá, Caprichoso 2002).

“Vem dançar, meu Boi Caprichoso
Vem bailar, meu Boi Caprichoso”
(Tempo de Festa, Caprichoso 1998).

A mitificação na letra das toadas está relacionada ao mito, assim diz o autor, é alcançada devido as narrativas de aventuras fantásticas em que aparecem seres do imaginário caboclo, como o Mapinguari, Curupira, Cobra Grande, Juma, Bicho Folharal, entre outros. Contudo, vimos, no início deste capítulo, que esses entes sobrenaturais tratam-se de lendas da região, conforme as definições de mitos elaboradas por Mircea Eliade (1972).

Geralmente, esses seres aparecem em embates do bem contra o mal, em que surge a figura do Pajé, que sempre vence e se torna o herói do relato. “Na cultura amazônica, temos a mistura do real e do imaginário, principalmente, nas narrativas orais repletas de encantarias, mitos e deuses. O Boto e a Iara, dentre outros, são entidades que habitam e poetizam o rio Amazonas e seus afluentes.” (FARIAS, 2005, p. 93).

Abaixo, exemplos de alguns trechos de toadas que versam sobre as lendas da Amazônia:

“Do fundo do rio
O rebojo soturno, o mistério das águas
O frio que arrepia é cobra grande que boia
Com encanto e magia
Do mistério da mata”
(Cobra Grande, Caprichoso 2000).

“Flautas sagradas anunciam
Misterioso Kuraca acabou de chegar
Vem montado em criatura encantada
Vem fazer
Fatura, paz e imortalidade”
(Misterioso Kuraka, Caprichoso 2000).

“Curupira é um ser com traço de índio
E os pés invertidos a mudar a direção
Se um caipora vier para enganar
A sua esperteza perderá a razão”
(Curupira da Amazônia, Garantido – 2002).

“No ermo da Amazônia
Bicho Folharal cantará”
(Santuário Esmeralda, Garantido – 2003).

Entende-se por coloquialismo “as construções próprias da linguagem oral, isso é, da fala, como as reduções vocabulares, o uso de gírias e expressões populares e infrações às rígidas regras gramaticais da escrita.” (FARIAS, 2005, p. 96). Sabe-se que, por se tratar de um texto para ser cantado, temos a licença poética, sendo assim, é comum o emprego da linguagem coloquial e expressões do cotidiano, nas letras das toadas.

Vejam os exemplos:

“Vou deitar e rolar ao som do tambor
Dois pra lá, dois pra cá
É assim que eu vou
Ninguém me segura
Sou Caprichoso
Eu tô maluco!”
(Maluco Por Meu Boi, Caprichoso – 1998).

“Tô com saudade do batuque
Do som do tambor
Essa paixão é que me faz assim”
(Louco Torcedor, Garantido – 2001).

O rebuscamento vocabular, em contrapartida ao coloquialismo, também aparece nas letras das toadas, isso se deve à nova geração de compositores estudiosos, que deu um tom acadêmico às composições. A utilização de novas palavras ocorre pela grandiosidade e imponência do Festival. “Convém lembrar que as toadas primitivas eram feitas por repentistas e gente de pouca instrução. Hoje, as toadas são compostas por pessoas letradas e com vasto conhecimento musical, o que reflete na qualidade poética e sonora das mesmas.” (FARIAS, 2005, p. 97). Destacamos, aqui, vocábulos utilizados em 2018, de ambos os bois, que mostram o rebuscamento vocabular nas últimas toadas:

Tabela 2 – Termos utilizados nas toadas

Caprichoso (2018)	Garantido (2018)
Transfigurada	Inconfidentes
Brado	Legado
Trêmula	Fibra
Gaya	Forjada
Turmalinas	Filiações
Navajos	Cosmogonia
Abissal	Matizes
Matriarcado	Brasis
Fitavam	Celestial
Quíchua	Inebriante
Bonança	Ruflar
Conjurar	Eclodir

Fonte: Elaboração do autor.

“Em razão de exaltar a Amazônia e sua gente, as toadas, frequentemente, trazem palavras da cultura amazônica e do vocabulário indígena.” (FARIAS, 2005, p. 97). Neste sentido, não podemos confundir regionalismo com coloquialismo. O regionalismo está ligado às raízes e costumes de determinado grupo, neste caso, dos indígenas, para estes é normal utilizar determinado termo. Já o coloquialismo é um estilo de linguagem caracterizado por aspectos informais. A autora Nilce S. Martins (1997) nos diz que:

Os regionalismos só produzem efeito discursivo nos ouvintes que não são da região, soando-lhes a expressão como algo pitoresco ou exótico. Caso contrário, estas expressões regionais podem passar até despercebidas, por serem comuns e naturais aos habitantes da região em que o texto é produzido. (MARTINS, 1997, p. 87).

Como exemplo, temos as seguintes estrofes das toadas:

“Curumim é preciso criar
Curimatá, farinha e tambaqui
Piracema de sardinha
O sabor do mapará
Aruaná, bodó e pimenta murupi
Vai popeando caboclo
Pro Banzeiro não alagar”
(Pescador da Vida, Caprichoso – 2003).

“Sou Caprichoso
Sou peara do pedaço
Eu tenho garra”
(Boi de Lata, Caprichoso – 2002).

“No som do tamurá, maracá
Cariço, ireru, puraci-saua
Surge a deusa cunhã pra dançar”.
(Deusa Cunhã, Garantido – 2003).

“Mosquito carapanã
Persegue até de manhã

A cobra, o gavião
A lhe aporrinhar”
(Senhor da Maromba, Garantido – 1997).

Os compositores das toadas também usam a metalinguagem, que consiste em utilizar o próprio código para explicá-lo. “Ocorre nas toadas de empolgação, em que se fala do próprio Festival e de seus itens, e nas toadas de desafio, aquelas que incitam o Boi contrário.” (FARIAS, 2005, p. 101).

Seguem fragmentos das toadas:

“Vem Sinhazinha, pai Francisco e Catirina
Todas as tribos na arena vêm dançando
Porta-Estandarte chega tremulando o pavilhão
Cunhã-Poranga dança e canta
O som da Marujada forte ressoou
Explode a galera vibra com emoção
Vem aboiano o galope a Vaqueirada”
(Brincando de Boi-Bumbá, Caprichoso – 2002).

“Vou lá pra Parintins
Eu também vou ô, ô, ô
Brincar de boi-bumbá,
Eu também vou
Vou sair na batucada do
Garantido ô, ô, ô”
(Um Canto Novo, Garantido – 1996).

A figura do índio está presente nas letras das toadas por meio de suas tradições e costumes. Em alguns momentos, o índio aparece de forma idealizada, como no Romantismo literário, sendo um herói nacional e símbolo de nacionalidade, em outros ele é apresentado com a descrição mais próxima do real. “Por isso, várias toadas assinalam o indígena como símbolo da região amazônica, traduzindo o nacionalismo e afirmação de nossa identidade etnocultural.” (FARIAS, 2005, p. 105). Assim, temos as seguintes toadas:

“É dito que quando o último Yanomami morrer
A grande e definitiva noite desabará
É sabido que se o último Yanomami morrer
O fim do futuro assim será
Já levaram meus irmãos deixe o meu céu.”
(Luz da Comunhão, Caprichoso – 2000).

“Um dia o índio civilizará o mundo
E a terra no sentido mais profundo
Terá que ser tratada como mãe, então.”
(Não Mate a Vida, Garantido – 2001).

Assim, temos elementos discursivos que fazem as toadas serem um gênero musical com características próprias. E, mesmo sendo letras e melodias específicas, é necessário que haja uma seleção anual para a escolha das toadas que comporão os CDs de Caprichoso e Garantido, e, conseqüentemente, o enredo das apresentações nas noites de apresentação do Festival.

A escolha do repertório do CD do boi-bumbá Garantido é por meio de concurso público. Os compositores são informados por intermédio de edital, em setembro, e as inscrições se estendem até outubro ou novembro. Inscrevem-se, anualmente, em torno de 200 composições, das quais, são selecionadas ao menos vinte, em audições coordenadas pela Comissão de Arte, com a participação de membros da diretoria e sócios convidados. (...) No Garantido, são os próprios compositores e músicos que escolhem seus temas, arranjos e pesquisa de fundamentação de conteúdo. (NOGUEIRA, 2014, p. 203).

Braga (2002) nos diz que a média de toadas apresentadas ao bumbá Caprichoso também é entorno de 200, a escolha também ocorre em formato de concurso, com edital regendo todas as etapas. As toadas que não são selecionadas no ano atual podem concorrer novamente no próximo ano. “Dessas, são escolhidas entre doze e dezessete toadas para compor o CD oficial do respectivo Boi-Bumbá.” (BRAGA, 2002, p. 57).

A produção do CD e a definição do tema devem ser realizadas com uma antecedência mínima de seis meses, pois são etapas que antecedem a fase de preparação da apresentação dos bois-bumbás para o Festival. Esta fica circunscrita aos últimos três meses, quando adquirem importância o trabalho dos artistas plásticos responsáveis pela criação e construção de alegorias, itens individuais e grupais, relacionados ao tema escolhido para o ano. (BRAGA, 2002, p. 59).

Aos CDs dos bumbás damos os créditos das divulgações das toadas, pois é por meio delas que o Festival cresceu e ganhou notoriedade no mundo. O imaginário caboclo e indígena fascina quem escuta as toadas. Como vimos, é esse imaginário que apresenta a riqueza do folclore, os mistérios da floresta e as tradições indígenas da Amazônia, compondo assim o enredo das lendas e rituais retratados nas toadas dos bois-bumbás de Parintins.

2.3 – O imaginário amazônico nas letras das toadas

Seres sobrenaturais e fantásticos, narrativas encantadas de homem que vira boto, da sereia que seduz os homens e carrega para o fundo do rio, da tribo de mulheres que guerreavam contra os colonizadores, da criatura com os pés virados para trás que afugenta caçadores, todos esses elementos compõem o ilusório amazônico, que está ligado às lendas e mitos do imaginário caboclo e indígena, e, conseqüentemente, são a base dos compositores no momento da criação

das toadas do Festival, que transportam o espectador da festa para o imaginário amazônico. Essa ficção extraída do lendário local, por ser tão rica, caracteriza e explica a cultura e o folclore da cidade de Parintins, retratados nas apresentações dos bumbás.

Nos rituais espetacularizados dos bois-bumbás, os heróis e demiurgos que povoam o imaginário das populações dos rios e das florestas amazônicas passam a ser recorrentes. O seringueiro e ecologista Chico Mendes, assassinado em 1987, a mando de criadores de gado, aparece como homenageado em várias ocasiões nos bois-bumbás. O seringueiro tornou-se um mártir dos povos da floresta, a exemplo de lampião entre as populações pobres do Nordeste. (NOGUEIRA, 2014, p. 142).

Sabe-se que no Festival de Parintins as toadas são um suporte lítero-musical, um elo condutor para as apresentações e, além da melodia, métrica, conteúdo, interpretação, composição e harmonia devem associar elementos históricos, geográficos, culturais e sociais, estes aspectos são julgados durante as apresentações e devem conciliar o sentimento pelo bumbá e as estratégias dos bois para vencer a disputa.

Nogueira (2014) afirma que é por meio do imaginário amazônico que os compositores e artistas buscam inspirações para suas criações, principalmente o imaginário caboclo, que pode ser considerado símbolo da cultura local, devido a valores que integram sua mistura de raças. Assim, as toadas refletem como o imaginário caboclo e indígena cria e recria lendas e mitos fantásticos nas comunidades ribeirinhas e em seus rios, dividindo o real do fantástico. Animado pela aceitação do imaginário amazônico como valor estético perante o seu público, o boi-bumbá de Parintins imprime visibilidade e compreensão que vão muito além do espetáculo. (NOGUEIRA, 2014, p.143).

As toadas que versam sobre o imaginário caboclo recriam um ambiente que representa o cotidiano do mestiço e do índio, e apresentam uma espécie de homenagem às raízes da terra, assim, nas letras das toadas aparecem a figura das tacacazeiras, artesões, farinheiros, juteiros, pescadores, carpinteiros, costureiras, ou seja, personagens do cotidiano da cidade de Parintins e do estado do Amazonas. Azevedo e Simas (2015) afirmam que:

A toada também é um mecanismo que reflete a realidade social do homem amazônida, seja no âmbito do imaginário ou do real, porque expõe em suas letras traços da realidade e das lendas e “estórias” que são contadas na região. Nela também é produzido discurso a partir do olhar daquele que vive na Amazônia, um olhar de dentro que, ao mesmo tempo, que reflete um olhar sobre a região o constitui. Logo, faz-se necessário estudar esses olhares para confrontá-los com outros olhares, geralmente de sujeitos externos ao contexto amazônico para se pensar e entender a constituição do imaginário sobre a Amazônia de maneira ampla. (AZEVEDO; SIMAS, 2015, p. 48-49).

Nas toadas que tratam do imaginário da Amazônia, alguns cenários chamam atenção, as paisagens, mais precisamente, os rios e as florestas. Com base no que apresenta Loureiro (2001) sobre conceitos desses elementos, mostraremos a definição e exemplos de toadas onde são retratados.

A paisagem é um dos elementos que compõem esse imaginário e está presente nas letras das toadas de forma descritiva, às vezes se tornando mágica. Assim, diz Loureiro (2001): “a paisagem amazônica, composta de rios, florestas e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética”. (LOUREIRO, 2001, p. 122).

Podemos dizer que o contato visual com a paisagem material amazônica causa efeitos poéticos, mágicos e imaginários, assim acontece na composição das toadas. Muitos compositores absorvem esse encantamento e o traduzem nas letras das toadas, como por exemplo em trechos da toada *Amazônia, Santuário Esmeralda*, dos compositores Demétrios Haidos e Geandro Pantoja, em que há a descrição das paisagens em tom poético e uma realidade mediata, segundo os conceitos de Loureiro (2001).

Amazônia, Santuário Esmeralda⁴⁸

Amazônia santuário esmeralda
Pôr-do-sol beija tuas águas
Pátria verde florescida
Pelas lágrimas divinas
(...)
Templos de rios, florestas
Lagos e cachoeiras
Encontro das águas das cores da natureza
Anavilhanas, jaú, janauari
Macuricanã, mamirauá
(...)
A nossa fauna corre o risco de extinção
Onça pintada, cutia, preguiça
Tamanduá-bandeira, ariranha
Peixe-boi, tartaruga, sauim-de-coleira
(...)

Vivendo dentro de um espaço, o homem tem com ele uma relação permanente de trocas. Na Amazônia, esse espaço físico está preenchido pelos rios e pela floresta. É uma geografia de esplendor da tropicalidade, da qual emana o sentido sublime, do imediato, da exuberância cósmica. (LOUREIRO, 2001, p. 124).

Outro elemento muito comum que surge nas letras das toadas e aguça o imaginário de quem escuta são os rios da Amazônia. “O rio é um fator dominante nessa estrutura fisiográfica

⁴⁸ Demétrios Haidos e Geandro Pantoja, Garantido, 2003.

e humana, conferindo um *ethos* e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca” (...). (LOUREIRO, 2001, p. 125).

Podemos comparar os rios com as estradas, eles são os caminhos por onde os ribeirinhos transitam e por onde passam a maior parte do seu tempo. Com isso são inúmeras as histórias fantásticas de pescadores e caçadores que fascinam quem escuta. Esse fascínio se deve ao lendário amazônico, que também traz o rio como base de suas narrativas. Desse modo, temos a lenda do Boto, lenda da Cobra Norato, lenda da Boiúna, lenda da Mãe d’água, dentre outras, que despertam o imaginário do que existe no fundo do rio e em suas águas.

Loureiro (2001) nos diz a respeito da associação natural com a estrada e a rua, que os rios estão intimamente ligados à cultura e à expressão simbólica local, são sempre vistos como um caminho, “por onde as pessoas, de certa maneira, andam. O índio diz que o igarapé é um caminho de canoa.” (LOUREIRO, 2001, p. 126).

Vejamos trechos de toadas que relatam o rio em diferentes perspectivas, nas letras das toadas:

Pentagrama de Tandaká⁴⁹

No rio sombrio
As águas conduzem as cinco canoas sobrenaturais
Rumo ao além
Na proa, rezadores, feiticeiros
As cinco pontas da estrela ritual
Barqueiros, mensageiros
Adoradores daqueles que vivem no fundo do rio
O sakaka te chama: Sai da água!
Tandaká angawê rebojo calafrio
Patxakáu tssãnkê
Faz na curva do rio
Ê auê auê auê
Inakahuel emerge das águas
Ê auê auê auê
É bicho do fundo do rio ele vem
(...)
Giram de mãos dadas com o pajé
A criatura encantada monstruosa é despertada
Sai da água! (...)

Rios de Promessas⁵⁰

(...)
O caboclo caniça a esperança
Nas águas dos grandes rios Rios..
Enfrentando os desafios Rios...

⁴⁹ Geovane Bastos, David Nakauth e Yaguaré Yamã, Caprichoso, 2015.

⁵⁰ Ronaldo Barbosa, Caprichoso, 1995.

Sou um proeiro ribeirinho ÔÔÔ...
Sou um proeiro pescador

Pescador, pescador, pescador, eu sou
Sou um proeiro ribeirinho ÔÔÔ...
(...)
Eu sou esse rio, esse sol, essa terra
Sou parte da selva, ela é parte de nós
O meu sonho caboclo
O meu sonho caboclo
(...)

Os trechos da toada *Pentagrama de Tandaká*, de autoria dos compositores Geovane Bastos, David Nakauth e Yaguaré Yamã, retratam o imaginário amazônico que habita nos rios da Amazônia, já os trechos da toada *Rios de Promessa*, de autoria de Ronaldo Barbosa mostra a realidade dos ribeirinhos que sobrevivem do que o rio oferece, ou seja, pontos de vistas diferentes, o imaginário e o real, mas com uma mesma base, o rio.

A floresta também figura como um dos elementos que promovem a interação entre o imaginário e a realidade na mente dos caboclos que fazem dela um local para construções de moradia e, de lá, retiram também, assim como dos rios, seu sustento. As florestas, assim como os rios e as paisagens, fazem parte do pano de fundo das composições nas toadas de Parintins. “Jacques Le Goff tem razão quando afirma que... ‘o sentido simbólico profundo da floresta se exprime na produção do imaginário’, pois a floresta tem sido um lócus da imaginação delirante, múltipla, fértil. (LOUREIRO, 2001, p. 132).

Vejamos o trecho da toada *Viva nossa floresta*, de autoria dos compositores Adriano Aguiar, Joel Maklouf, Erick Nakanome e Jr. Dabela. Nesses fragmentos, podemos observar o tratamento mediato dado à temática da floresta, com intenção de chamar atenção para a preservação da natureza, atrelado às características fantásticas.

Viva nossa floresta⁵¹

Alô Brasil
Quem tá falando é aqui de Parintins
Conhecida como a terra do bumbá
Quero fazer um convite
Chamar todo mundo pra vir preservar

O nascer do Sol, o sopro da vida
O som da toada, tambor, melodia
O índio que canta pra natureza
Caboclo que vence a correnteza
Preserva em artes, cores e festa
A vida, a floresta

⁵¹ Adriano Aguiar, Joel Maklouf, Erick Nakanome e Jr. Dabela, Caprichoso, 2016.

De um povo orgulhoso, corajoso
(...)
São as aves em bando cantando
São as flores da vida brotando
É o exemplo da ilha ensinando
Consciência ancestral renovando
É a floresta que o povo preserva
É a esperança que nunca se encerra
É o amor pela nossa mãe terra
É o menino cantando o futuro e

Desse modo, chegamos no *corpus* deste estudo, os mitos indígenas presentes nas toadas de boi-bumbá. Os mitos indígenas que também fazem parte do imaginário amazônico e que, geralmente, aparecem nas letras das toadas voltadas para o item Ritual Indígena. Esse item está ligado à relação da encenação da toada com a letra. Essa encenação é muito aguardada pelos espectadores, uma vez que reúne elementos alegóricos, coreográficos e teatrais, que compõem a cênica do universo indígena e suas cosmogonias, etiologias e escatologias, apanhados nas toadas de diversas etnias.

O próximo capítulo trará as dez toadas escolhidas para análise. Essas toadas versam sobre os mitos e/ou lendas indígenas da região amazônica.

CAPÍTULO III

A presença dos mitos indígenas nas toadas do Festival Folclórico de Parintins

Após conhecermos, no primeiro capítulo, os aspectos históricos da cidade de Parintins, as temáticas das toadas e, no segundo capítulo, o conceito e a classificação dos mitos, bem como o processo de composição das toadas dos bois-bumbás, em uma abordagem de pesquisa e composição das letras das toadas, trataremos, especificamente, neste capítulo, da presença dos mitos indígenas nas toadas do Festival de Parintins.

Os mitos serão identificados e classificados segundo os conceitos apresentados por Mircea Eliade (1972). A análise das toadas está baseada na análise de conteúdo, que, segundo o autor Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2014), “se refere a um método das ciências humanas e sociais destinado à investigação de fenômenos simbólicos, por meio de várias técnicas de pesquisas.” (FONSECA JÚNIOR, 2014, p. 280). É uma técnica de levantamento de dados qualitativos que possui etapas para análise, categorização, descrição e interpretação. Essa metodologia é usada para descrever e interpretar o conteúdo de documentos e textos, uma espécie de análise aprofundada da mensagem. Ela se concentra na pertinência das respostas, na lógica, na coerência. Enfim, visa revelar o que está escondido ou subentendido na narrativa.

Como categoria de análise, essa metodologia apresenta seis diferentes classificações, porém, para este trabalho, usaremos apenas a categoria *Normas*, segundo Fonseca Júnior (2014):

A análise de conteúdo permite saber em que medida as mensagens estão de acordo com normas preestabelecidas. Dados sobre composição demográfica de uma determinada população (origem étnica, idade, profissão) podem servir de referência para avaliar a população de personagens de ficção numa telenovela; questões legais, com a exigência de certa proporção de programas jornalísticos numa programação radiofônica, podem ser utilizadas como norma para a avaliação de uma emissora de rádio. (FONSECA JÚNIOR, 2014, p. 291).

Assim, trataremos dessa metodologia, em uma visão qualitativa, para podermos chegar ao objetivo principal deste trabalho, que é investigar, a partir da análise de dez toadas de boi-bumbá dos bois de Parintins, a representatividade dos mitos indígenas em seus enredos. Sendo as toadas a serem analisadas, divididas em temáticas de mitologia cosmogônica, escatológica e etiológica.

As entrevistas com os compositores das toadas também fazem parte da metodologia e serão fundamentais neste capítulo para que possamos alcançar um dos objetivos específicos desta pesquisa. Os compositores serão ouvidos para entendermos como acontece a inserção dos mitos indígenas nas letras das toadas. Para isso, faz-se necessário conhecermos as fontes de pesquisa de onde são retirados os mitos presentes nas letras das toadas, a relação do mito com a música e a contextualização do mito utilizado, segundo os apontamentos de Mircea Eliade (1972). Portanto, traremos a relação dos mitos com as toadas e a representação que as temáticas de mitologia indígena têm dentro da disputa dos bois.

3.1 As toadas e os mitos

As toadas de boi-bumbá são fundamentais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins, são elas que dão o ritmo e são o fio condutor dos bois Garantido e Caprichoso na arena do Bumbódromo, durante os três dias de apresentação. Nesse sentido, Nogueira (2014) fala do conjunto das expressões artísticas dos bois-bumbás. A música, no gênero toada de boi, é a que mais se sobressai como agente da inovação em razão dos seguintes motivos: é dela que emanam a coreografia, a performance dos itens individuais, a elaboração das alegorias e a energia que anima os brincantes e as galeras.

Allan Rodrigues (2006) comenta o conceito de toadas apresentado por Câmara Cascudo (2002).

Essa definição pode ser aplicada às composições dos primeiros versadores dos bumbás, que tiravam toadas de improviso, durante as apresentações pelas ruas de Parintins, com conteúdos românticos relativos à vida do caboclo (a morena, a lua, as danças de terreiro, as fogueiras juninas etc.) e irreverentes, quando se tratava dos desafios feitos aos bois contrários. [...] as toadas também sofreram alterações ao longo dos anos, ganhando novas temáticas (indígena e ecológica) e estruturas melódicas mais complexas [...] as mudanças ocorridas nas toadas as fizeram deixar de ser músicas folclóricas para se tornarem músicas populares. (RODRIGUES, 2006, p.197-198).

Assim como o samba é característico do Rio de Janeiro e o Carimbó do Pará, as toadas de boi-bumbá se tornaram referência musical no Amazonas. Nesse contexto, surgem as temáticas de contexto regional nas quais são trabalhadas lendas e mitos amazônicos, letras que tratam da preservação ao meio ambiente, história dos navegantes espanhóis e portugueses, dentre outros temas, conforme a escolha dos bumbás para as apresentações em cada ano.

Podemos afirmar que as toadas de boi-bumbá são o elemento de construção da identidade cultural da cidade de Parintins. A maioria dos parintinenses ouve e canta as toadas e se identifica com a figura do índio descrita nas letras.

A maioria do enredo das toadas que envolvem mitos indígenas vem da oralidade popular, uma característica comum dos mitos. Essas toadas, cantadas no Festival de Parintins, mostram uma carga de conhecimentos culturais. Observamos essa característica quando analisamos a figura indígena. Assim, como ocorre com os mitos indígenas, acontece também com outros mitos.

Cascudo (2006) nos mostra que “A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, mitos, cantigas (...) uma longa admiração ao redor dos homens que já sabiam falar e entoar.” (CASCUDO, 2006, p. 27).

Como já vimos em capítulos anteriores, os mitos são histórias tradicionais contadas de geração em geração, ensinadas pelos pais aos filhos, pelos avós aos netos. São fundamentais para um povo, pois marcam sua identidade, são uma riqueza cultural, às vezes secreta, pertencente àquela comunidade.

Os mitos, frequentemente, falam de acontecimentos fantásticos, mágicos. É por isso que muita gente pensa e diz que mito é invenção, mentira, ficção; mas, para os povos que os contam, donos das histórias e para quem souber decifrar sua linguagem poética, os mitos são uma história verdadeira, uma explicação sobre o mundo, sobre o que é viver, sobre a origem da humanidade, sobre o aparecimento da agricultura, da caça, das plantas, das estrelas, do homem e da mulher, do fogo, do sol, da lua, de tudo o que se puder imaginar. A autora Betty Mindlin (2001) fala dessa antiga tradição dos povos indígenas:

O Brasil tem mais de duzentos povos indígenas, mais de 170 línguas. A população indígena brasileira é estimada em 350 mil pessoas nas terras indígenas e em 700 mil, segundo o IBGE. Cada povo tem uma mitologia característica, única. (...) Os mitos indígenas são falados; originalmente não eram escritos. Quem faz parte de um povo, ao ouvir os mais velhos vai aprendendo a tradição falada. As narrativas são acompanhadas de gestos, de cantigas, de música, contêm cenas que parecem teatro, podem ser muito compridas, durar horas e horas. (MINDLIN, 2001, p. 8).

Marcos Frederico Krüger (2011) fala que o mito pode apresentar diferentes funções, dependendo do produto de determinada estrutura social, apresentando-se, mais comumente, a etiológica. Observa, ainda, a partir de:

O simples fato de fazer de um determinado patrimônio cultural, isto é, de ser compartilhado por uma comunidade humana, já confere ao mito, como, aliás, a qualquer elemento de cultura, a função primária e essencial de contribuir para a solidariedade do grupo. Mas, enquanto os demais elementos possuem essa qualidade de modo geral, o mito a possui como função específica e em grau mais elevado. (SCHADEN, 1989, p. 21, *apud* KRÜGER, 2011, p. 35-36).

Podemos dizer, ainda, que os mitos fazem parte da literatura folclórica de determinado lugar, que são usadas de forma escrita ou oral. Megale (2011) diz que se deu o nome de literatura oral “para designar as manifestações culturais e de fundo literário, divulgadas oralmente. Ela se transmite de pessoa a pessoa, e se conserva por ouvir dizer. É a literatura da gente primitiva e do povo. São formas poéticas, cuja divulgação não se faz de forma escrita ou impressa. (MEGALE, 2011, p. 44).

As dez toadas que serão analisadas foram recolhidas dos dois bois-bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, entre os anos de 1996 e 2016. Como critérios para a escolha das dez toadas, utilizamos as narrativas de mitologia indígena presentes nas letras das toadas, as quais acreditamos transmitir elementos significativos referentes às relações dos mitos e as lendas nas letras das toadas, segundo os conceitos apresentados por Mircea Eliade (1972). Para este critério, não levamos em consideração a quantidade de toadas por bumbás, sendo escolhidas 3 toadas do bumbá Caprichoso e 7 do bumbá Garantido.

A escolha também se deu por meio da escuta das toadas e de leitura realizada previamente, e não baseada apenas no folclore amazônico, pois entendemos que os mitos possuem raízes sólidas na oralidade indígena. Desse modo, as temáticas de mitologia cosmogônica, escatológica e etiológica estão agrupadas nas dez letras de toadas a serem analisadas. Observamos essa afirmação nos conceitos apresentados de mito e folclore.

Vale ressaltar que antes de chegarmos ao nome dessas dez toadas, seguimos as etapas da metodologia de análise adotada. Para analisarmos o conteúdo das toadas, foi necessário preparar as informações, ou seja, escutar o maior número de toadas que pudesse trazer alguma relação com a mitologia indígena, bem como os conceitos e as classificações sugeridos nas obras de Mircea Eliade (1972). Após essa etapa, transformamos o conteúdo apurado em unidades, com isso, restaram as dez toadas a serem trabalhadas. Em seguida, realizamos a classificação das unidades, neste caso as toadas, em categorias de análise, subdividindo-as em mitos cosmogônicos, etiológicos e escatológicos.

A seguir, na tabela 3, segue o detalhamento das toadas selecionadas:

Tabela 3 – Classificação das toadas.

Temática Cosmogônica		
Título	Compositor	Ano
Sehaypóri	Geovane Bastos/ Alquiza Maria	2014
Yebá Burô - A Lenda Da Criação	Rozinaldo Carneiro/ Náferson Cruz	2015
Temática Etiológica		
Título	Compositor	Ano
Amazonas Ayakamaé	Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag	1997
Naiá	Inaldo Medeiros/ Liduína Mendes	1999
Lenda Do Guaraná	Demétrios Haidos e Geandro Pantoja	2003
Tamba-Tajá	Hugo Levy/ Neil Armstrong/ Silvio Camaleão	2003
Lendárias Amazonas	Enéas Dias/ Marcos Boi/ João Kennedy/ Mário Andrade	2016
Temática Escatológica		
Título	Compositor	Ano
Apocalipse Karajá	Mencius Melo	1996
Nação Kaxinawá	Inaldo Medeiros/ Marlon Brandão	2001
Apocalypto Yanomami	Ronaldo Barbosa Jr./ Rafael Marupiara	2012

Fonte: Elaboração do autor.

No próximo tópico, passaremos às etapas de análise, a saber: a descrição e a interpretação do conteúdo.

3.2 Análise das toadas

As análises das dez toadas seguem com a apresentação das letras e, em seguida, a interpretação e a visão do compositor ao ser escrita. Antes das interpretações, vale ressaltar que, para Braga (2002), “as composições versam sobre temas que se referem à região amazônica, como paisagem, onde são destacados os rios, a mata, a fauna e flora, o caboclo, homem mestiço que, historicamente, contribuiu para a formação da sociedade regional.” (BRAGA, 2002, p. 58). Essas características serão constantes na descrição das letras, bem como os grupos indígenas da Amazônia e a mitologia regional, que é o *corpus* deste estudo. Outros aspectos que serão observados nas análises são os zoemas⁵² e mitemas⁵³, características das narrativas mitológicas em textos literários que também serão incorporados ao estudo das toadas.

⁵² Zoemas, na acepção de Lévi-Strauss, são invariantes míticos encontrados nas culturas por ele estudadas. (NOGUEIRA, 2014, p. 96).

⁵³ O termo *mitema* (da mesma natureza de *fonema*) é utilizado para designar uma unidade constitutiva do mito.

As análises das toadas seguem a sequência apresentada nas tabelas da tabela 3, ou seja, agrupadas por temática, não por ano de composição. As letras completas das toadas encontram-se no Anexo 2, deste trabalho. Iniciamos com as letras que fazem referência aos mitos cosmogônicos.

3.2.1 Sehaypóri

A primeira toada estudada foi apresentada pelo boi-bumbá Caprichoso, no ano de 2014. Intitulada *Sehaypóri*, a toada tem autoria dos compositores Geovane Bastos e Alquiza Maria, e trata de um mito cosmogônico, da criação do mundo, segundo a etnia Mawé⁵⁴, conforme as características analisadas abaixo. Para o autor indígena Yguarê Yamã (2007), autor da obra “Sehaypóri, o livro sagrado do povo Saterê-Mawé”, o título da toada significa, na língua Saterê, “coleção de mitos”, que são histórias, mitos e lendas gravados no Puratig, remo sagrado e símbolo maior da identidade cultural do povo Saterê-Mawé, que tem a forma de bastão ornamentado com grafismos que simbolizam o Sehaypóri.” (YAMÃ, 2007, p. 11).

Apresentamos a primeira estrofe da toada:

Ó força
No cosmo a origem do universo
Os planetas se chocam na gênese astral
Do escuro infinito caos profundo
Moñag ordena, nasce o mundo
Na fumaça o paricá, a criação sobrenatural

A estrofe traz termos que nos remetem às narrativas dos mitos cosmogônicos como *cosmo, origem, universo, planetas, gênese, nasce, mundo, criação, sobrenatural*. Esses elementos são marcantes e difundidos nas toadas dos bois-bumbás com temáticas mitológicas. Eliade (1972) fala que, como características, os mitos constituem uma História dos atos dos Entes Sobrenaturais. Nesta toada, temos como Ente, Moñag, que é o ser supremo, pois no início não existia nada, apenas o escuro infinito e o caos profundo. Segundo os antigos gregos, a cosmogonia surge após o caos. Commelin (1983) afirma que:

O estado primordial, primitivo do mundo é o Caos. Era, segundo os poetas, uma matéria existente desde toda a eternidade, sob uma forma vaga, infindável, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares. O Caos era, ao mesmo tempo, uma divindade, por assim dizer, rudimentar, capaz, porém, de fecundidade. (COMMELIN, p. 1983, p.21).

⁵⁴ Seus ancestrais habitavam em tempos imemoriais o vasto território entre os rios Madeira e Tapajós, delimitado ao norte pelas ilhas Tupinambaranas, no rio Amazonas e, ao sul, pelas cabeceiras do Tapajós.

Entendemos que Moñag é o demiurgo da etnia Mawé, ou seja, o criador do Universo, uma espécie de Deus para as religiões cristãs. A figura do Demiurgo sempre aparecerá nas letras das toadas de temática cosmogônica. Yamã (2007) define, ainda, “Monã” como forças cósmicas que criaram duas “classes de deuses: Tupana, o deus do Bem, e Yurupary, o deus do Mal” (YAMÃ, 2007, p. 20), o primeiro verso mostra o chamamento para tal força, que seria Moñag.

Na primeira estrofe, temos também a presença da fumaça expelida do paricá, uma espécie de erva alucinógena usada em práticas de rituais indígenas. É por meio dessa fumaça que surge o Universo, ou seja, o ato de expelir é na Mitologia visto sempre como algo criativo. Por meio dessa ação sempre se cria.

“Luz, raio primitivo que ilumina a vida
Energia que emana do Criador
E se fez o sol, a lua o atapy, tupana e jurupari
Unhamangará, serpente emplumada mawé
Olhos de fogo na escuridão
Çukuiuéra da anunciação
Genitora da vida
Animais e minerais
Gigantesca fera voa sobre os céus
Ó dragão alado que originou o mundo em explosão”

A segunda estrofe trata da criação dos demais Entes que compõem a mitologia cosmogônica Mawé. Yamã (2007) nos diz que com a criação das classes dos deuses, Tupana, o deus do Bem, e Yurupary, o deus do Mal, surgem os seres estelares que vivem espalhados no Atapy (universo) e que são corpos luminosos, que só aparecem na escuridão da noite. Tupana criou A’at, o Sol, e Yurupary criou Waty, a Lua. Ambos não estavam satisfeitos, queriam que os dois astros se vissem e conversassem, mas isso não era possível, pois o Sol só aparecia de dia e a Lua só à noite, por isso nunca se viam. Então, fizeram surgir do infinito negro a serpente Mói Wató Magkaru Sése, para servir de mediadora dos dois, a Mãe Terra. (YAMÃ, 2007).

Assim nos é apresentado o Demiurgo da Terra. Segundo os Mawés, a criadora de tudo o que há no planeta, a serpente Mói Wató Magkaru Sése, cujo nome significa “Sukurijú emplumada”. A segunda estrofe traz as características da grande cobra de asas, com olhos de fogo. Nesta narrativa, a cobra aparece como um zoema positivo, pois cria algo em benefício de um povo.

Essa mesma serpente, ao fazer companhia aos dois astros, iniciou um relacionamento com ambos. De dia deitava-se com o Sol, e à noite, com a Lua. Não demorou para que a serpente aparecesse grávida, mas sem saber quem era o pai. “O tempo passou, até que a grande serpente

pariu dois gêmeos: Y’y’wató, o planeta das Águas, sem terra, habitado por criaturas fantásticas; e Ywyka’áp, o planeta Terra, sem água, habitado por seres minerais”. (YAMÃ, 2007, p. 21).

Um dia Tupana resolveu unir os dois planetas. O planeta Terra começou a beber o planeta Água até vazar, em fontes cristalinas, cachoeiras, igarapés, lagos e rios. As águas, unidas aos seres minerais, mudaram de cor, gerando mares. A terra tornou-se macia e fértil, parindo florestas, campos, cerrados. Dessa união mágica surgiram novos seres com formas de vidas diferentes. Logo, os deuses incumbiram o Sol e a Lua de iluminar o planeta nascido da união dos dois. (YAMÃ, 2007, p. 23).

Vejamos a estrofe:

“Criou noçokem
O rio e a floresta, o arco e a flecha
Das tuas entranhas teus filhos levantam
Cantam e dançam
Cantam e dançam
Sehaypóri mawé!
Voa! Voa!
Unhamangará Mãe Terra
Voa! Voa!
Unhamangará Mãe Terra.”

(BASTOS; MARIA, 2014).

A terceira e última estrofe narra as criações da grande serpente, principalmente noçokem, que é, segundo os Sateré-Mawé, o seu lugar de origem como sendo o lugar da morada de seus heróis míticos. Eles localizam-no na margem esquerda do Tapajós, numa região de floresta densa e pedregosa. Percebemos também a existência da temática etiológica, quando a toada trata da criação dos rios e florestas.

A estrofe traz a confirmação que Unhamangará é a Mãe Terra. Esse fato também é narrado na obra de Yamã (2007), Mói Wató Magkaru Sése, após ser castigada por ter usado a maldade com os seres encantados dos planetas que foram unidos:

– Sinto que a pajelança está transformando minha carne em minerais, em terra firme. As águas correm em minhas veias como nascentes, formando lagos, rios, mares. Sinto a floresta brotando pelos meus poros. Vejo o Sol, o meu grande amante, colorindo a vida transformada em mim. Percebo a Lua, meu outro amante, rebocando a noite de estrelas. É tudo grandioso e divino! Sei que querem que eu fique igual ao meu primeiro filho, transformado em paraíso: lindo, cheio de belezas naturais, todo perfeito, sem espinhos, sem dor, sem maldade. Mas se enganaram! Não farei tudo o que querem, pois me forçaram a dar meu corpo para ser Terra. (YAMÃ, 2007, p. 29).

Contrapondo a narrativa do mito, apresentado pelo povo Sateré-Mawé, por meio da obra de Yaguaré Yamã, e a letra da toada de Geovane Bastos e Alquiza Maria, percebemos, claramente, as características dos mitos cosmogônicos presentes nessa composição. Assim, interpretamos que a toada Sehaypóri apresenta em sua descrição um mito indígena cosmogônico: a criação do mundo, segundo a etnia Sateré-Mawé, com caráter explicativo e utilizando personagens sobrenaturais, a saber: Moñag e Mói Wató Magkaru Sése.

Em entrevista para essa pesquisa, o compositor Geovane Bastos nos relata como foi o processo de criação e a fonte de pesquisa para compor a letra da toada.

O Sehaypóri surgiu a partir de um tema que o Caprichoso propôs em 2014, a “Tawapayêra, Aldeia Mística”, onde se colocava uma atenção especial na ancestralidade dos povos indígenas, na construção de elementos que iam compondo essa “aldeia mística”, por meio dos contos dos pajés, das histórias, da oralidade dos índios, que transpassou o tempo e hoje nos ensina muito e faz com que a gente possa exaltar isso aqui com o boi. Então, havia necessidade de fazer um momento em que tudo começasse, a origem de tudo e o Sehaypóri foi idealizado a partir da pesquisa do livro cujo o nome é Sehaypóri mesmo, do professor Ozias Glória, Yaguarê Yamã, que eu tive o prazer de compor com ele e me chamou muito a atenção a origem dos contos. A literatura oral do povo Mawé transmite isso com os grafismos, que são denominados como Sehaypóri, a origem, os contos, uma parte simbólica da história que é traduzida através dos mitos, das grandes façanhas dos heróis passados, dos seres fantásticos, que habitam essa cosmologia e faziam e fazem parte da vida dos índios, no caso do povo Mawé.

Então, ele mostra o Sehaypóri como a origem de tudo como se fosse a gênese Mawé de criação do mundo, a partir dos elementos, da parte espiritual, em uma conjuntura que faz essa junção de energia, de luz e espiritualidade, dá origem ao mundo Mawé, a partir da cobra grande né, que em sacrifício, o seu corpo se torna a Mãe Terra, a origem de tudo. É muito bonito você ver a origem de tudo e tentar transcrever a história em contos e, até mesmo, na letra de uma toada.

Então, Sehaypóri, várias histórias derivam disso. A história da cobra grande é criada a partir das energias, Tupana, o bem e Jurupari, o mal, entre a relação criada entre dois planetas, o planeta água e o planeta terra, só que havia necessidade de se construir tais forças e um meio plano, ou lugar onde habitassem seres, não seriam espíritos, seriam seres vivos, como animais, plantas, índios. O corpo dessa cobra que emerge do infinito escuro se transforma em Mãe Terra, a terra que precisamos saber preservar. A oralidade do índio é muito forte nisso, muito presente. Naquela proposta do Caprichoso, eu vi que aí se encaixava perfeito trazer, além da origem, essa mensagem de preservação, de como nossas atitudes, hoje, estão influenciando o mundo em questões ambientais, políticas e sociais. Então, o Sehaypóri parte desse início, o início de tudo, o livro sagrado do povo Mawé, os grafismos contidos no porantin, onde essas histórias vêm e traduzem, ou seja, era a forma de expor aquela aldeia mística que estava sendo contada através da literatura oral do povo Mawé. (BASTOS, 2019).

Portanto, nessa toada, a ideia do compositor está relacionada à nossa análise, uma vez que a composição está voltada para o mito cosmogônico dos Mawé.

3.2.2 Yebá Burô - A Lenda Da Criação

A segunda toada de temática cosmogônica se chama *Yebá Burô - A Lenda Da Criação*, dos compositores Rozinaldo Carneiro e Náferson Cruz, apresentada no Festival de Parintins pelo bumbá Garantido, no ano de 2015. A toada também narra a criação do mundo, mas segundo os Dessanas, tribo do Alto Rio Negro. Essa análise está baseada na obra *Antes o mundo não existia*, dos autores indígenas Tõrãmú Kêhíri e Umusi Pãrõkumu (1995), estudada por Marcos Frederico Krüger (2011), em sua obra *Amazônia: mito e literatura*, e na obra de Eliade (1972). KRÜGER (2011) nos mostra que essa obra indígena

[...] apresenta, na perspectiva racionalista da civilização ocidental, o conjunto de mitos dos Dessanas, habitantes do Alto Rio Negro. Os acontecimentos relatados podem ser dispostos, para melhor entendimento, na seguinte ordem: inicialmente, apresenta-se o mito cosmogônico, que é, por excelência, a criação do Universo; depois, os mitos de origem, em que se incluem os heróis-civilizadores e dos quais deriva a organização social da tribo; por último, os mitos de fim de mundo. (KRÜGER, 2011, p. 47).

Vejamos a primeira estrofe:

“Yebá Burô, Yebá Burô
Anciã da terra
Yebá Burô, Yebá Burô
A deusa da criação.”

Na primeira estrofe, os compositores apresentam o nome dado ao demiurgo da terra, segundo o povo Dessana, Yebá Burô, entidade que é mostrada no feminino, como a mulher mais antiga da terra, ou seja, a criadora do universo. No quarto verso, a mesma é adjetivada como deusa, um Ente que apresenta poderes sobrenaturais e mágicos. Devemos observar que há a presença do matrilineado como base da organização social no momento de geração da narrativa.

No princípio de tudo, o mundo não existia, só havia as trevas. De repente, de si mesma, brotou uma mulher. Ela se fez a partir de seis coisas invisíveis: bancos de madeira, suportes de panela, cuias, cuias de ipadu (folhas de coca), pés de maniva (mandioca) e cigarros. Ela se chamou de A Não Criada, ou de Yebá Beló, a avó do universo. (KÊHÍRI; PÃRÕKUMU, 1995).

Vejamos a segunda estrofe:

Pés de maniva trançados de arumã
Ornam seu panteão
No canto Dessana, no rito Dessana
Espíritos Dessana dançam na luz do luar
Domínios da terra, do fogo, da água e do ar

A segunda estrofe descreve o nascimento de Yebá Burô e de quais elementos ela surgiu, como a maniva e o trançado da planta arumã, que enfeitam sua morada, descrita na toada como panteão, uma espécie de templo específico dos deuses a eles devotado. Assim, Yebá Burô, é a criadora dos quatro elementos, terra, fogo, água e ar.

Ela já brotou dentro de sua morada de cristal de quartzo branco e, de lá, começou a matutar como deveria ser o futuro do mundo. Enquanto isso, mascava ervas mágicas e fumava seu cigarro. Foi então que seu pensamento começou a tomar a forma de uma esfera e essa esfera começou a se elevar até atingir o alto de uma torre (que também era fruto do seu pensamento). Ao subir, a esfera incorporou dentro dela toda a escuridão. Só na morada de quartzo de Yebá Beló, que parecia uma grande maloca, havia luz. E ela chamou sua morada de Sua Barriga, o Universo. (KÊHÍRI; PÃRÕKUMU, 1995).

“E o silêncio rompeu o novo amanhã
Iaci nasceu no estrondo do trovão
O filho deste chão...
Umukosurã-Panami, Umukosurã-Panami
Do sopro da vida floresceu a natureza
Em plena harmonia
Yebá, a lenda da criação
Mãe dos filhos do trovão
Nação Dessana
Nação Dessana.”

(CARNEIRO; CRUZ, 2015).

Ainda não havia luz, a não ser no compartimento onde estava a mulher, que era todo branco, de quartzo. Depois, criou cinco trovões imortais e deu, a cada um deles, um compartimento da esfera. Na extremidade da torre, ficava um morcego de asas enormes. Esses compartimentos se tornaram casas e só neles havia luz, como no compartimento de Yebá bëló, que encarregou os trovões de fazerem o mundo, criarem a luz, os rios e a futura humanidade.

Na sequência, como os trovões se revelam incompetentes, a avó do mundo faz surgir Sulã-Panlãmin, o iniciado, que tem por missão criar o mundo. Então, Yebá-Beló, sentada em seu banco de quartzo branco, conta como criou o mundo. Segundo Parokumu; Kehiri (1995):

Estava sentada no meu banco de quartzo branco e fiquei pensando sobre como seria o mundo. Então, resolvi comer ipadu, fumei um cigarro e me pus a pensar sobre o mundo. De repente, começou a levantar algo, como se fosse um balão, em cima dele surge uma espécie de torre. Tudo isso com o poder do meu pensamento. Esse balão foi tomado pela escuridão e se transformou no mundo, ainda sem luz. Só havia luz no meu quarto. Chamei esse balão de Umukovi,i, que significa Maloca do Universo. A grande Maloca do Universo. (PAROKUMU; KEHIRI, 1995, p. 19.)

Na terceira estrofe, temos o nascimento da lua, chamada de Iaci, nascida do trovão, um dos filhos de Yebá Burô, descrita no fim da estrofe. No enredo desta toada temos, novamente, o ato de expelir, como algo criativo, por meio do qual floresce a natureza, característica das narrativas de mitos cosmogônicos. Não há presenças de zoemas.

Há uma ressalva na letra dessa toada, os compositores colocam essa narrativa como uma lenda, “a lenda da criação”, quando, na verdade, trata-se de um mito cosmogônico, do povo Dessana, comprovado por meio dos elementos de análise do conteúdo existente na toada.

3.2.3 Nação Kaxinawá

A toada *Nação Kaxinawá* é de autoria dos compositores Inaldo Medeiros e Marlon Brandão e fez parte do repertório do bumbá Garantido, no ano de 2001. A toada fala do fim do mundo, segundo o povo Kaxinauá, ou seja, o enredo de sua narrativa traz um mito escatológico. No mito, é revelado o segredo da tribo Kaxinauá, gente-caranguejo. Um cataclismo destrói o mundo e o repovoa com caranguejos. O único sobrevivente é um menino, que vagueia solitário, e, em desespero, pede que Tupã o leve. O deus indígena atende ao pedido, mas alguns caranguejos conseguem acompanhá-lo.

Vejamos a toada:

Na primeira estrofe, os compositores iniciam informando que uma grande catástrofe abalou o mundo e, devido a isso, o céu desabou sobre o povo Kaxinawá.

“Um grande cataclismo abalou o mundo
Os andes despertaram do sono profundo
O céu desabou sobre a terra dos Kaxinauá.”

(BRANDÃO; MEDEIROS, 2001).

A segunda estrofe descreve a catástrofe que devastou os Kaxianuá e, com isso, tudo se inverteu.

“Trovões e relâmpagos estremeceram a floresta
O paraíso Kaxinauá foi exterminado
A natureza enfurecida destruiu a vida
O céu virou terra e a terra virou céu.”

(BRANDÃO; MEDEIROS, 2001).

O refrão da toada mostra uma das características dos mitos etiológicos que é o repovoamento da nação após o seu extermínio. Assim acontece no enredo dessa narrativa. Por meio do ventre da índia Kaxinauá o mundo é repovoado com caranguejos. A estrofe também fala das espécies de caranguejos: *ciecié-etê* e *chora maré*.

“Do ventre morno da índia Kaxinauá
Brotou a vida pro mundo repovoar
Ciecié-etê, *chora maré*, *chora maré*
Povo Kaxinauá, filhos prediletos do pai do trovão
Nação Kaxinauá, Gente caranguejo.”

(BRANDÃO; MEDEIROS, 2001).

A terceira e última estrofe traz a narrativa após o repovoamento, onde os guerreiros caranguejos reverenciam seu amuleto e a pintura com a planta *cumacaá* protegerá o novo povo da maldição que devastou seu povo.

“As tochas de fogo iluminam o terreiro
Guerreiros reverenciam o ‘Totem caranguejo’
A pintura de *cumacaá* protege o kaxinauá
Da Fúria e da maldição de *Maiuá*.”

(BRANDÃO; MEDEIROS, 2001).

Nesta toada, o mito escatológico é baseado no cataclismo que devasta a nação Kaxinauá, que, de alguma forma, desagradou a divindade e, com isso, gerou a punição, mas a letra da toada não cita a desobediência, apenas comprovamos essa afirmação por se tratar de uma característica da escatologia. Krüger (2016) nos fala que o mundo, segundo os mitos escatológicos, acaba sempre de suas maneiras: ou pela água ou pelo fogo. Nessa narrativa, o fim do mundo dar-se-á pela destruição com a água e nem todos desapareceram, há um sobrevivente, ou seja, um escolhido, um filho predileto do pai do trovão.

3.2.4 Apocalipse Karajá

De autoria do compositor Menciús Melo, a toada *Apocalipse Karajá* foi apresentada pelo bumbá Garantido na segunda noite do Festival de Parintins, em 1996, ela é considerada antológica, pois ainda hoje é lembrada como uma toada memorável. Podemos dizer que a narrativa dessa toada se trata de um mito escatológico, que conta a história do fim do mundo, segundo a etnia Karajá.

Segundo Leonardo Boff (2001), o mito fala, em linhas gerais, que na sociedade patriarcal Karajá os adolescentes são entregues aos líderes que os remetem ao Aruanã Etô, que corresponde à escola de homens, em português, para que aprendam a arte da guerra pelos ensinamentos do pajé. Segundo o mito, uma mulher, não suportando a separação do seu filho, invadiu o templo Aruanã Etô e descobriu os segredos do pajé. Essa profanação provocou a ira do pajé, que libertou todas as forças do mal e previu o apocalipse dos Karajá.

A primeira e a segunda estrofes trazem a narrativa inversa do mito. O compositor inicia relatando que já houve a profanação do templo, ou seja, a desobediência ao serem revelados os segredos do templo Aruanã, que gerou a punição e, com isso, se cumprirá o extermínio do povo Karajá, por meio da libertação de demônios que agradam o pajé.

“Terra, profecias do pajé filho do fogo
Que se cumpra ao extermínio dos domínios
De tupã dos segredos profanados da aruanã
Nas profundezas da escuridão
Hei, hei
Trevas santuário libertário dos malditos
Devoradores de mundo de alma de sonhos
Ó criador e criatura dos versos medonhos
Que encanta o pajé

Na ocará karajá
Ah, ah, ah, ah, ah
Uô, ô, ô, ô, ô, ô.”

(MENCIUS, 1996)

A terceira estrofe descreve o caos de como ocorreu o fim do mundo, segundo os Karajá. Não fica claro se foi somente em água ou fogo que o mundo foi destruído, apenas uma série de situações e assolamentos envolvendo a natureza de forma geral, a mistura de céu, terra, vento, água e fogo.

“Fogo, profecias do pajé filho do vento
As estrelas que desabam no infinito
No vale, nos ventos, na ira dos raios

Planetas se chocam nos braços da morte
A fúria das águas, os olhos perdidos no caos
Fim do mundo Karajá.”

(MENCIAUS, 1996)

Já na última estrofe o compositor relata como aconteceu a profanação do templo, para que houvesse a punição pela divindade. Por meio de seu filho, Diuré, ao ser levado ao templo é que sua mãe viola os segredos de uma sociedade patriarcal, e isso era inadmissível, uma vez que mulheres não tinham vez entre os Karajá.

“Filho Diuré, guerreiro Aruanã
Manchastes a casa dos homens
Do Karajá, do Karajá
Manchastes a glória vermelha da guerra
Do Karajá, do Karajá
Profanastes o segredo sagrado do tempo
Eu profanei, eu profanei
Terra.”

(MENCIAUS, 1996)

Em entrevista, o compositor Menciaus Melo (2019) relata sua inspiração para a composição dessa toada, há 23 anos.

Eu fui beber na fonte do José Américo Perê e de vários outros autores. Foi aí que eu descobri o mito Karajá, quando eu estava na Universidade Federal do Amazonas, que é o mito patriarcal, sobre o fim do mundo. Caso a mulher ascendesse socialmente dentro da sociedade Karajá, que era representada pela profanação da casa das flautas, da casa das máscaras, onde ela não podia ter acesso, que é uma instituição militar tribal, e esse não acesso a ela garantia a submissão do corpo feminino dentro da sociedade Karajá. Esse mito do apocalipse, do fim do mundo, era uma forma extremamente usada na tribo para manter a mulher em um papel secundário. Ela não podia, de forma alguma, ascender, socialmente e, caso isso acontecesse, o mundo seria destruído. O mundo Karajá seria destruído. E foi nessa perspectiva, nessa informação que eu construí a toada *Apocalipse Karajá*, em 1996. (MENCIAUS, 2019)

Encontramos aí uma certa divergência entre a narrativa apresentada por Boff (2001) e o que conta o compositor, quanto ao motivo da profanação do templo, para que assim ocasionasse o fim do mundo Karajá, mas ambos convergem para a violação de regras por uma mulher dentro de uma sociedade patriarcal, ou seja, a escatologia acontece, em ambas as narrativas, porque a mulher causou a profanação.

3.2.5 Apocalypto Yanomami

A toada *Apocalypto Yanomami*, de autoria dos compositores Ronaldo Barbosa Jr. e Rafael Marupiara, foi apresentada pelo boi Garantido, no ano de 2012, e seu enredo serviu para o item Ritual Indígena. Essa toada traz a visão de fim de mundo segundo a etnia Yanomami. A narrativa mostra um mito escatológico, segundo Eliade (1972). “Todos os povos possuem, em sua mitologia, narrativas que mostram como o mundo já acabou. Também são comuns as previsões de um novo fim de mundo” (KRÜGER, 2016).

Em entrevista, o compositor Ronaldo Barbosa Jr. (2019) afirma que a narrativa surgiu da “visão do pajé Davi Kopenawa, um índio líder dos Yanomami, onde nos inspiramos na ideia do Fim do Mundo, em 2012, afinal, as previsões antigas apontam para um colapso, e retratar isso no Festival, naquele ano, era oportuno. O Apocalipse era um tema interessante.” (BARBOSA JR., 2019).

Essa visão foi relatada em entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação (CEDI), em Brasília, no dia 09 de março de 1990, e foi registrada em vídeo. Davi Kopenawa Yanomami respondeu na própria língua às perguntas do antropólogo Bruce Albert, revelando a visão do jovem pajé da aldeia Demini sobre o drama vivido, atualmente, pelo seu povo, a garimpagem sem freio que acontecia nas terras Yanomami e, com isso, um desequilíbrio ambiental instaurado. Podemos ter acesso à entrevista consultando a revista eletrônica “Povos indígenas no Brasil”⁵⁵.

Vamos à análise das estrofes:

De início, temos um refrão que já mostra a visão do pajé, relatada na entrevista. Os fatos ocorridos com o seu povo, após a devastação das terras Yanomami. Ao desconectar-se da realidade por inalar o *yãkõana*⁵⁶, pó de grande potência enteógena, feito a partir da casca pulverizada da árvore *Virola sp*, o pajé tem a visão profética.

⁵⁵ <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>

⁵⁶ Segundo a cosmologia Yanomami, tal substância é utilizada por sua capacidade de aproximar os xamãs dos espíritos *xapiripë*, que seriam imagens-espíritos que existem em equivalência para praticamente tudo aquilo que foi ou é vivo – as plantas, os animais, os índios atuais e os ancestrais, os homens brancos atuais e ancestrais – de modo que possam negociar com esses seres questões da vida cotidiana. Para os Yanomami, esses espíritos são responsáveis por manter o constante equilíbrio da vida, de modo que a perda de contato ou o desaparecimento de tais seres seria indicação de algo equivalente ao apocalipse para o homem branco, ou seja, seria uma indicação do fim dos tempos. (Por Ana Carla Noronha <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/2016/02/17/xapiri-em-progresso/>)

“Ooooo
Canoas da morte cruzaram as fronteiras do além
Em templos tribais

Ooooo
Ventos solares assopram as forças que vêm
São tempos finais
Psicose xamânica
Visão yãkõana (2x)
Profeta!”

Na primeira estrofe, continuam as visões do pajé. Após o céu desabar sobre a terra, surgem monstros e há libertação de espíritos para destruírem o mundo. Davi Kopenawa fala sobre a importância dos pajés para o homem branco.

Nós, os pajés, também trabalhamos para vocês, os brancos. Por isso, quando os pajés todos estiverem mortos, vocês não conseguirão livrar-se dos perigos que eles sabem repelir.... Vocês ficarão sozinhos na terra e acabarão morrendo também. Quando o céu ficar realmente muito doente, não se terá mais pajés para segurá-lo com os seus hekurabë. Os brancos não sabem segurar o céu no seu lugar. Eles só ouvem a voz dos pajés, mas pensam, sem saber das coisas: “eles estão falando à toa, é só mentira!”. Quando os pajés ainda estão vivos, o céu pode estar muito doente, mas eles vão conseguir impedir que ele caia. Sim, ainda que ele queira cair, que ele comece a querer desabar em direção à terra, os pajés seguram ele no lugar. Isso porque nós, os Yanomami, nós ainda estamos existindo. Quando não houver mais Yanomami, aí o céu vai cair de vez. (KOPENAWA, 1990).

Vejamos a estrofe:

“O sol desabou sobre a terra
Igarapés sumiram, montanhas sucumbiram
O solo rachado manchado de sangue
Espíritos xapiripë fugiram
Chuva de flechas, labaredas ardentes
Criaturas aladas, monstros que viram gente
Almas medonhas, devoradoras de ocaras
Seres sanguinários, mutilados, legionários.”

A segunda estrofe traz um termo comum aos Yanomami, “xawara”, que significa a doença trazida pelos garimpeiros e, conseqüentemente, o fim do mundo para os Yanomami, reforçando a ideia da visão do pajé. A estrofe fala também das conseqüências trazidas pelos kariwas, homem branco invasor. Segundo os indígenas, o mundo se acaba em fogo.

Se tira o garimpeiro só para entrar grandes mineradoras com grandes máquinas que podem cavar mais fundo, isso vai ficar pior ainda, vai soltar ainda mais xawara, mais doença [xawara=doença]. A doença é gulosa, quer comer a gente, é comilona. Ela é forte demais, não tem nessa terra shabori (xamã) forte bastante para enfrentá-la. Assim vai acabar todo mundo. O mundo vai acabar em nosso tempo, não vai demorar. (KOPENAWA, 1990).

“Vorazes, tenazes, metalizados
Assombram envolto na névoa das trevas xawara
Xawara, xawara, xawara...
Kariwa do rastro de fogo vão e voam
Kariwa do rastro de fogo vão e voam
Kariwa do rastro de fogo
Kariwa! kariwa! de fogo! de fogo! de fogo!
Psicose xamânica
Visão yākōana (2x)
Profeta!”

A última estrofe traz a súplica ao pajé para o renascimento do povo yanomami, a principal função do cataclismo na etiologia é terminar um mundo para começar outro. A ideia de Eliade (1972) é justamente esta, quando falamos de começo, mesmo nas escatologias, o principal não é o Fim, mas a certeza de que haverá um novo começo. Esse recomeço é a réplica do começo, ou seja, a cosmogonia. Neste contexto, trazemos o porquê do homem das sociedades arcaicas conhecer a origem de cada coisa, assim confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro. Freud comenta a relação do inconsciente com a criação dos mitos, de forma que acentua a ideia de que nascem por motivos que vão além de explicar as questões sobre o surgimento de tudo. O mito nasce como forma de explicar e até naturalizar alguns comportamentos humanos ligados ao inconsciente. Por exemplo, o mito de Édipo, em que um filho se apaixona pela mãe. (ELIADE, 1972).

“Dos elementos vitais, tu rogarás por nós
Derradeiro xamã yanomami
Traz a paz e a vida que um dia se foi
Ora e dança pajé! ora e canta pajé!”

(BARBOSA JR; MARUPIARA, 2012)

Assim, no enredo dessa toada temos um mito escatológico, que narra o fim do mundo, segundo os Yanomami. Como característica principal, temos a escatologia como forma de punição aos homens. Neste caso, a punição é a destruição do mundo pelo fogo, que devasta a etnia Yanomami e o homem branco que destrói a terra através da garimpagem. As causas do fim do mundo apontam sempre para uma punição que a divindade dá aos homens, desgostosa por suas atitudes.

A entrevista do compositor da toada, Rafael Marupiara (2019), ratifica a ideia apresentada no conteúdo dessa narrativa.

Apocalypse Yanomami é uma toada de 2012. Ela foi tirada de informações de um pajé chamado Davi Kopenawa. Ele como pajé, um xamã, teve várias visões do que aconteceria com o mundo, caso o homem branco continuasse a devastar essa terra, a floresta, que a gente chama de “Turiri”, floresta dos Yanomami, terra sagrada deles, e o Davi Kopenawa teve essa visão do caos no futuro. O Apocalypse Yanomami é baseado nessa visão. Então, quando por exemplo, a gente escreve “Canoas da morte cruzaram as fronteiras do além”, outro exemplo, “Espírito Xaperi fugiram”, xaperi eram os protetores das montanhas lá na região do Norte, aqui da Amazônia, uma região que é ali das Guianas. Você vê também que o apocalipse tem essa visão de caos, de terror, de calor, que a gente fala que “o céu desabou sobre a terra”. Então, você vê toda uma visão de caos que, segundo Davi Kopenawa, o homem branco vai trazer para a terra dos Yanomami. Você sabe que os Yanomami são um dos povos indígenas do Brasil que mais sofrem com a questão da mineração ilegal nas suas terras indígenas, tendo em vista que a terra indígena Yanomami tem boa quantidade de ouro, diamantes e, além da terra indígena ser muito grande, você vê que a fiscalização, existe uma ideia de desterritorialização dentro do espaço indígena Yanomami que o deixa altamente vulnerável a essas práticas ilegais do garimpo. Então, ela foi baseada nessa visão, do caos, do futuro caótico da humanidade e a gente trabalha no final a ideia que o pajé através do seu canto e sua dança ensina ao povo como lidar com esses problemas, e resolver todas essas questões e trazer um benefício a todos. E a palavra Apocalypso nós preferimos deixar. Ela é de origem latina e como a gente queria passar essa ideia de que o homem é o principal modificador do espaço indígena, então optamos por Apocalypso, que está mais ligada a essa dimensão do homem como principal modificador. (MARUPIARA, 2019).

No discurso do compositor fica bem clara a intenção de reproduzir fielmente o que o pajé, Davi Kopenawa, fala na entrevista, ou seja, a letra da toada remete à ideia da devastação das terras dos Yanomami pelo homem branco.

3.2.6 Amazonas Ayakamé

Amazonas Ayakamé é uma toada apresentada pelo boi Caprichoso no Festival de Parintins em 1997. A composição é de Ronaldo Barbosa e Simão Assayag, que, até hoje, compõem toadas de boi-bumbá. Essa toada não entrou no CD de 1997, mas foi representada no Bumbódromo e a temática da toada concorreu, naquele ano, em três itens: alegoria (item 16), lenda amazônica (item 17) e toada letra e música (item 11). Essa toada relata a origem do rio Amazonas, uma narrativa de amor proibido entre os irmãos Jaci e Coaraci (Lua e Sol). Assim, temos um mito etiológico retratado na letra. Segundo o compositor Ronaldo Barbosa, em entrevista para esta pesquisa, “Ayakamaé é a lenda do rio Amazonas” indo de encontro às características que apontam esta narrativa como mito etiológico. (BARBOSA, 2019).

Vejamos a análise da toada:

A primeira estrofe inicia situando o enredo da narrativa: o desejo e a paixão que existia entre a Lua e o Sol, não sendo permitido por Tupã, e, mesmo havendo encontros entre os dois,

sem permissão, ambos sofreram uma punição, surgindo uma montanha entre o Sol e a Lua, para que não mais se encontrassem.

“Lua de prata
De desejo e de paixão
Teu amor pelo sol
Tupã não permitiu
Desse encontro clandestino (Amazonas)
Celeste teu destino
Surgiram montanhas
E se fez trovão
Amazonas kamaé
Amazonas Ayakamaé...”

A segunda estrofe mostra o castigo aplicado aos dois devido à desobediência, mas, das lágrimas da Lua, por não conseguir tocar seu amado, o Sol, surgiu o rio Amazonas, como forma de recompensa para a humanidade.

“O céu queimou
A terra ardeu
Suas lágrimas rolaram
Rio de estrelas cantaram
A vida renasceu
Amazonas Ayakamaé...”

A terceira estrofe descreve o surgimento do rio Amazonas, em especial a cor “barrenta”, que vem das rochas. Assim, o rio Amazonas ficou conhecido como o rio do amor, por meio das lágrimas da Lua.

“Das suas gotas
O gigante surgiu
Das rochas, a sua cor
Ayakamaé se fez na lenda (Amazonas)
Amazonas, o rio do amor
Seu canto
Seu pranto
Amazonas, rio do amor
Amazonas Ayakamaé...”

(BARBOSA; ASSAYAG, 1997).

Ainda em entrevista para esta pesquisa, o compositor Ronaldo Barbosa relata o enredo que o motivou a escrever a letra e que fez um estrondoso sucesso, no ano de 1997, na apresentação do boi Caprichoso.

Amazonas Ayakamaé conta a criação do Rio Amazonas, o mais extenso do mundo. O nome Ayakamaé é como os indígenas da região o chamam. Reza a lenda que havia na selva amazônica um casal apaixonado, Sol e Lua, e que se eles se casassem o mundo acabaria. Com a separação, a Lua chorou por um dia e uma noite e suas lágrimas

escorreram por morros até chegar ao mar. Como o mar rejeitou essas águas, um vale se escavou e o imenso rio apareceu. Ayakamaé significa rio do amor, na língua dos índios Kinã, que assim contam essa história: No firmamento, existiam dois astros que, de tantas caminhadas juntos, acabaram por apaixonar-se. Coaraci, o Sol, que trazia luz e calor para a terra e a Lua, sua irmã, que controlava as águas e as plantações. Tupã, que a tudo assistia, proibiu o namoro, advertindo os amantes sobre o mal que traria esse amor impossível. Se persistissem, o sol queimaria a terra e a lua apagaria o sol – era o mundo que acabaria no nada, num barulho assustador com a terra se mexendo como se tivesse vida. Mas, o amor deles era irresistível e, assim, continuaram a se encontrar. Tupã, enfurecido, fez construir entre eles uma “grande muralha”. Era a Cordilheira dos Andes que acabava de surgir. Assim, conseguiu separá-los. O sol passava por sobre a montanha, e a Lua, desesperada, não conseguia tocá-lo. Dia após dia, esta cena se repetia. A Lua, apaixonada, passou a chorar copiosamente sobre as montanhas. Suas lágrimas, de tantas, fez surgir Ayakamaé – o rio do amor. Era o Rio Amazonas que acabava de nascer. Realmente, os Kinã, como todos os povos que contam essa história, estão certos. As pesquisas de arqueólogos, geofísicos e paleontólogos comprovam o surgimento das Cordilheiras dos Andes há cerca de 12 mil anos atrás, época da última glaciação. Sabe-se, também, que a bacia amazônica era um lago interior que se ligava à Bacia do Prata e, com o erguimento da Cordilheira, mudou totalmente a configuração da Amazônia. O Rio Amazonas surgiu com essas transformações, começando com um pequeno córrego nas montanhas para descer as faldas e espalhar-se pela planície.

Recentes descobertas feitas no nevado Mismi⁵⁷, na Quebrada Carhuasanta, no Peru a 5.300 metros de altitude, confirmam o Rio Amazonas como o maior rio do mundo em extensão. Os livros estão sendo corrigidos dos 6.750 (alguns ainda falam em 6.457 km) para 6.840 km, o que excede em cerca de 200 km o comprimento do Rio Nilo, no Egito (6.695 km), até então considerado o maior. Assim, o Amazonas, que já era o maior em volume, passa a ser também o mais longo. Suas águas brotam do imenso paredão do Mismi, em forma de cascata, bela e misteriosa. (BARBOSA, 2019).

Após tomarmos conhecimento da história narrada pelo compositor, podemos observar através das considerações de Krüger (2016) que a narrativa se trata de um mito etiológico. Notamos que, mesmo descrito pelo compositor como “lenda do rio Amazonas”, em sua entrevista, estamos na presença de um mito. Lenda é, por exemplo, um episódio histórico, sem confirmação. Mito, pelo contrário, é a verdade para a comunidade no seio que foi gerado, neste caso, o povo Kinã (antecessores dos Waimiri-Atroari). Assim, pela explicação acima que a narrativa dá para a origem do rio Amazonas, não podemos classificá-lo de outra forma, senão como uma etiologia. (KRÜGER, 2016).

⁵⁷ Nevado Mismi é um monte de origem vulcânica, localizado na Cordilheira dos Andes, no Peru, que, supostamente, guardava a nascente do rio Amazonas.

3.2.7 Naiá

A toada *Naiá* foi apresentada pelo boi-bumbá Garantido, em 1999. Ela foi composta por Inaldo Medeiros e Liduína Mendes. Inicialmente, a letra da toada descreve a origem da vitória-régia, planta aquática símbolo da Amazônia. Trataremos a narrativa deste enredo como um mito etiológico, uma vez que relata o surgimento de uma planta. Costa (2013) nos diz que “na região amazônica é muito comum existirem várias versões de um mesmo mito, como é o caso da vitória-régia. O próprio nome da planta encontra variantes. Em algumas localidades ela é chamada jaçanã, em outras iaupé-iaçanã e, até mesmo, ninfeia.” (COSTA, 2013, p. 37).

Neste trabalho, adotamos a narrativa do mito da vitória-régia, citada pelo autor Jairo Costa (2013), em seu livro *Amazônia Fantástica – Os mais extraordinários mitos, lendas e mistérios da grande floresta*. Para realizar sua pesquisa, o autor compilou narrativas indígenas apresentadas pela historiadora Ângela Maria Minharro Ruli, da tese de doutorado de Maria do Carmo Pereira Coelho, com o título *As narrações da Cultura Indígena da Amazônia: Lendas e Histórias*, de 2003.

Costa (2013) relata o mito do surgimento da planta aquática e, conseqüentemente, sua flor, da seguinte maneira:

Em uma tribo indígena da Amazônia, há muitos anos, vivia uma bela índia chamada Naiá. Ela acreditava que a lua escolhia as moças mais bonitas e as transformava em estrelas que brilhariam para sempre no firmamento. A índia Naiá também desejava ser escolhida pela lua para ser transformada em uma estrela. Todas as noites, ela saía de sua oca a fim de ser vista pela lua, mas, para a sua tristeza, a lua não a chamava para junto de si. Naiá já não dormia mais, passava as noites andando na beira do lago tentando despertar a atenção da lua. Em uma noite, a índia viu nas águas límpidas de um lago a figura da lua. A pobre moça, imaginando que a lua havia chegado para buscá-la, se atirou nas águas profundas do lago e morreu afogada. A lua, comovida diante do sacrifício da bela jovem, resolveu transformá-la em uma estrela, mas em uma estrela diferente daquelas que brilham no céu; transformou-a em uma delicada flor: a vitória-régia. Curiosamente, as flores desta planta só abrem durante a noite. É uma flor de perfume ativo e suas pétalas, ao desabrocharem, são brancas, mas vão se transformando em rosadas, quando recebem os primeiros raios do sol. (COSTA, 2013, p. 37-38).

A toada inicia descrevendo o encontro dos dois astros, sol e lua, e poetiza a admiração da índia Naiá pela lua.

“No encontro do Sol e Lua
As águas tornam-se nuas
Iluminando Naiá”

A segunda e a terceira estrofes relatam o desejo apaixonado de Naiá em se tornar uma estrela ao lado da lua, que os compositores tratam como guerreiro. Assim, a lua, ao se refletir no rio, encoraja Naiá a pular nas águas para viver o romance e entregar sua vida.

“Quando a Lua prevalece
Ela murmura uma prece
Dirigida ao guerreiro
Que a lua faz refletir

Encanto de amor primeiro
Que aparece nas águas
E alcança o coração
Estrela do céu e dos sonhos
Entrega a vida sem medo
Pra viver essa emoção”

A última estrofe, que podemos chamar de refrão também, narra a origem da vitória-régia. Mas, ao se jogar nas águas, Naiá sensibiliza a lua que, compadecida, a transformou em uma planta aquática cuja flor só abre em noites de lua, reforçando o amor entre Naiá e o guerreiro. Naiá se torna uma estrela das águas, e não do céu.

“Naiá
Paixão de mulher
Coração de menina
Arati - Uaupé
Estrela das Águas
Será sua sina”

(MEDEIROS; MENDES, 1999)



Fig. 7 – Vitória-Régia/ Foto: Google Imagens/ Fonte:
<https://amazonianarede.com.br/flor-da-vitoria-regia-pode-virar-pipoca-ou-geleia/>

Após a descrição e conceituação da letra da toada e do enredo indígena, podemos reiterar que a narrativa da vitória-régia é um mito etiológico, que trata da origem da planta aquática.

3.2.8 Lenda do Guaraná

A toada *Lenda do Guaraná*, dos compositores Demétrios Haídos e Geandro Pantoja, foi apresentada no Festival de Parintins, em 2003, pelo boi Garantido. A narrativa trata da origem do fruto do guaraná, contada por indígenas Sateré Mawé, portanto, também temos um mito etiológico. Apesar do título da toada tratar do enredo como lenda, mostraremos, por meio de elementos da narrativa oral que comprovam que é verdadeira para etnia Sateré Mawé.

A obra “Sehaypóri, o livro sagrado do povo Sateré Mawé”, do autor indígena Yguarê Yamã, também nos apresenta essa narrativa como “A origem do guaraná”, e não como lenda. Essa descrição é apresentada pelo autor como mito sagrado do povo Sateré Mawé. (YAMÃ, 2007).

Na primeira estrofe, os compositores apresentam a etnia Sateré Mawé como eternos herdeiros do porantim, que, segundo Yamã (2007), significa “remo sagrado e símbolo maior da identidade cultural do povo Sateré-Mawé, que tem a forma de bastão e é ornamentado com grafismos que simbolizam o Seahypóri.” (YAMÃ, 2007, p. 11). Essa estrofe também já apresenta a narrativa como lenda dos filhos do guaraná, referindo-se aos Mawés.

“Sateré-Mawé
Eternos herdeiros do porantim
Sateré-Mawé Sateré-Mawé
A lenda dos filhos do guaraná”

A segunda estrofe nos apresenta a floresta Noçoken, um lugar encantado para os Mawés e, em seguida, narra o nascimento e a morte de uma criança, filho de Onhia-muaçabê, uma índia bela. Os compositores apresentam a alegria e a tristeza da índia por seu filho perder a visão.

“Noçoken a floresta encantada
O templo que emana os poderes mágicos
De Onhia-muaçabê
Da bela cunhã a luz irrompeu
Um brilho de vida que brota
Das matas do Mawé-Açu
Que um dia ali floresceu
Mas as lágrimas beijaram
O rosto da cunhã

Ressoou no noçoken o agouro do acauã
E o pequeno Sateré nunca mais pode ver
Nem o brilho das estrelas
Nem do sol, nem do luar”

A terceira estrofe mostra o surgimento da planta do guaraná. O olho da criança, havia virado uma espécie de semente que, com a força da natureza, fez surgir uaraná-cecê (ou guaraná), que significa a força da vida. Assim, a planta se tornou a cura para os males da aldeia dos Mawé.

“Um olho seria a semente
Da força da natureza
Brotou uaraná-cecê
A cura dos males da aldeia
Hanê-reá uaraná-cecê
Hanê-reá Sateré-Mawé
Hanê-reá hanê-reá uaraná-cecê”

(HAÍDOS; PANTOJA, 2003).

Em linhas gerais, segundo Reginaldo Prandi (2011), o enredo desse mito é o seguinte: o pajé da tribo fica indignado com a fraqueza e a passividade de sua gente, que pedia, incansavelmente, a Tupã (o deus do bem) uma solução. Comovido com o apelo do pajé, Tupã respondeu que mandaria como presente um filho para salvar a tribo.

Nessa tribo existiam três irmãos: dois homens e a linda índia Onhia-muaçabê, dona do Noçoken, um lugar encantado da tribo, que se apaixonou e engravidou de um misterioso índio que surgira na aldeia. Diante da revolta de seus irmãos, que queriam seus cuidados somente para eles, a índia fugiu do Noçoken, terra encantada onde plantava as mais diversas ervas, pois temia pela vida de seu filho.

Aguiry nasceu belo e forte, mas queria provar da castanha plantada pela mãe no Noçoken. Provou, gostou e queria mais, mesmo tendo sido alertado por Onhia-muaçabê que seus tios eram, agora, os donos do lugar. Mas, a vontade foi tão grande, que o indiozinho resolveu pegar as castanhas, mas foi surpreendido pelas flechas do macaquinho-boca-roxa, a mando de seus tios, conseguindo fugir com o cesto cheio do fruto, entrando pela floresta adentro, perdendo-se no caminho.

Jurupari, o demônio das trevas, ao ver o menino não hesitou em atacá-lo, transformando-se em imensa serpente venenosa. Onhia-muaçabê encontrou seu filho já sem vida. Orientada por Tupã, enterrou seu filho. Do seu olho esquerdo, nasceu o falso guaraná (uaraná-hôp) e, de seu olho direito, nasceu o guaraná verdadeiro (uaraná-cécé).

Dias depois, Onhia-muaçabê foi ver a planta que nascera. O guaraná estava grande, cheio de frutos. Debaxo do guaranazeiro, encontrou seu filho, alegre, forte, lindo. Esse menino, que nasceu que nem planta, foi o primeiro índio Mawé. O pajé entendeu o presente de tupã.



Fig. 8 – Pé de Guaraná/ Foto: Google Imagens/ Fonte: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/biologia/guarana.htm>

Nas narrativas da letra da toada e do mito, temos dois mitos etiológicos: o primeiro da origem do guaraná planta, e o segundo, o surgimento do primeiro Mawé, origem da tribo. Em ambos os casos, temos o mitema, a divindade sacrificada: a criança, filha de Onhia-muaçabê precisou morrer para que surgisse o guaraná e a primeira tribo Mawé, grande benefício para o seu povo. Como punição por ter fugido para Noçoken o seu filho foi retirado, mas logo houve a recompensa.

O compositor Geandro Pantoja fez um pequeno relato, em entrevista, de como surgiu a composição:

Eu li um livro, não lembro se foi do José Américo Peret ou o *Moronguetá*, do Nunes Pereira, a partir da narrativa da lenda, elaborei a letra da toada, preservando os personagens e a trama, com toques metafóricos para idealizar a cênica e os cenários e elementos alegóricos. (PANTOJA, 2019).

3.2.9 Tamba-Tajá

A toada *Tamba-Tajá*, de autoria dos compositores Hugo Levy, Neil Armstrong e Silvio Camaleão, foi apresentada pelo boi Caprichoso, no ano de 2003. Essa toada tanto faz parte do CD, como foi apresentada no Bumbódromo, sendo o enredo do item “Lendas Amazônicas”, na segunda noite de apresentação daquele ano. A toada narra a criação da planta Tamba-Tajá, que possui folhas triangulares, de cor verde-escuro, trazendo em seu verso uma outra folha de tamanho reduzido, cujo formato se assemelha ao órgão genital feminino⁵⁸. Assim, o enredo dessa toada nos mostra mais um mito etiológico.

A letra da toada narra a história de amor na tribo Macuxi, tribo indígena do extremo norte amazônico. Uiná era um belo guerreiro da tribo dos Taulipang⁵⁹, que amava Acami, índia Macuxi, seu amor não era permitido pelos tuxauas das duas tribos, que viviam em guerra. Porém, sempre que o tempo permitia, os dois se enamoravam infringindo a ordem, aguçando a ira dos chefes tribais. Na narrativa apresentada por Leonardo Boff (2001), há algumas divergências no enredo, antes do surgimento da planta, vejamos:

Na tribo Macuxi⁶⁰ havia um índio forte e muito inteligente. Um dia, ele se apaixonou por uma bela índia de sua aldeia. Casaram-se logo depois e viviam muito felizes, até que um dia a índia ficou gravemente doente, ficando, então, parálitica. O índio macuxi, para não se separar de sua amada, teceu uma tipoia e amarrou a índia às suas costas, levando-a, para todos os lugares em que andava. Certo dia, porém, o índio sentiu que sua carga estava mais pesada que o normal e, qual não foi sua tristeza quando desamarrou a tipoia e constatou que sua esposa tão querida estava morta. O índio foi à floresta e cavou um buraco à beira de um igarapé. Enterrou-se juntamente com a índia, pois, para ele, não havia mais razão para continuar vivendo. Algumas luas se passaram, chegou a lua cheia e, naquele mesmo local, começou a brotar na terra uma graciosa planta, de espécie totalmente diferente e desconhecida de todos os índios macuxis. Era a Tamba-tajá, planta de folhas triangulares, de cor verde-escuro, trazendo em seu verso grudada uma outra folha de tamanho reduzido, cujo formato se assemelha ao órgão genital feminino. A união das duas folhas simboliza o grande amor existente entre o casal da tribo Macuxi. (BOFF, 2001, p. 63).

⁵⁸ <http://www.amazoniadeaaz.com.br/cidades/lenda-da-tamba-taja/>

⁵⁹ Em território brasileiro, os Taurepang localizam-se na porção norte da região de campos e serras do estado de Roraima, área fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana, tendo como vizinhos os Makuxi e Akawaio (no Brasil mais conhecidos como Ingarikó), de filiação lingüística Karíb, e os Wapixana, de filiação lingüística Aruák. (<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Taurepang>)

⁶⁰ Os Macuxi, povo de filiação lingüística Karíb, habitam a região das Guianas, entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território atualmente partilhado entre o Brasil e a Guiana. A designação *macuxi* contrasta com as dos povos vizinhos – os Taurepang, os Arekuna e os Kamarakoto – também falantes de língua pertencente à família Karíb e muito próximos, social e culturalmente, dos Macuxi. (<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>)

A primeira estrofe da toada descreve o cenário do romance vivido por Uiná e Acami. Esse mesmo cenário é apresentado como o local para onde os dois fugiram, devido à proibição do romance pelos chefes de ambas as tribos as quais o casal pertencia. Os compositores situam o ouvinte, também, nas tribos de Uiná, Taulipang e Acami, Macuxi, as duas do extremo norte do estado de Roraima.

“O vento dos campos
No escuro da noite
Esfriando as serras
Na água azul
Na serra da lua
Os segredos da terra
Índio taulipang
E índia macuxi
Fugindo da ira das tribos
Amor de verdade
Uiná e Acami”

Na segunda estrofe, os autores continuam relatando como era o romance de Uiná e Acami. Sempre andavam juntos e faziam todas as atividades juntos, após a fuga para as serras, esse é um ponto importante na análise, pois está ligado diretamente ao surgimento da planta. Essa estrofe traz também as duas punições sofridas por Acami, devido sua fuga, infringindo uma regra de sua tribo, a morte da criança que carregava em seu ventre e, conseqüentemente, devido a isso não pôde mais andar.

“E os dois nunca se separavam
Na caça, na pesca, no rio a banhar
Na força da lua
Curumim sem vida nasceu
E, para maior tristeza,
Acami não pôde mais andar”

Essa toada apresenta dois refrãos, o primeiro está descrito abaixo. Neste, é apresentada a passagem de tempo entre os acontecimentos após a punição sofrida por Acami.

“E veio o sol (e veio o sol)
E o sol foi embora
E veio a lua (e veio a lua)
E a lua desapareceu”

A narrativa do mito, apresentada por Boff (2001), mostra que após a punição de Acami, Uiná passou a carregá-la nas costas em uma tipoia, preservando, assim, o ato de estarem sempre juntos, realizando suas atividades. A quarta estrofe apresenta a origem da planta, ou seja, o mito etiológico tratado na toada, que conta que, ao saírem para suas atividades, não mais retornaram, pois ambos morreram e foram enterrados juntos, como diz a narrativa do mito e no lugar onde foram enterrados surgiu a planta Tamba-Tajá.

“Um dia Uiná saiu com Acami
Pelos campos
Colhendo mangaba e murici
E os dias passaram
E eles não voltaram
E no lugar onde ficaram
Aonde o vento costuma soprar
Nasceu uma planta brilhante
Homem e mulher, par constante
A pureza do tamba-tajá”

O segundo refrão reforça a ideia do amor que existia entre Uiná e Acami, e reafirma que, com o surgimento da planta, o amor entre os dois se eternizou e, principalmente, ficou marcado em suas folhas, fazendo referência ao formato que se assemelha ao órgão genital feminino e ao órgão genital masculino.

“Tamba, tamba-tajá
Um amor que nasceu tão bonito
Ninguém consegue acabar
Tamba, tamba-tajá
Na lembrança eterna das folhas
O amor de Acami e Uiná”

(LEVY; ARMSTRONG; CAMALEÃO, 2003),

Em entrevista, o compositor Silvio Camaleão contou que a fonte de pesquisa para a composição da toada surgiu da obra *Moronguetá um Decameron Indígena*, de Nunes Pereira, em suas pesquisas na Biblioteca Pública Estadual do Amazonas, quando residia no país. Hoje, o autor mora nos Estados Unidos.

Ilustramos abaixo a planta, apresentando, assim, as suas características físicas.



Fig. 9 – Planta Tamba-Tajá/ Foto: Google Imagens/
Fonte:
<http://trudesphotonews.blogspot.com/2011/11/meu-quintal-uma-planta-denominada.html>

O outro compositor, Hugo Levy, também em entrevista, conta a visão do enredo dos compositores para essa toada, os quais tratam a narrativa como lenda.

A lenda do Tamba-Tajá, na realidade, ela fala de um amor quase que impossível em razão do ódio das tribos. Então, o homem de uma tribo, se não me engano macuxi, e a outra é um tal de taulipang se juntaram, mas eles não podiam, porque ambos eram filhos dos chefes de suas tribos, e tiveram que fugir, e deste amor ela engravidou. Se você verificar na letra da toada, eles fogem da tribo e chega um momento que ela aborta e desse aborto fica aleijada, impossibilitada de andar e, pra não perder esse amor, ele carrega ela nas costas, até um momento que não consegue mais, e lá os dois, em um determinado ponto das serras de Roraima, num descampado bonito, os dois param, um desfalecido pelo cansaço e o outro pela doença, e lá onde eles morrem no local nasce essa planta, o que significa que a parte dianteira dessa planta é feminino, a parte traseira é espada, representando a genitália masculina. (LEVY, 2019).

Desse modo, podemos verificar que o autor ratifica, 16 anos após a composição, que a narrativa do Tamba-Tajá trata-se de uma lenda. Assim, após os aspectos apresentados acima, como a punição de Acami, entendemos, segundo Mircea Eliade (1972), que temos uma narrativa mitológica indígena etiológica.

3.2.10 Lendárias Amazonas

Nas narrativas de origem, classificaremos a toada *Lendárias Amazonas*, dos compositores Enéas Dias, Marcos Moura, João Kennedy e Mário Andrade como mito etiológico, pois retratam o mistério que existe em torno da criação dos muiraquitãs, instigando o ouvinte a conhecer o enredo deste talismã utilizado pelas Ycamiabas. Essa toada faz parte do repertório do boi-bumbá Garantido, no ano de 2016. Ela foi utilizada tanto no CD da agremiação, quanto na terceira noite de apresentação no Bumbódromo, encenando a lenda das Ycamiabas.

Para entendermos a criação dos muiraquitãs, é necessário conhecermos as narrativas que envolvem as Amazonas ou Ycamiabas. Partimos do princípio que a história oficial é aquela que se baseia em documentos e narra os feitos heroicos dos vencedores. É nesse contexto que encontramos a lenda das **Ycamiabas**, documentada nos relatos de Frei Gaspar de Carvajal, na expedição de Francisco Orellana, no período de 1540 a 1542.

Pontes Filho (2000) afirma que nas crônicas de frei Gaspar de Carvajal há relatos que na foz do rio Nhamundá, na divisa dos Estados do Pará e do Amazonas, a expedição teria sido alvo dos ataques de um grupo de mulheres guerreiras, que lembravam as lendárias Amazonas, da Grécia Antiga. A partir disso, os espanhóis passaram a denominar o rio de “Rio das Amazonas”.

O confronto entre os espanhóis e as Ycamiabas foi uma luta selvagem. Os europeus foram surpreendidos pelo ataque de várias combatentes belas e seminuas, manuseando somente em suas mãos arcos e flechas. Essas mulheres guerreavam com a força masculina de índios. Assim, sem poder ir contra a força das Ycamiabas, eles foram derrotados pelas índias guerreiras, pondo-se rapidamente em fuga.

É neste momento que surge a lenda das Ycamiabas, tendo sido evidenciada pelos navegantes espanhóis. As Amazonas ou Ycamiabas eram mulheres altas, musculosas, cabelos compridos e negros. Elas viviam sem homens e defendiam-se com arcos e flechas.

Aqui viram-se índias com arcos e flechas que faziam tanta guerra quanto os índios ou mais e comandavam e animavam os índios para que pelejassem; e quando queriam batiam com arcos e flechas aos que fugiam e faziam ofício de capitães ordenando àquela gente que guerreasse, colocando-se na frente e segurando os outros para que estivessem firmes na batalha, a qual travou-se com muito rigor. E sendo esse exercício tão estranho às mulheres, como o sexo feminino o requer, o que podemos entender e se teve por certo é que aquelas mulheres que lá pelejavam como Amazonas são aquelas de quem, em muitas e distintas relações nessas Índias ou partes, corre há muito

tempo larga fama, decantada de muitas maneiras, da existência dessas belicosas mulheres. (CARVAJAL, *In* PORO, 1996, p.36-76).

O ritual da procriação acontecia. Mesmo que não tivessem maridos, as Ycamiabas tinham filhos. Segundo a lenda, uma vez ao ano, em noites de lua cheia, elas realizavam uma cerimônia sagrada para a deusa Yaci, a mãe-lua, no lago Iaci-Uaruá (Espelho da Lua). Convidavam os índios guacaris, que habitavam os arredores e, nesse dia, tinham relações sexuais com eles, sob a bênção da mãe-lua. Após o ritual amoroso, mergulhavam no lago e buscavam no fundo um barro, com o qual moldavam um amuleto chamado muiraquitã.

Shoumatoff (1986) diz que, segundo a versão básica das muitas histórias espalhadas entre índios, as mulheres guerreiras viviam perto do lago do Espelho da Lua.

Uma vez por ano, numa determinada fase da lua, homens de uma tribo vizinha viajavam de canoa para o lago. Quando a visita terminava, as mulheres presenteavam os amantes com as crianças do sexo masculino nascidas no ano anterior e com muiraquitãs que elas apanhavam no fundo do lago e consideram presentes recebidos de um espírito aquático chamado Mãe dos Muiraquitãs. Essas pedrinhas verdes davam sorte aos homens nas caçadas. As meninas que nasciam transformavam-se em Amazonas. Os meninos eram devolvidos aos pais, mas como era impossível identificar o genitor, esses meninos eram distribuídos pelas diversas cabanas para serem criados. (SHOUMATOFF, 1986, p. 25).

As pedras verdes do Amazonas eram habitualmente esculpidas em forma de rãs. Não se conhece exatamente a origem desses amuletos, chamados muiraquitãs e largamente usados na região do rio Nhamundá – Trombetas - Tapajós.

Os mitos a respeito de tribos de mulheres são muito antigos. Na mitologia clássica grega, as Amazonas eram incríveis guerreiras. Elas aparecem em muitas narrativas, um exemplo é “A nona tarefa de Hércules”, que consistia em tomar o cinto de Hipólita, a rainha das Amazonas.

A história oficial narra que as Amazonas seriam originárias da Trácia ou das costas meridionais do Mar Negro, e teriam ido para a Capadócia, hoje território turco, habitando as margens do rio Termodonte.

O primeiro a narrar a lenda das Amazonas gregas foi Heródoto, séc. V a.C. na obra *História*. Segundo a mitologia grega, as Amazonas eram filhas do deus Ares (deus da guerra, filho de Zeus) e da ninfa Harmonia.

Iniciando a interpretação do conteúdo da toada, os compositores começam a letra da toada com o título de “Lendárias Amazonas”, ou seja, as Amazonas não figuram como mitos,

e sim como lendas, mas, segundo a classificação apresentada por Eliade (1972), a origem de algo, relatada pela oralidade indígena, trata-se de uma narrativa etiológica.

“Descubra o mito dos muiraquitãs
À noite, o lago, o rito, a lua
Mergulho, encontro, segredos, magia
Os seres do fundo, encantaria”

O primeiro verso da toada convida o ouvinte/leitor a conhecer o que há de mistérios na criação dos muiraquitãs, que são tratados como mitos, o que nos leva à interpretação de um mito etiológico. A estrofe relata o cenário das margens do rio Nhamundá, o qual as guerreiras utilizavam para realizar os rituais onde é descrito: à noite, o lago, a lua e o rito. O ritual da procriação acontece à noite, à beira do lago do Espelho da Lua, com o aparecimento da lua. Também são descritos os momentos que envolvem o ritual, o mergulho ao fundo do lago para a retirada do barro verde para poderem moldar os muiraquitãs.

“Força matriarcal das mulheres da floresta
Dominadoras, sedutoras dos Guacari
Temidas na guerra, queridas no amor
Guardiãs dos segredos dos muiraquitãs (descubra o mito dos muiraquitãs)”

A segunda estrofe coloca em evidência o sistema social em que as Ycamiabas e Amazonas viviam, o matriarcado seria um sistema no qual a mãe ou a mulher exercem autoridade absoluta sobre a família ou um grupo, e que também pode ocorrer quando uma ou mais mulheres exercem poder sobre uma comunidade. Elas dominavam os guerreiros das tribos próximas, chamados de Guacari, por eles eram temidas na guerra e queridas no amor.

“Petrificados em rãs (cobras, peixes)
Amuletos de proteção (ofertados)
Aos parceiros no amor (seduzidos)
No rito da reprodução
Dançam, cantam, celebram às margens do lago sagrado Iaci-Uaruá
As águas do espelho da lua refletem os mistérios do fundo do rio Nhamundá
O mantra envolvente, a reza crescente
A fêmea que chega nas mãos da parteira
Feroz como onça, poder de boiúna
Nasci Conori, filha da líder Naruna”

Na terceira estrofe, é descrito o ritual de procriação com oferta dos muiraquitãs aos guerreiros com quem as Ycamiabas se deitavam para se reproduzirem. Na letra, a criação do amuleto ocorre por meio da petrificação de animais, geralmente, cobras e rãs. Podemos

considerar ambos animais como zoemas positivos, que aparecem como forma de presentear os guerreiros, em troca de uma noite de amor. As Ycamiabas são as protetoras do segredo que cerca os muiraquitãs, os amuletos de proteção. Há, também, o momento de celebração à beira do lago Iaci-Uaruá, com danças, cantos, mantras e rezas, que guarda o mistério em volta do amuleto, ou seja, um lugar específico para que o ritual aconteça.

A toada relata também o nascimento de Conori, que, segundo os autores, é filha de Naruna, a líder das Ycamiabas, e atribui a Conori a ferocidade da onça e a força da boiúna, cobra grande lendária que habita o imaginário popular do caboclo da Amazônia.

“Amazonas guerreiras
Amazonas lendárias
Amazonas vermelhas
Icamiabas
Descubra o mito dos muiraquitãs.”

(DIAS; MOURA; KENNEDY; ANDRADE, 2016).

A toada é encerrada com um pequeno refrão fazendo referência às Amazonas e não às Ycamiabas, como são chamadas as guerreiras do Amazonas. Apenas no penúltimo verso são citadas, com o entendimento de que ambas figuras femininas são as mesmas. São dados três adjetivos: a) guerreiras, que se dá pela narrativa histórica dessas mulheres; b) lendárias, fazendo referência ao título da toada, pois não se tem provas concretas que realmente essas mulheres existiram, ou se são apenas uma figura do imaginário de quem as descreve e, por último, c) vermelhas, fazendo referência ao boi-bumbá Garantido, cor que identifica o bumbá. E, por fim, os compositores voltam a instigar o ouvinte/leitor sobre o mistério que envolve a criação dos muiraquitãs.

Marcos Moura (2019) nos conta a inspiração para a pesquisa e composição da toada, juntamente com os demais amigos, chamados de Baiás.

Nós, quando vamos compor, nós fazemos a avaliação do festival que se encerrou, dos dois bois, vendo as lendas, rituais e tudo mais que eles propuseram como espetáculo, e a gente monta um projeto, exemplo, “nunca mais fizeram lenda tal”, e começamos a mapear todo o projeto. Em relação a *Lendárias Amazonas*, a gente buscou construir a história principal, claro, mas a parte do mito, que fala que ela mergulha no fundo das águas do lago Iaci-Uaruá e tem um encontro com a entidade no fundo do rio, que presenteia as lendárias Icamiabas com esse Muiraquitã, é um encontro com a entidade no fundo do rio, aí temos essa informação adicional mais profunda para a lenda, eu, particularmente, fico responsável pela proposta inicial da pesquisa, né, e da proposta inicial da letra como um todo. (MOURA, 2019).

A ideia do compositor é bem clara e vai ao encontro da ideia apresentada neste trabalho, a criação dos muiquitãs, pelas mãos das Icamiabas, que é considerada uma narrativa etiológica, devido à forma como a matéria-prima é adquirida e construída. O próprio início da toada nos revela a ideia dos compositores, pois mesmo que o título da toada faça referência à lenda das Amazonas, temos, na narrativa, o surgimento de um mito indígena etiológico.

CONCLUSÃO

O Festival Folclórico de Parintins chega a sua 54ª edição no ano de 2019 e, desde a primeira vez em que Caprichoso e Garantido pisaram em um tablado para disputarem o título de campeão, muitas coisas mudaram no município: o crescimento demográfico, a chegada de investidores durante e após o festival. Bancos, operadoras de telefone e redes de supermercados tornaram a cidade mais atrativa aos olhos de quem a visita. A ilha de Parintins se transformou em um forte atrativo turístico do estado do Amazonas, na época da disputa dos bumbás.

A rivalidade entre os bois projetou Parintins para o mundo e, com isso, promoveu a chegada de curiosos para conhecer o que a festa, no meio da Amazônia, tinha para proporcionar aos visitantes, principalmente, em termos de folclore. E, após tantas edições do festival, a cidade de Parintins foi considerada a capital nacional do boi-bumbá, em 21 de dezembro de 2017, por meio de um projeto de lei sancionado pelo então presidente da República, Michel Temer. Esse título traz para o Festival Folclórico de Parintins mais visibilidade em âmbito nacional e internacional e, assim, mais investimentos para o município, gerando mais empregos e renda, é a valorização da cultura amazônica de forma oficial.

É nesse sentido que o objeto de estudo deste trabalho contribui para o desenvolvimento do festival. Os mitos indígenas fazem parte da construção do espetáculo que os bois de Parintins apresentam todos os anos em um dos maiores festivais folclóricos do Brasil. Eles compõem a maior parte do enredo das apresentações. Isso porque estão inseridos nas narrativas das toadas que são executadas durante as apresentações dos bumbás. Este trabalho procurou analisar dez toadas de boi-bumbá dos bois de Parintins, num período de 20 anos, entre 1996 e 2016, toadas que tratam dos mitos indígenas. Esse período pode ser considerado como um marco na reinvenção das toadas dos bumbás, seja pela letra das toadas mais fundamentadas na pesquisa, seja pelo próprio ritmo.

A herança cultural indígena desvelada por meio das toadas de boi-bumbá é uma forma de representação da cultura de determinadas etnias, com extrema importância e necessidades sociais, uma vez que esses povos resistem por meio de manifestações culturais que envolvem os encantos da Amazônia e as suas tradições indígenas, sendo retratadas nas letras das toadas do Festival.

Também é debatido nesta pesquisa, o poder da oralidade do parintinense, que transforma narrativas mitológicas indígenas e lendas locais como verdade de uma população e acredita fielmente na tradição transmitida entre gerações. Com isso, os mitos indígenas não

ficam apenas no imaginário do povo de Parintins: são expandidos a nível mundial nas composições das toadas dos bois-bumbás.

Desse modo, vemos a importância em pesquisar o material produzido pelos bumbás, neste caso, as letras das toadas, que se tornam ricas em conteúdo, aguçando a produção de trabalhos voltados para essas temáticas, abrindo possibilidades de diversos campos para serem estudados, como a geografia, a história, as artes.

A espetacularização do festival, aliada às novas tecnologias que foram implementadas à brincadeira de boi e a exposição da mídia impulsionaram o crescimento da festa, fazendo com que o índio e o caboclo se tornassem figuras importantes da celebração da cultura regional. Ressaltamos as mudanças sofridas com o passar do tempo, pois a festa de Parintins deixou de ser uma simples brincadeira de disputa entre os bois Caprichoso e Garantido para se tornar um produto da indústria cultural, e as toadas também contribuíram para isso, com a produção dos CDs e DVDs.

Os bois de Parintins buscaram um mercado que se abriu pela interferência direta da mídia e a entrada de patrocinadores privados; com isso, a festa perdeu sua essência original, tornando-se um produto midiático e consumista, uma vez que a indústria cultural está diretamente ligada ao folclore e à cultura popular. Cada vez mais, as festas populares, os costumes e o artesanato de um povo estão midiáticos para buscar somente lucro, ou seja, o trabalho humano determina esse tipo particular de indústria.

Os mitos indígenas se fazem presentes nas letras das dez toadas analisadas, levando em consideração as características de cada mito e os elementos comparativos apresentados por Mircea Eliade (1972). O contato com os compositores, durante as entrevistas, mostrou-nos que há um sério trabalho de pesquisa para a composição das letras, e não apenas um simples interesse em compor. Também notamos que havia equívocos no tratamento dado às narrativas, já que, para alguns compositores, os mitos eram tratados como lendas amazônicas, mas deduzimos que essas tratam, sim, de mitos.

Há um vasto campo de estudo quando se trata de questões de mitos e lendas, não há definições únicas quanto à tradição e a cultura de determinado lugar, portanto este trabalho estará aberto a novos conceitos e orientações que se fizerem necessários, visto que, durante a pesquisa, surgiram novas fontes de investigação, principalmente nas entrevistas com os compositores, mas se estava focado nos objetivos supracitados.

REFERÊNCIAS

- BOFF, Leonardo. **O casamento entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.
- BOYER, Philippe. “O mito no texto”. In: **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 81-90.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Col. Perspectivas do Homem. Trad. Dra. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- CABRAL, João Francisco Pereira. **Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer; Brasil Escola**. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/cultura/industria-cultural.htm>>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.
- CARVAJAL, Gaspar de. “A relação do Descobrimento do Rio Amazonas, na versão de Oviedo e Valdés” In: PORRO, Antônio. **As Crônicas do Rio Amazonas**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª ed. Brasília: J. Olympio, 2012.
- _____. **Folclore do Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- _____. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- _____. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- CERQUA, Arcângelo. **Clarões de Fé no Médio Amazonas: a prelazia de Parintins no seu jubileu de prata**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1980.
- COELHO, José Teixeira. **O que é indústria cultural**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- COSTA, Jairo. **Amazônia fantástica: os mais extraordinários mitos, lendas e mistérios da grande floresta**. 1ª. Ed. São Paulo: Bamboo Editorial, 2013.
- D’ ANGELI, Wilmar. **Histórias dos índios lá em casa**. In: Cultura Popular e Educação, salto para o futuro. Org. René Marc da Costa Silva. Brasília: MEC, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- _____. **O Sagrado e o Profano**. 1ª ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FARIAS, Júlio Cesar. **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris editora, 2005.

FERREIRA, Jurandyr Pires, Parintins. In: **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1957. v. 14, p. 220-226. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_14.pdf. Acesso em: set. 2017.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 2014.

GALDINO, Luiz. **Mitologia Indígena**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

GARCIA, Etelvina. **Amazonas, notícias da História: período colonial**. 2ª ed. Manaus: Norma Editora, 2006.

KÊHÍRI, Tõrãmú; PÃRÕKUMU, Umusi. **Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã**. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia: mito e literatura**. 3ª. Ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Trad. Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica-Uma poética do imaginário**. 3ª. Edição. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LUCCIONI, Gennie. “Introdução”. In: **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 07-09.

MARTINON, Jean-Pierre. “O mito da literatura”. In: **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 121-134.

MARTINS, Nilce Santanna. **Introdução à estilística – A expressividade da Língua Portuguesa**. São Paulo: TA Queiroz. EDUSP, 2ª. Ed., 1997.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MINDLIN, Betty. **O primeiro homem e outros mitos dos índios brasileiros**. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed., 2001.

MOOG Vianna. **Ciclo do Ouro Negro**. Porto Alegre, Livraria Globo, 1936, p.61

NOGUEIRA, Wilson. **Boi-Bumbá - Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2014.

_____. **Festas Amazônicas: Boi-Bumbá, Ciranda e Sairé**. Manaus: Editora Valer, 2008.

PONTES FILHO, Raimundo Pereira. **Estudos de História do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Contos e Lendas da Amazônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RODRIGUES, Allan. **Boi-Bumbá – Evolução**. Manaus: Editora Valer, 2006.

SHOUMATOFF, Alex. **O mistério das Amazonas**. Tradução de Esdras do nascimento. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

SILVA, Marivaldo. A espetacularização da Festa do Boi-Bumbá de Parintins: novos modos de produção artística. In: **Cultura Visual**, nº. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 23-32.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2009.

SOUZA, Tadeu de. **Missão Vila Nova: (Dos Jesuítas aos Missionários do PIME)**. Parintins, AM: Gráfica João XXIII, 2003.

SUZANO, João de Matos. **Brincando de Boi em Parintins**. Manaus: Grafisa, 2006.

TAPAJÓS, Leandro. **O nascer do boi-bumbá de Parintins e o seu crescimento**. Disponível em: <<http://www.boideparintins.com.br>> Acesso em 15 abr. 2018.

TAVARES, Hênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Bernardo Alvares S/A, 1965.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. “Festas Populares”. In: **Noções Básicas de Folkcomunicação: Uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões**. Org. Sérgio Luiz Gadini; Karina Jans Woitowicz. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007, pp. 107-112.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypóri: o livro sagrado do povo Satarê-Mawé**. São Paulo: Peirópolis, 2007.

Referências de Sites e Revistas

AZEVEDO, Juliana Batista; SIMAS, Hellen Cristina Picanço. Amazônia nas toadas do boi-bumbá Garantido. **Revista Eletrônica Mutações**, [S.l.], v. 6, nº. 11, p. 048-075, set. 2015. ISSN 2178-7018. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/relem/article/view/992>>. Acesso em: 21 mar. 2019

CANINDÉ, Francisco. Conheça as influências da migração nordestina no Amazonas, 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ladem/2015/08/17/conheca-as-influencias-da-migracao-nordestina-no-amazonas/>> Acesso em 25 fev. 2019.

KOPENAWA, Davi. Disponível em: <https://www.pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf> Acesso em: 16 abr. 2019

MEMÓRIA DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA. MAPA. Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana, d. Maria I. Disponível em: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes/70-assuntos/producao/publicacoes-2/biografias/392-maria-francisca-isabel-josefa-antonia-gertrudes-rita-joana-d-maria-i>> Acesso em: 22 abr. 2018.

PEDROSA, Fabio Augusto de Carvalho. **História da cidade de Parintins – AM**. Disponível em: <<http://historiante.blogspot.com.br/2013/11/historia-da-cidade-de-parintins-am.html>> Acesso em: 30 abr. 2018.

SOUSA, Rainer Gonçalves. “As Drogas do Sertão”; Brasil Escola. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/historiab/as-drogas-sertao.htm>> Acesso em 22 abr. 2018.

Referências de CDs

BARBOSA, Ronaldo; ASSAYAG, Simão. **Amazonas Ayakamaé**. In: Arlindo Jr. Manaus: Microservice, 1997. CD. Faixa 03.

BARBOSA JR., Ronaldo; MARUPIARA, Rafael. **Apocalypse Yanomami**. In: Boi Garantido - Tradição. Manaus: Microservice, 2012. CD. Faixa 16.

BASTOS, Geovane; MARIA, Alquiza. **Sehaypóri**. In: Boi Caprichoso – Amazônia Táwapayêra. Manaus: AMZ Mídia Industrial S.A., 2014. CD. Faixa 01.

BRANDÃO, Marlon; MEDEIROS, Inaldo. **Nação Kaxinawá**. In: Boi Garantido – Amazônia Viva. Manaus: Microservice. 2001. CD. Faixa 10.

DIAS, Enéas; BOI, Marcos; KENNEDY, João; ANDRADE, Mário. **Lendárias Amazonas**. In: Boi Garantido – Celebração. Manaus: Amazon Show Produções, 2016. CD. Faixa 11.

CARNEIRO, Rozinaldo; CRUZ, Naferson. **Yebá Burô - A Lenda Da Criação**. In: Boi Garantido – Vida. Manaus: ABM estúdio, 2015. CD. Faixa 15.

HAIOS, Demétrios; PANTOJA, Geandro. **Lenda do Guaraná**. In: Boi Garantido – Amazônia, Santuário Esmeralda. Manaus: Microservice. 2003. CD. Faixa 09.

LEVY, Hugo; ARMSTRONG, Neil; CAMALEÃO, Camaleão. **Tamba-Tajá**. In: Boi Caprichoso – O boi da tradição. Manaus: Microservice. 2003. CD. Faixa 02.

MEDEIROS, Inaldo; MENDES, Liduína. **Naiá**. In: Boi Garantido – Mito, Cultura e Arte. Manaus: Microservice. 1999. CD. Faixa 10.

MELO, Mencius. **Apocalipse Karajá**. In: Boi Garantido – Lendas, rituais e sonhos. Manaus: Amazon Show Produções, 1996. CD. Faixa 05.

Referências das entrevistas

BARBOSA, Ronaldo. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 28 fev. 2019.

BASTOS, Geovane. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 15 abr. 2019.

KOPENAWA, Davi. Entrevista concedida ao antropólogo Bruce Albert. Brasília, 9 mar. 1990.

LEVY, Hugo. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 16 abr. 2019.

MARUPIARA, Rafael. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 16 abr. 2019.

MELO, Menciús. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 5 mai. 2019.

MOURA, Marcos. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 7 mai. 2019.

PANTOJA, Geandro. Entrevista concedida a Rodrigo de Araújo Ribeiro. Manaus, 16 abr. 2019.