

O BOI EM DOIS TEMPOS. O BUMBA-MEU-BOI EM MÁRIO DE ANDRADE E O BUMBÁ DE PARINTINS NA AMAZÓNIA HOJE²⁹

THE OX IN TWO TIMES. THE *BUMBA-MEU-BOI* ACCORDING TO MÁRIO DE ANDRADE AND THE *BUMBA DE PARINTINS* IN AMAZONIA IN THE PRESENT DAY

DEUX FOIS BUMBA! LE *BUMBA-MEU-BOI* SELON MÁRIO DE ANDRADE ET LE *BUMBÁ DE PARINTINS* EN AMAZONIE AUJOURD'HUI

EL BUEY EN DOS TIEMPOS. EL 'BUMBA-MEU-BOI' EN MÁRIO DE ANDRADE Y EL *BUMBÁ DE PARINTINS* EN LA AMAZONIA HOY

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

RESUMO: Esta “conversa de Boi” articula o estudo das ideias de Mário de Andrade relativas ao *Bumba-meu-Boi*, formuladas nos anos 1930, à breve análise do Festival dos *Bumbás* de Parintins, Amazonas, nosso contemporâneo. No contexto do ensaio do autor intitulado “As danças dramáticas no Brasil”, o *Bumba-meu-boi* ganhou notoriedade e as ideias ambivalentes expressas a seu respeito influenciaram de modo marcante os estudos subsequentes. Discuto criticamente essas formulações e sua influência de modo a demonstrar a circularidade cultural existente entre os estudos das expressões populares (os estudos de folclore majoritariamente) e a própria dinâmica viva de tais expressões. Ao mesmo tempo, a vigorosa contemporaneidade do *Bumbá* de Parintins indica, ao contrário da previsão pessimista de Andrade, a grande inventividade das tradições populares.

Palavras-chave: *Bumbá* de Parintins, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, estudos de folclore, expressões culturais populares.

ABSTRACT: This ‘Ox talk’ articulates the critical study of Mário de Andrade’s ideas on the *Bumba-meu-Boi* [the Merry-Making of the Ox], formulated in the 1930s, to a brief analysis of the contemporary *Bumbás* Festival of Parintins, Amazonas. In the context of the essay “The dramatic dances in Brazil”, the *Bumba-meu-boi* gained notoriety and the ambivalent ideas expressed by Andrade about it influenced in a remarkable way the subsequent studies. The critical discussion of these formulations and their influence seeks to demonstrate the cultural circularity existing between the studies of popular expressions and the very dynamics of such expressions. At the same time, it is a matter of bringing the vigorous contemporaneity of *Bumbá* de Parintins as indicative not only of the great inventiveness of popular traditions but also of the usefulness of the aesthetic and performative aspects of Mário de Andrade’s formulations for the understanding of the current *Bumbá*.

Keywords: *Bumbá* de Parintins, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, folklore studies, popular cultural expressions.

²⁹ Este texto foi apresentado originalmente no Colóquio *Viva Mário*, realizado nos dias 12,13 e 14 de novembro de 2015 na Biblioteca Mário de Andrade, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Uma versão anterior foi apresentada no Seminário Sincopação do mundo: dinâmicas da música e da cultura, realizado nos dias 29, 30 e 31 de julho de 2015, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quero agradecer aos organizadores dos dois eventos, respectivamente Eduardo Jardim de Moraes e André Botelho e Maurício Hoelz pelas excelentes oportunidades de troca e debate intelectual. Agradeço também aos participantes dos dois eventos pelo incentivo e sugestões recebidas, em especial a Eduardo Jardim de Moraes, Pedro Monteiro, José Miguel Wisnik e Antônio Nóbrega.

RÉSUMÉ: Cet article articule l'étude des idées de Mário de Andrade a propos du *Bumba-meu-Boi*, formulées dans les années 1930 à l'analyse brève du Festival Folklorique des *Bumbás de Parintins*, Amazonas, notre contemporain. Dans le contexte l'essai «Les danses dramatiques au Brésil», de Mário de Andrade, le *Bumba-meu-boi* a acquis notoriété et les idées ambivalents exprimées a son sujet on réverbéré dans les études ultérieures. L'analyse de ces formulations et de leur influence es discuté pour démontrer la circularité culturelle que existe entre les études d'expressions populaires (études de folklore pour la plupart) et la vivante dynamique de ces expressions. En même temps, la vigoureuse contemporanéité de *Bumbá de Parintins* indique, contrairement à la prédiction pessimiste d'Andrade, la grande inventivité des traditions populaires. Mais elle nous indique aussi comment certains aspects des formulations Andrade peuvent éclairer la compréhension du *Bumbá* actuel, en particulier les dimensions esthétique et performatique des danses dramatique soulignées pour lui.

Mots-clés: *Bumba de Parintins*, *Bumba-meu-Boi*, Mário de Andrade, études folkloriques, expressions culturelles populaires.

RESUMEN: Esta 'conversación del Buey' articula el estudio de las ideas de Mário de Andrade relativas al *Bumba-meu-boi*, planteadas en los años treinta, en combinación con un breve análisis del Festival contemporáneo de los *Bumbás de Parintins*, Amazonas. En el contexto del ensayo del autor titulado "As danças dramáticas no Brasil", el *Bumba-meu-boi* ganó notoriedad y las ideas ambivalentes expresadas al respecto influenciaron de forma clara los estudios posteriores. Discuto críticamente esos planteamientos y su influencia para demostrar la circularidad cultural existente entre los estudios de las expresiones populares (el estudio del folklore principalmente) y la propia dinámica viva de tales expresiones. Al mismo tiempo, la fuerte vigencia del *Bumbá de Parintins* indica, al contrario de la pesimista previsión de Andrade, la gran creatividad de las tradiciones populares.

Palabras-clave: *Bumbá de Parintins*, *Bumba-meu-boi*, Mário de Andrade, estudios de folklore, expresiones culturales populares.

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço! (...)
Dança do berço: Sim e Não
Dança do berço: Não e Sim. (Andrade, 1993: 215-223).

1. O Bumba-meu-boi em Mário de Andrade

Esta é uma *conversa de boi*. Tudo começou no encontro de duas pesquisas. Uma sobre o festival dos *Bois Bumbás* de Parintins, Amazonas³⁰. Outra sobre os estudos de folclore e sua importância na formação das ciências sociais no Brasil³¹. Tão logo comecei a pesquisa sobre os *Bumbás* de Parintins, nos idos de 1996, esse festival contemporâneo e espetacular configurou-se claramente como uma variante ímpar do tradicional folguedo do boi³². Ora, esse folguedo, para usarmos uma designação bem característica dos estudos de folclore, foi registrado no Norte e no Nordeste do Brasil desde a primeira metade do século XIX (Salles, 1970 e Lopes Gama, 2000). Assim sendo, a compreensão do *Bumbá* contemporâneo e sua inserção nessa vertente da cultura tradicional exigiu o estudo mais detalhado dos escritos dos folcloristas relativos ao folguedo. Logo me vi embrenhada no ensaio “As danças dramáticas do Brasil” - doravante DD - de Mário de Andrade, publicado no volume póstumo, organizado por Alvarenga, *Danças Dramáticas Brasileiras* (DDB) (Andrade, 1982). Esse ensaio evidencia a importância de que se revestia para Mário de Andrade o *Bumba-meu-boi*, que se destacava entre as danças dramáticas. Nele evidencia-se também uma certa visão do folguedo que ressoa fortemente em muitos estudos posteriores. O resultado desse percurso investigativo está registrado no meu ensaio “Cultura popular e sensibilidade romântica: as Danças Dramáticas de Mário de Andrade” (Cavalcanti, 2012).

Nesta conversa, retomarei brevemente alguns pontos estabelecidos nesse estudo acerca da centralidade do *Bumba-meu-boi* na obra de Mário de Andrade³³. E, como um *Boi* sempre chama o outro para brincar, o *Bumbá* de Parintins atenderá aqui ao chamado de Mário de Andrade³⁴. Ressurgirá das cinzas da desalentada

³⁰ O festival acontece anualmente nas três últimas noites do último fim-de-semana de junho na cidade de Parintins, Amazonas, localizada na ponta de uma das ilhas do arquipélago das Tupinambaranas no Médio Rio Amazonas, bem próxima à fronteira com o Pará. Venho acompanhando desde 1996 o Festival do qual participei em 1996, 1999, 2004 e 2010. Ver a respeito: Cavalcanti (2000, 2002, 2006, 2011 e 2015).

³¹ Ver Cavalcanti (2012). Esses estudos se iniciaram em 1987, coordenei pesquisa da qual participaram entre outros Myriam Lins de Barros, Silvana Micelli, Marina Mello e Souza e Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena, no antigo Instituto Nacional de Folclore (atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), no Rio de Janeiro.

³² Folguedo do *Boi* (termo preferido pelos folcloristas), brincadeira do *Boi* (termo preferido pelos brincantes), *Bumba-meu-boi* (termo nordestino), *Boi Bumbá* (termo nortista), ou simplesmente *Boi* (também muito usado em Parintins) são termos utilizados aqui como equivalentes para designar a performance festiva que, de formas muito variadas, agrega um grupo humano em torno do artefato de um *Boi que dança*, animado desde seu interior por um brincante.

³³ Remeto o leitor interessado a “As danças dramáticas de Mário de Andrade: cultura popular e sensibilidade romântica” (Cavalcanti, 2012b).

³⁴ Vale observar que, em 1 de junho de 1927, Mário de Andrade esteve em Parintins, onde os dois bois que hoje brincam já existiam desde 1912/1913, mas ele nem os viu nem os mencionou. Chegou

sentença de morte proferida por Andrade para as danças dramáticas ao final de seu texto e, ao fazê-lo, o seu vigor nos trará também a surpreendente atualidade de algumas das ideias do autor.

1.1. Fascínio e desalento. Ambivalência do Boi

Em seus trabalhos, Moraes (1978, 1992) destacou a importância da noção de folclore na arquitetura do nacionalismo cultural andradiano. Para Mário de Andrade, as expressões folclóricas, consideradas tradicionais, abrigavam os requisitos de autenticidade, originalidade e universalidade que deveriam nortear a produção artística erudita nacional. Por essa razão, para conhecê-las e registrá-las, Mário de Andrade buscou o contato com a ‘gente do povo’ e, dentro do Modernismo brasileiro, pode ser visto como o representante de uma “via de pesquisa, no sentido quase universitário da palavra” (Moraes 1978: 93). Lopez (1972, 2002), por sua vez, ao examinar a presença do *Boi* como símbolo na poesia do autor, observou a posição especial ocupada pelo *Bumba-meu-boi* em seus estudos de folclore. Também em seu magistral ensaio, Mello e Souza (1979) defendeu o papel central do *Bumba-meu-boi* na criação de *Macunaíma* (Andrade, 1988). Ao revelar a presença das formas europeias da suíte e da variação na música e na dança populares, o *Bumba* seria também “o bailado popular que melhor representava a nacionalidade”. (Mello e Souza, 1979: 17). Porém, em sua interpretação, Mello e Souza enfatizou muito acertadamente a dimensão trágica de *Macunaíma*.

José Guilherme Merquior (1981), em sua arguta resenha do livro de Mello e Souza, apreendeu-o como “um romance arturiano que tomou uma tremenda injeção de ambivalência”. Afinal, nos lembra ele, não se trata apenas do herói que perde e recobra repetidamente seu amuleto mágico. Trata-se também, e sobretudo, do anti-herói que termina, finalmente, perdendo seu amuleto por conta de uma escolha funesta. A interpretação de Mello e Souza é iluminadora, ao reconhecer a “fissura profunda que fere todos os setores da reflexão de MA” (Mello e Souza, 1979: 60) e ao enxergar a ambivalência e o pessimismo de *Macunaíma*. O *Bumba-meu-boi* é claramente apreendido como “referência, tinha intenção ideológica e se ligava ao complexo sistema de sinais com que o escritor se habituara a pensar não só a realidade do seu país, mas a sua realidade pessoal” (Mello e Souza, 1979: 17).

de tarde numa breve pausa de viagem. Em 29 de maio, estava em “pleno Amazonas”, na foz do Tapajós, tendo parado em Itamarati no dia seguinte. Depois disso a comitiva desceu em Parintins, onde encontrou um “prefeito bem-falante”. Mário de Andrade transcreve o “Apostolado da oração” encontrado na visita a uma igreja local que estabelecia que seus fiéis: “Renunciariam totalmente às danças; 2) renunciavam a máscaras e fantasias; 3) não tomam parte em festas particulares etc. (...) O grupo seguiu para Itacoatiara, a caminho de Manaus. Na volta, em 23 de julho, o diário registra “Parintins pela madrugada, vista em sonhos” (Andrade, 1976: 76). Parintins era certamente uma cidade festiva!

Nesse debate, o meu ponto é o de que a eleição do *Bumba* como símbolo do nacionalismo cultural proposto por Mário de Andrade não se fez sem consequências complicadas para a compreensão do folguedo em seu próprio circuito cultural muito heterogêneo e cambiante. Uma sombra a um só tempo ufanista e pessimista como que obscureceu o olhar mais etnográfico e antropológico sobre o folguedo propriamente dito. Busquei compreender de mais perto esse lugar de “melhor representante da nacionalidade” atribuído ao *Bumba-meu-boi* por Mário de Andrade de modo a podermos integrar mais plenamente a ambivalência das avaliações de Andrade à sua visão do próprio folguedo. E disso extrairmos consequências para a análise contemporânea.

No ensaio “As danças dramáticas do Brasil”, que abre os três tomos de *Danças dramáticas do Brasil* de Mário de Andrade (1982), o autor propôs o conceito de danças dramáticas para realçar a unidade de folguedos populares até então considerados separadamente - em especial aqueles genericamente designados na classificação erudita, em especial por Sílvio Romero, como Pastoris, Cheganças, Reisados. As melodias e coreografias que completam e compõem o conjunto dos volumes, por sua vez, foram coletadas em sua maioria durante a viagem do autor ao Nordeste, realizada entre 27 novembro de 1928 e 5 de fevereiro de 1929³⁵.

O ensaio foi publicado por Mário de Andrade em 1944 no 6 *Boletim Latino-Americano de Música*. O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, dispõe das versões anteriores àquela publicada. Em pesquisa documental que realizei, pude verificar que o corpo do texto já estava delineado na primeira versão datada de 1934, de 27 páginas³⁶, que contém na última página a anotação a lápis feita pelo autor: “decadência atual das d. dramáticas”. A versão seguinte desenvolveu então o tema da decadência. Ainda no mesmo ano de 1934, essa segunda versão foi revisada, gerando uma terceira versão e, logo depois, uma “terceira versão corrigida na leitura”, que traz muitas anotações e acréscimos em suas margens. A confecção do texto se interrompeu então e seria retomada apenas dez anos mais tarde para a versão finalmente publicada em 1944.

O empenho das sucessivas revisões realizadas em 1934 bem indica o empenho do autor em seus estudos de folclore mais sistemáticos e aprofundados, e o intervalo de dez anos até a publicação da versão definitiva parece sugerir também alguma hesitação e incerteza com relação a seu resultado final. O acréscimo de muitas notas, de bibliografia, de trechos inéditos ou já redigidos por ele para outros

³⁵ Os escritos das duas viagens de Andrade foram reunidos e comentados por Telê Porto Ancona Lopez no livro *O Turista Aprendiz* (Andrade, 1976). Como nos esclarece Lopez, a narrativa da segunda viagem se compõe das 70 crônicas escritas durante a viagem para o jornal *Diário Nacional* e publicadas como uma série também denominada “O turista aprendiz”, entre 14 de dezembro e 29 de março de 1929 (Lopez in Andrade, 1976: 41).

³⁶ Esta versão termina no trecho correspondente ao da penúltima página da versão publicada com a palavra “Rio Grande do Norte”. (Andrade, 1982: 69).

propósitos torna (como é usual, por sinal, em sua obra folclórica) seu texto curiosamente assemelhado ao próprio processo de composição das danças dramáticas nele descrito: inchado de elementos que recheiam o argumento central num intrigante processo de “justaposição discricionária” (Andrade, 1983; Cavalcanti & Fry, 2017).

O ensaio sobre as danças dramáticas é, em suma, um texto de difícil leitura que emerge, entretanto, como central para a caracterização de Mário de Andrade como um folclorista que compartilhava os ideais de rigor e cientificidade das nascentes ciências sociais de então, mas que, ao mesmo tempo, não se sentia totalmente à vontade nesse manejo³⁷. O voz artista, com sua fina ironia e humor, sempre acaba por se juntar à narrativa mais douda, e creio que devemos a ela a expressão de certos interesses e visões que só seriam incorporados às preocupações acadêmicas bem mais tarde³⁸.

No plano estético, a unidade das danças dramáticas repousaria, como já mencionado, na forma rapsódica de composição comum a todas elas, porém especialmente nítida no *Bumba-meu-boi*. A ideia de suíte, que indica composições musicais de natureza também coreográfica, alarga-se na conceituação do autor, abrangendo a dimensão dramatizada do folguedo. As danças dramáticas se dividiriam em duas partes bem distintas, o cortejo (com peças que permitem a mobilidade) e uma parte propriamente dramática, com a representação de um entrecho que exigiria a fixação do grupo em palco, tablado, praça, a frente da casa ou da igreja (Andrade, 1982: 57). Esse entrecho dramático, muitas vezes também denominado como “núcleo básico”, e no qual se apresentaria o tema central da dança, ocupa lugar estratégico na conceituação de Mário de Andrade. Pois, a inteireza dessas danças dramáticas depende da maneira como suas diferentes partes se articulam com o tema central exposto justamente no entrecho dramatizado. Esse tema funcionaria, então, como um “princípio de agregação” a presidir e ordenar a seriação e a justaposição características das diversas peças musicais e dramáticas que compõem esses bailados.

³⁷ Sobre o Curso de Etnografia oferecido por Dina Dreyfus Lévi-Strauss em 1937 por iniciativa de Mário de Andrade, então à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, consultar Valentini (2013) e Soares (1983).

³⁸ Vale a pena ler o último relato da viagem ao Nordeste, o segundo diário de *O Turista Aprendiz* (1976: 320) feito na Paraíba. Essa viagem, como nos esclareceu Lopez (1976), tem relação orgânica com o projeto de estudo que resultou no ensaio das DD. O interesse de Mário de Andrade pela música é evidente em sua obra e já foi bem ressaltado em sua fortuna crítica. Em texto póstumo, Travassos (2014) sugeriu o quanto a leitura do autor pelo viés dos estudos da performance e rituais - que tanto interessam a antropologia e etnomusicologia contemporâneas - pode ser estimulante. Nas DD, entretanto, o autor, além de chamar a atenção para a dramatização na cultura popular, evidencia também seu grande interesse pela dança. Essa forma expressiva, na situação presencial e sinestésica de uma performance festiva, comovia particularmente o autor. A associação entre música, dança e drama encontrada por Mário de Andrade nas formas populares parece sugerir a solução de um dos problemas críticos de sua busca estética: a integração plena entre arte e vida.

Ao longo do ensaio, se seguimos esse fio de Ariadne – a forma como se articulam as diferentes partes de uma dança dramática com a exposição no trecho de seu tema central -, podemos apreender a clara oscilação do autor entre uma visão mais integrada e outra mais fragmentária das danças dramáticas. Quando essa articulação é vista de forma mais integrada, reconhecemos no texto a busca de “um conteúdo fixo nacionalizante”, que tanto norteou a atuação cultural de Mário de Andrade. Quando essa articulação é percebida como mais fragmentária, deparamo-nos com o desalento diante do que é percebido como uma inexorável perda das tradições populares mais autênticas.

No que tange a visão mais integrada das danças, um trecho da primeira versão da redação das DD, depois retirado, permite perceber claramente a valorização da unidade intelectual e estética propiciada pelo “entrecho dramático” num *Boi Bumbá*:

“Tive ocasião de assistir a um *boi-bumbá* – nome amazônico do *Bumba-meu-boi*, na cidadinha de Humaitá no Madeira. Colhi mesmo dela várias cantigas. Era uma peça admiravelmente unida, em que todos os episódios se juntavam ao núcleo de morte e ressurreição do boi, sempre em referência com ele. Era legitimamente o reisado do *Bumba-meu-boi* a que apenas tinham se ajuntado episódios desenvolvidos do próprio assunto”. (Andrade, 1934a: 19).

Na visão mais fragmentária, contudo, essa forma de composição popular rechearia o “núcleo básico” com temas apostos oriundos de outras fontes de inspiração que nele “se grudam”, e que por vezes “não têm ligação nenhuma com o núcleo” (Andrade, 1982: 53-54). No conjunto das danças³⁹, sobressaem-se os Reisados. Eles tematizam “sempre o assunto de imemorial significação mágica em que se dá a morte e ressurreição do bicho ou planta” (Andrade, 1982: 39). Entre os 24 Reisados compilados em seus estudos, Mário de Andrade destacou o *Bumba-meu-boi*, o reisado expansionista que tendia a aglutinar todos os demais, tendo “permanecido muito vivo até agora”(Andrade, 1982: 50). O *Bumba* seria “a mais exemplar” (Andrade, 1982: 54), mas também, lembremos, “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (Andrade, 1982: 53). Para Mário de Andrade, embora o sentido mais pleno do mito de morte e ressurreição do bicho precioso já se tivesse perdido, ele perduraria ainda entre o povo como sobrevivência de uma camada arcaica de humanidade⁴⁰. Por essa razão, o *Bumba* emerge na obra de Mário de Andrade como o elo de uma brasilidade com a dimensão universal das culturas humanas. Ao final do périplo investigativo,

³⁹ Pastorais e Cheganças, de origem ibérica a seu ver, também integram o conjunto das danças consideradas. Eles tematizariam mais simplesmente do que os Reisados o tema elementar de qualquer drama: a luta de um bem contra um mal, o perigo e a salvação (Andrade, 1982: 25).

⁴⁰ O conceito de sobrevivência, formulado por Edward B. Tylor, foi muito importante nos estudos antropológicos evolucionistas de fins do século XIX lidos por Mário de Andrade.

entretanto, um triste destino foi anunciado pelo autor para as danças que tanto o fascinavam: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (Andrade, 1982: 70) .

1.2. Intervalo

As formulações de Mário de Andrade reverberaram em muitos trabalhos posteriores (Meyer, 1991; Pereira de Queiroz, 1967; Borba Filho, 1966) e foram - aos poucos - criando um curioso efeito de neblina em torno da compreensão da brincadeira do Boi⁴¹. Como vimos, na visão mais integrada do *Bumba-meu-boi* proposta por Mário de Andrade, ao apresentar o tema da morte e ressurreição do bicho precioso, o “entrecho dramático” ou “núcleo básico” forneceria um princípio de unidade intelectual e estética ao bailado seriado. Vale a pena enfatizar que muitos *Bumbas* efetivamente encontrados por Mário de Andrade não apresentavam essa unidade e revelavam um modo de ser muito fragmentário e desordenado. Contudo, é a visão integrada, assimilada aos anseios do nacionalismo cultural, a que prevaleceu na bibliografia de estudiosos subsequentes. Com isso, a ideia de um “entrecho dramático central” foi aos poucos ganhando um conteúdo mais definido.

Ela parece ter se combinado com a ideia anterior vigente na bibliografia dos estudos de folclore de um “auto” popular - termo que designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas para as terras brasileiras⁴². Supõe-se então que, baseados nesse auto, que supriria como que um roteiro para a brincadeira, os grupos de *Boi* encenariam em suas apresentações uma trama baseada na lenda da morte e ressurreição de precioso *Boi*. O fato notável é que tudo isso emerge quase sempre associado à ideia de uma perda inexorável em curso nas expressões do folclore e da cultura popular, pois parece nunca ter sido fácil encontrar a forma esperada do tal ‘auto’.

A visão de Ascenso Ferreira (1944: 52), colaborador de Mário de Andrade e elaborada na esteira de suas formulações, bem sintetiza esse deslocamento. Para aquele, o *Bumba-meu-boi* era “o mais nebuloso dos bailados do Nordeste”, pois, tendo sido outrora um auto, “do enredo desse auto é que se perdeu indiscutivelmente o roteiro”. Não importa que Artur Azevedo comentasse já em 1906: “É mesmo provável que o *Bumba-meu-boi*, na sua forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo [...]. Hoje é simples folguedo, sem significação alguma, exibindo vários personagens cujas funções não estão logicamente determinadas” (Azevedo, 1906).

⁴¹ Abordei esse problema detidamente em (Cavalcanti, 2102c).

⁴² Nas DD, Mário de Andrade chega a dizer: “(...) minha sensação é que os autos tiveram pouquíssima influência, se alguma tiveram, na formação direta das danças dramáticas” (Andrade, 1982: 30).

Como sabemos, a partir do final dos anos 1940, os ideais de registro, divulgação e valorização do folclore foram acolhidos pelo Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) que culminou com a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em 1958, e sua posterior transformação em Instituto Nacional do Folclore (INF), em 1976 (Vilhena, 1997)⁴³. Articulado em torno de Renato Almeida⁴⁴, o Movimento alcançou penetração capilar no território nacional por meio da atuação de Comissões locais em muitos estados, e com a promoção de diversas Semanas e Congressos em diferentes capitais brasileiras. Importa observar que começamos a encontrar conteúdos mais definidos para o “auto” supostamente encenado pelo *Bumba-meu-boi* apenas no contexto dos estudos fomentados pelo MFB. Resumo livremente um exemplo de narrativa do auto: Era uma vez um *Boi* precioso, o touro predileto de um rico fazendeiro, dado de presente a sua filha, ou em algumas versões a sua esposa. O *Boi* foi entregue aos cuidados de um leal vaqueiro, Pai Francisco, ou ‘Nêgo’ Chico. Mas a mulher de Pai Francisco estava grávida e desejou comer a língua desse precioso *Boi*. Premido entre o desejo de sua mulher e a lealdade a seu patrão, Francisco termina por matar o *Boi*. Essa ‘traição’ ao amo - que é, ao mesmo tempo, ‘lealdade’ à esposa e a sua prole - provoca um terrível impasse quando descoberta. O fazendeiro suspenderá a punição ao vaqueiro se este ressuscitar o *Boi*! Um médico e um padre tentam a ressurreição do bicho, finalmente obtida por um pajé. Então, nos dizem essas narrativas, seguindo-se ao perdão, “o grupo todo celebra em festa” (Cavalcanti, 2006)⁴⁵.

Apresentei em outro trabalho (Cavalcanti, 2012c) a hipótese de que essas narrativas colhidas pelos estudiosos de folclore sobretudo entre os anos 1940-1970 resultam da transposição para a forma escrita de relatos orais de mitos de origem vigentes entre os brincantes de *Boi* nesse mesmo período. Mitos de origem no sentido estruturalista: narrativas variadas que instauram o tempo extraordinário do presente festivo e estabelecem a continuidade simbólica entre presente e passado (Lévi-Strauss, 1976). Os relatos relativos do “auto” são narrativas ficcionais profundamente reveladoras de valores sociais contemporâneos e, em sua dramatização simbólica, muito expressivas de conflitos e lealdades entre grupos sociais distintos que compuseram a formação da sociedade brasileira. Afinal, nelas vemos geralmente simbolizado o famoso triângulo racial (o negro, o índio e o branco) – hierárquico e desigual – que, na visão de Roberto DaMatta (1987), instituiria um dos mitos basilares da dinâmica cultural brasileira. São, entretanto, narrativas orais acerca de uma origem mítica, que foram tomadas equivocadamente como uma espécie de enredo fixo situado na suposta origem histórica da

⁴³ Em 2003, o INF passou a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

⁴⁴ Para a relação entre Renato Almeida e Mário de Andrade, ver Martins (2009).

⁴⁵ Analisei em detalhes 13 variantes dessa narrativa mítica em Cavalcanti (2006). A narrativa de referência para essa análise é a de Bordallo (1981), aqui reproduzida livremente.

brincadeira do *Boi*, e a ser nela necessariamente encenado. Nada mais natural, portanto, do que serem dificilmente encontradas na forma em que são procuradas⁴⁶.

Porém, qual a relação disso tudo com o *Bumbá* de Parintins, hoje? As tradições culturais populares, mais do que “inventadas” (Hobsbawn, 2006a, 2006b), revelam-se, como veremos nesse caso, sobretudo como profundamente “inventivas”, i.e. modalidades culturais singulares em meio aos processos de mudança e continuidade socioculturais (Sahlins, 2004)⁴⁷.

2. O *Bumbá* de Parintins, Amazonas, hoje

Garantido, as duas agremiações rivais, simbolizadas respectivamente pelas cores azul e preto e vermelho e branco. E esse grupo de brincantes é quem deseja afinal sempre ressurgir do esgotamento de sua vitória ou derrota e reviver num novo confronto festivo no ano vindouro. *Boi* emblema do grupo de brincantes, simbolizado em miniaturas, desenhos e muitas imagens estampadas em camisetas, nas paredes das casas e em bandeirolas espalhadas pela cidade. Do ponto de vista afetivo, entretanto, o *Boi Mítico* parece se concretizar sobretudo no *Boi-Artefato* dançante para onde convergem, quando em ação ritual, os sentimentos de apreço profundo e de carinho devotados pelos brincantes a seu ‘Boi’.

Nos ensaios e nas performances festivas, nas saídas de rua, nas comemorações de vitória ou de derrota, o comparecimento do *Boi Dançante* é sempre cercado de especial atenção e emoção. Nas performances na arena nas noites da festa, sua principal ação ritual é uma exímia dança. Essa dança, a um só tempo vigorosa, ágil e graciosa, é executada graças ao talento do *tripa* – o bailarino que se enfia dentro da carcaça do bicho inteiramente adaptada a seu corpo. Em Parintins, esse *Boi-Artefato* bailante ganha o mesmo nome do grupo de brincantes, ele encarna o *Boi Caprichoso* ou o *Boi Garantido*, é o símbolo máximo da agremiação. O *Boi Caprichoso* sendo representado com o corpo preto e uma estrela azul na testa, o *Boi Carprichoso*, com o corpo branco e um coração vermelho na testa.

⁴⁶ Para um eloquente depoimento dessa dificuldade e o conseqüente deslocamento da pesquisa que descortinou todo um desconhecido conjunto de performances e práticas narrativas entre os brincantes de boi maranhenses, ver Carvalho (2011). A encenação de um “auto” é recorrente sobretudo entre os grupos para-folclóricos que reencenam e adaptam para seus próprios propósitos as expressões culturais populares. Por vezes, pode também resultar em uma espécie de “meta-folclore”, pois um grupo brincante encena-o por supor que isso é o que se espera dele, seja por pressão intelectual ou das políticas culturais em curso.

⁴⁷ O conceito de “invenção das tradições”, proposto por Hobsbawn (2006) enfatiza em perspectiva histórica de cunho marxista o aspecto ideológico e politicamente consciente da atuação dos grupos culturais. Embora útil e válido para certos contextos específicos, ele está bastante distante de conceitos mais antropológicos de cultura que insistem em considerar a dimensão total dos fatos e processos sociais, incluindo neles também a dimensão inconsciente e produtora de efeitos não necessariamente almejados pelos atores sociais imersos nos processos culturais. Para uma boa explanação desse debate, ver Gonçalves (2010).

Em Parintins, porém, o núcleo semântico associado às narrativas da morte e da ressurreição do *Boi* ampliou-se e deslocou-se, incorporando o ambiente amazônico e a cultura cabocla com suas lendas e criaturas sobrenaturais, as diferentes culturas indígenas regionais, as muitas histórias de destruição de grupos antigos e a defesa ecológica da mata. De tal modo que as apresentações anuais ganharam um 'slogan', um tema-título, derivado desse universo simbólico regional mais amplo. Nas três noites da festa, *Boi Caprichoso* (o *Boi Preto* com uma estrela azul na testa) e *Boi Garantido* (o *Boi Branco* com um coração vermelho na testa), cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena do Bumbódromo em espetáculos de cerca de duas horas e meia de duração. A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela grande elaboração interna da performance. A cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

Atualmente, cada noite da performance de cada grupo se organiza em torno de 3 grandes cenários alegóricos, cuja atuação, se nela incluímos sua montagem e desmontagem, dura cada uma cerca de 45 minutos. Esses cenários funcionam como molduras vivas para as diferentes sequências dramáticas que nelas se desenrolam, trazendo as danças das tribos e os principais personagens do Grupo do *Boi*. Em cada sequência sucedem-se eventos que conduzem a um clímax final. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada geralmente na sequência alegórica final, denominada 'Ritual'. Tudo então se esvai, para recomeçar nas noites seguintes.

Por vezes, uma dessas sequências traz a história dita da origem da brincadeira. Ela integra, de modo bastante livre, o que os dois grupos chamam de 'Celebração Folclórica' (Garantido) ou 'Exaltação Folclórica' (Caprichoso), onde se encena de modo alusivo o suposto auto 'trazido pelos nordestinos'. Não interessa que o dono de um dos bois locais, o Garantido, de origem mais popular, tivesse origem cabo-verdiana. Não importa também que um pesquisador do calibre do paraense Vicente Salles tenha encontrado registros do *Bumba-meu-boi* em Óbidos, no Pará, em 1819 (Salles, 1970). Nem mesmo que Avé-Lállemant (1961) tenha descrito um *Bumbá* nas ruas de Manaus em 1859, bem antes, portanto, da imigração nordestina motivada pelo ciclo amazônico da borracha. Não importa também que Câmara Cascudo (1984) tenha estabelecido o Norte e o Nordeste como as regiões onde o *Bumba-meu-boi* teria surgido simultaneamente no país com sua originalidade dançante. Nem que o próprio Mário de Andrade tenha comentado nas DD como os Reisados, em rápido desaparecimento no Nordeste, persistiriam ainda "com muita vida na Amazônia, representados pelo tempo do São João" (Andrade, 1944: 40). O "Bumba-meu-boi nordestino", onde supostamente se encena o *Auto do Boi*, é visto como a fonte da autenticidade cultural com a qual os *Bumbás* de Parintins se ligam

imaginariamente, reivindicando sua expressão ímpar, pós-moderna e espetacular como integrante do 'folclore tradicional'.

Do meu material de pesquisa extraio algumas dessas celebrações do suposto folclore tradicional. Nos roteiros das três noites do *Bumbá Garantido*, apresentados aos jurados em 2003, vemos as seguintes definições:

Primeira Noite. Celebração Folclórica. (Noite Cabocla) A batucada vai para o proscênio. Israel Paulain [o Apresentador] chama todos para a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A Estrutura artística tem ao centro a imagem do poeta Thiago de Melo. Ele está em um ambiente que recria seu universo poético. A Alegoria do artista Marivalvo Brandão traz os personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o *Boi Garantido*, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o *Auto do Boi*.

Segunda Noite. Celebração Folclórica (Noite Folclórica). A Batucada ocupa o proscênio, enquanto o Apresentador Israel Paulain convida a todos para brincar de *Boi* com a Celebração Folclórica que começa a ser montada. A Estrutura artística tem em seu centro um gigantesco coração, cercado de querubins da tradição, uma referencia aos elementos religiosos que originaram a promessa de mestre Lindolfo Monte Verde, o criador do *Boi Garantido*, o *Boi de Promessa*. Nessa alegoria, obra de Mestre Jair Mendes, virão os personagens Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o *Boi Garantido*, Pai Francisco e Mãe Catirina, o Bailado Corrido e a Vaqueirada, que compõem o *Auto do Boi*.

Terceira Noite. Celebração Folclórica. (Santuário Esmeralda) Quando a tribo Tupinambá deixa o centro da arena, entra a estrutura artística Celebração Folclórica do Boi, Florais da Amazônia (do artista Vandir Santos), que traz os personagens do auto, Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco, Catirina, Bailado Corrido e a Vaqueirada. Eles bailam ao som da toada Nona Evolução, de Tadeu Garcia. O final da Celebração Folclórica é a deixa para que as Tribos tomem conta da arena e executem uma grande coreografia em celebração a todas as nações indígenas.

Nas sequências dramáticas mencionadas, e em seus congêneres que se repetem anualmente, celebra-se o folclore tradicional, e nelas se concentra a atuação dos elementos e personagens ligados às narrativas de origem do *Bumba-meu-boi*. Essas sequências definem também um núcleo cênico que se associa geralmente à própria chegada do *Boi-Artefato-Dançante* na arena. Embora sua atuação conjunta se concentre nesses momento, esses personagens – o próprio boi, seu amo, sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco e Mãe Catirina, vaqueirada -, entretanto, se espriam por todo o espetáculo em Parintins e o entremeiam de modo muito variado.

Símbolo da agremiação e motivo central de todo o espetáculo, o surgimento do boi-artefato-dançante é sempre uma 'surpresa'; o *bozinho* pode sair misteriosa e inesperadamente de uma alegoria em forma de coração vermelho, que gira e explode fogos de artifício com sua chegada. Ou da boca, subitamente aberta, de um assustador monstro Mapinguari. Pode vir do céu, pendurado numa estrela, ou sair de dentro de um disco voador. Pode emergir alegre e simplesmente no seio da entusiasmada galera que torce por ele nas arquibancadas. Ou pode surgir ainda de dentro de um círculo de fogo, da mão gigantesca do Criador, ou das profundezas de um rio... Sua chegada é sempre saudada com muitos fogos de artifício e toada especial. Antes dele, já chegou seu Amo, chamando-o com o berrante para brincar na arena e entoando uma toada de improviso e desafio ao Amo do Boi contrário (que, interpelado, responderá agressiva e jocosamente na apresentação do contrário que se sucede). Vem também a *vaqueirada* – cerca de 40 componentes caracterizados de vaqueiros, enfiados no saiote que simula um cavalo - que executa em volta do *Boi* uma coreografia especial. E há sempre a entrada em cena de *Pai Francisco* e *Mãe Catirina*, personagens que, como as Baianas nas escolas de samba carioca, são itens obrigatórios embora não sejam itens de julgamento. Eles chegam geralmente vestidos de palhaços, pintados de negro, saltitando, pulando e caindo pela arena.

Depois de sua chegada, o *Boi* executa uma dança solo ao som da toada que o celebra. Com ele em cena, lá vem também a *Sinhazinha da Fazenda*, que também faz uma apresentação individual - um bailado delicado, leve e gracioso, de dócil sensualidade - ao som de toada especial. Ela é 'a filha mais querida do dono da fazenda' e seria como que a 'anfitriã da festa no terreiro da fazenda'. O figurino de *Sinhazinha* é sempre um luxuoso vestido rodado, chapéu e sombrinha⁴⁸. Antes de despedir-se da galera ou retirar-se para um dos lados da arena, cedendo o centro da cena para outros personagens do espetáculo, o *Boi* deve também comer capim e sal dado pela *Sinhazinha da Fazenda*. Geralmente ausente das outras sequências dramáticas, ele voltará ao final do espetáculo para conduzir o grupo brincante para fora da arena. Seu 'tripa'- aquele que dança nas entranhas do *Boi* - é sempre um exímio bailarino que movimentava com leveza e graça a carcassa do bicho sob a qual dança escondido⁴⁹.

⁴⁸ É tentador contrastar o balé da *Sinhazinha* com outra personagem feminina, geralmente parceira do Pajé, a *Cunhã Poranga* (a moça mais bonita em língua tupi) em sua dança e fantasia sensuais. Há ainda a *porta-estandarte*, que defende dançando o emblema da agremiação e a *rainha do folclore*, quase uma duplicação, menos ousada no entanto, da *Cunhã*.

⁴⁹ No *Boi Caprichoso*, o 'tripa' é também o artista que confecciona a armação do boi. Esta deve estar perfeitamente adaptada a seu corpo, permitindo o movimento mais livre possível, e assegurando a graça desse bailado de mímica, que exige a habilidosa manipulação da armação (o boi fica ereto, ou se curva, mexe a cabeça para ambos os lados) e o acionamento dos mecanismos para os efeitos especiais: o coração ou a estrela da testa brilham ou pulsam; sai fumaça por suas narinas. A cada ano, o *Bozinho* traz também suas surpresas.

Esse conjunto de personagens dança também coletivamente e encena de modo solto e alusivo a ‘história da origem’ do ‘auto do boi’, enquanto a alegoria central da sequência dramática que homenageia o folclore “da origem” acontece no centro da arena⁵⁰.

Outras sequências dramáticas, encenadas a cada noite de performance, disputam, entretanto, a atenção do expectador e o empenho dos brincantes. Desde os anos 1980, o *Bumbá* de Parintins acolheu decididamente os inúmeros temas míticos regionais e amazônicos que conferiram à festa sua tonalidade ímpar. As mortes e ressurreições diretas e efetivamente exaltadas e encenadas na arena não são as do *Boi*, mas aquelas apresentadas nas sequências dramáticas que elaboram mitos indígenas ou ribeirinhos da região amazônica. Há, em especial a sequência autodenominada ‘Ritual’, o ponto alto de cada performance festiva, que traz como personagem principal não o *Boi-Artefato-Dançante*, mas o Pajé, ele também um exímio bailarino. O clímax festivo alcançado nesse momento revela o deslocamento do tema da morte e da ressurreição para a mitologia de fundo indígena. Entre os anos 1990 e 2000, quando a fama do *Bumbá* expandiu-se nacional e internacionalmente, tal deslocamento levou-me a interpretar essa festa (Cavalcanti, 2000) como a expressão de um novo indianismo, emblemático da abertura do *Bumbá* para o ambiente amazônico e de sua participação no desejo de construção de uma identidade cultural regional renovada.

3. Concluindo. Os dois tempos do Boi

A história da morte e ressurreição do *Boi Precioso*, estabelecida entre nós como sendo aquela ‘da origem’ do folguedo do *Bumba-meu-boi*, demonstra certamente grande poder de mitização⁵¹. Quando simplificada na bibliografia dos estudos de folclore pela ideia de um auto, ou mesmo se, seguindo Mário de Andrade, procurarmos com ela o tal ‘entrecho dramático’ bem definido que conteria a unidade estética e intelectual da performance, somos levados inevitavelmente a corroborar a ideia da perda inexorável das tradições populares e de sua corrupção por valores tidos como mais modernos. Por mais pujante que se apresente a nossos olhos uma expressão festiva, do ponto de vista de um ‘conteúdo fixo nacionalizante’ almejado pelo projeto cultural/ideológico de Mário de Andrade vence a visão pessimista com relação às tradições populares, em um tipo de discurso já bem denominado por Gonçalves (2003) como “retórica da perda”.

Há porém um outro tipo de elo entre as formulações de Mário de Andrade relativas ao *Bumba-meu-Boi*, que tanto influenciaram nos estudos de folclore que se sucederam e a atualidade do *Bumbá* de Parintins. O elo criativo entre esses dois

⁵⁰ Sobre a forma de significação das alegorias no *Bumbá*, ver Cavalcanti (2011 e 2015).

⁵¹ Mitismo ou mitização é um conceito elaborado por Marcel Détienne (1992) referente à capacidade de certas histórias de se tornarem mitos na vida coletiva.

tempos do *Boi* pode ser encontrado na percuciente resenha já mencionada de Merquior (1981) ao livro de Mello e Souza (1979). Ao comentar a visão trágica e ambivalente que perpassa o romance *Macunaíma* (Andrade, 1988), Merquior chamou nossa atenção para a presença de um otimismo da forma em Mário de Andrade. Seu texto ilumina outro aspecto fundamental da interpretação de Mello e Souza que vale ressaltar: a importância da forma estética na solução da busca nacionalista de nosso autor⁵². Haveria aqui, um “otimismo da forma” expresso no compartilhamento do modelo compositivo entre as formas europeias da suíte e da variação, da música e dança populares, do romance *Macunaíma*. A positividade nacionalista do projeto de Mário de Andrade – “nacionalismo de modulação”, de qualidade estética “excepcionalmente inclusiva” (Andrade, 1988: 266) – repousaria, então, não na leitura ufanista do conteúdo do romance, de um pessimismo próximo ao trágico, mas na solução formal da expressão artística.

Mário de Andrade trabalhou a apresentação do tema central ao folguedo exposto no trecho dramático com a noção antropológica de mito evolucionista, vigente na obra dos autores a que recorreu na época⁵³. É possível, entretanto, trabalhar a ideia de um motivo central ao *Boi* (mesmo que tal motivo não seja dramatizado em sentido estrito no folguedo) a partir da noção estruturalista de mito elaborada em especial por Claude Lévi-Strauss (1967, 1993), libertando assim o *Bumbá* da ideia da encenação de um ‘roteiro’. Quando o fiz em análise anterior (Cavalcanti, 2006), o motivo da morte e ressurreição do *Boi* emergiu de fato como uma potente matriz de sentido a alimentar um vasto processo de fabulação mítica ainda vivo, atualizado e resignificado a cada ano nas narrativas e nas performances festivas dos *Bumbas* e *Bumbás* país afora.

Porém, além disso, o registro mais fragmentário de apreensão das danças dramáticas, também proposto por Mário de Andrade, parece emergir ao final desta conversa de *Boi* como particularmente pertinente. Por esse viés de leitura das DD, que enfatiza a dimensão artística e a natureza de performance das expressões populares, nos surpreendemos muito próximos do arcabouço estético e performático dos espetáculos contemporâneos do *Bumbá* de Parintins. Peço licença a Mário de Andrade e permito-me acrescentar dois ajustes significativos a sua formulação, trazidos pela contemporaneidade e dinâmica dos processos culturais populares: o primeiro é de natureza dramático-visual e abre lugar para a relevância dos espetaculares cenários alegóricos nas apresentações dos *Bumbás*; e o segundo, de natureza semântica, abre espaço para o decidido deslocamento do tema da morte e da ressurreição do *Boi* amazônico rumo à mitologia indígena. Isso posto, é

⁵² Esse mesmo ponto, por sinal, é a base do argumento de Moraes (1999).

⁵³ As principais referências teóricas para a noção de mito com que Mário de Andrade trabalhava são as obras de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl.

possível, e altamente esclarecedor, definir sumariamente o *Bumbá* de Parintins como uma sequência dançada e cantada de cenas dramáticas que, apresentadas em espetaculares cenários alegóricos, articulam-se livre e fragmentariamente em torno de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central da performance: o tema da morte e ressurreição de um *Boi Mítico* que se deslocou em Parintins rumo ao imaginário mitológico indígena. Isso feito, é preciso, então, compreendê-lo em seus próprios termos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de (1944). *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins.
- Andrade, Mário de (1976). *O turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Andrade, Mário de (1982). "As danças dramáticas do Brasil". In Oneida Alvarenga (Org.), *Danças dramáticas do Brasil* (pp. 23-84). Tomo I. São Paulo: Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro/ Fundação Pró-Memória.
- Andrade, Mário de (1983). *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- Andrade, Mário de (1988). *Macunaíma*. Coleção Arquivos. Paris/Brasília: UNESCO/CNPq.
- Andrade, Mário de (1993). *Poesias Completas*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Andrade, Mário de (2017). "The Music of sorcery in Brazil". *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 14(1), pp. 1-24.
- Avé-Lallemant, Robert (1961). *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.
- Azevedo, Artur (1906). "O bumba meu boi". *Revista Kosmos*, 2, pp. 9-14.
- Borba Filho, Hermilo (1966). *Apresentação do bumba meu boi. O boi misterioso de Afogados*. Recife: Imprensa Universitária..
- Bordallo da Silva, Armando (1981). *Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Bragaça: Funarte/Fundação Cultural de Bragança.
- Câmara Cascudo, Luiz da (1984). *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Carvalho, Luciana Gonçalves (2011). *A graça de contar: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2000). O Boi Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História Ciências e Saúde. Visões da Amazônia*, (6), pp. 1019-1046.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2002). O Indianismo revisitado pelo Boi Bumbá. Notas de pesquisa. *Somanlu. Revista de Estudos Amazônicos*, (2), pp.127-135.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2006). Tema e variantes do mito: sobre a morte a a ressurreição do boi. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 12(1), pp. 69-104.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2011). Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, 1(1), pp. 233-249.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012a). *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012b). "Cultura popular e sensibilidade romântica. As danças dramáticas de Mário de Andrade". In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular* (pp. 288-347). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2012c). Tempo e Narrativa nos folguedos do boi. In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Reconhecimentos. Antropologia, folclore e cultura popular* (pp. 351-381). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2015). "Os sentidos no espetáculo". In Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, *Carnaval, ritual e arte* (pp. 35-65). Rio de Janeiro: Ed. 7Letras.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro & Fry, Peter (2017). Brazil's music of sorcery according to Mário de Andrade: an introduction by the editors. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 14(1).

- DaMatta, Roberto (1987). "Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira". In *Relativizando: uma introdução à antropologia social* (pp. 58-85). Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- Détienne, Marcel (1992). *A invenção da mitologia*. Brasília/Rio de Janeiro: Ed. UnB/José Olympio Editora.
- Ferreira, Ascenso (1944). O bumba-meu-boi. *Arquivos*, (1-2), pp. 121-157.
- Gonçalves, José Reginando (2003). *A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Gonçalves, Renata (2010). *A dança nobre do Carnaval*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.
- Hobsbawn, Eric (2006a). Introdução: a invenção das tradições. In Eric Hobsbawn e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições* (pp. 9-24). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hobsbawn, Eric (2006a). "A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914" In Eric Hobsbawn e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições* (pp. 271-316). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lévi-Strauss, Claude (1967). *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lévi-Strauss, Claude (1976). *O pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional.
- Lévi-Strauss, Claude (1993). *Antropologia Estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lopes Gama, Miguel do Sacramento (2000). A estultice do Bumba-meu-boi' In Evaldo Cabral de Melo (org.), *O carapuço* (pp. 330-338). São Paulo: Companhia das Letras.
- Lopez, Telê Porto Ancona (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lopez, Telê Porto Ancona (2002). *O boi em Mário de Andrade*. Comunicação apresentada no 16 Moitará, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, São Paulo, Campos de Jordão, Mimeo.
- Martins, Marcelo Adriano (2009). *Dois trajetória, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Sociologia.
- Mello e Souza, Gilda (1979). *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades.
- Merquior, José Guilherme (1981). Macunaíma sem ufanismo. In *As ideias e as formas* (pp. 264-269). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Meyer, Marlyse (1991). O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro. In *Pirineus, caíçaros* (pp. 55-70). Campinas: Ed. Unicamp.
- Moraes, Eduardo Jardim de (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- Moraes, Eduardo Jardim de (1992). Modernismo e folclore. Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. In *CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos") (pp. 75-78). Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP
- Moraes, Eduardo Jardim de (1999). *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume do Mará.
- Pereira de Queiroz, Maria Isaura (1967). O bumba meu boi, manifestação de teatro popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (2), pp. 87-97.
- Sahlins, Marshall (2004). Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In Sahlins, Marshall, *Cultura na prática* (pp. 503-543). Rio de Janeiro: EdUFRJ.
- Salles, Vicente (1970). O boi-bumbá no ciclo junino. *Brasil Açucareiro*, (38), pp. 27-33.
- Soares, Lélia Gontinjo (Org.) (1983), *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore. 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Secretaria Municipal de São Paulo. Folclore/Memória 2.
- Travassos, Elizabeth (2014). Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a 'música de feitiçaria'. *Debates*, (12), pp. 13-23.
- Valentini, Luisa (2013). *Um laboratório de Antropologia. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Ed. Alameda.
- Vilhena, Luiz Rodolfo da Paixão (1997). *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/ Funarte.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Professora Titular do Programa de Pós Graduação em Sociologia & Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade

Federal do Rio de Janeiro. Morada: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: cavalcanti.laura@gmail.com

Receção: 19-03-2018

Aprovação: 03-06-2018

Citação:

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2018). O *Boi em dois tempos*. O *Bumba-meu-boi* em Mário de Andrade e o *Bumbá* de Parintins na Amazônia hoje. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 112-129. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a7