

Recebido: 04/08/2016

Aprovado: 15/11/2016

O passado da conquista da América nas canções do Festival Folclórico de Parintins (1998)

Lucas da Mota Farias*

Resumo: Este trabalho tem como tema a cultura histórica sobre a conquista da América difundida nas letras de duas canções – A Conquista e Continente Perdido –, entoadas pela Associação Folclórica Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins em 1998. Para realização desta tarefa, buscamos compreender essas canções como objetos complexos e multifacetados que veiculam memórias e representações sociais - tanto do passado quanto do presente - que incidem sobre as subjetividades e os discursos identitários.

Palavras-chaves: Canções; Conquista da América; Cultura Histórica.

Abstract: The theme of this work is the historical culture about the conquer of America widespread by two songs – A Conquista and Continente Perdido – performed by the Associação Folclórica Boi Garantido in the Festival Folclórico de Parintins in the year of 1998. For this purpose, we seek to understand these songs in their complexity and ambiguity. That means an approach aiming for the memories and social representations - of the past, as well as of the present – which impacts in the subjectivities and the identity discourses.

Keywords: Songs; The Conquest of America; Historical Culture

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. E-mail: lucasdamota2@gmail.com

Introdução

Desde 1965, a cidade amazonense de Parintins promove a cada ano, no mês de junho, um Festival Folclórico onde se realizam diversas manifestações culturais: cordões de pássaros, quadrilhas juninas e apresentações de grupos de Boi-Bumbá. Com o passar do tempo, estas últimas tornaram-se cada vez mais proeminentes, caracterizando o próprio festival. Os Bois-Bumbás¹ chegaram aos parintinenses, no início do século XX, como um folguedo, festa de caráter popular que agrega música, dança e representação teatral em torno da morte e ressurreição de um boi mítico. Segundo Maria da Conceição Salazar Cano (2012), trata-se de uma “manifestação cultural vinculada ao catolicismo popular e às camadas marginalizadas da sociedade brasileira que apresenta tanto um caráter religioso e ritualístico quanto uma forma de diversão e entretenimento”. Antes marcado pela espontaneidade das ruas, este folguedo se consolidou, durante a década de 1990, como um espetáculo massivo e altamente organizado (CAVALCANTI, 2000: 1020) que atraiu atenção da mídia nacional e internacional, e de diversos agentes da indústria cultural e do turismo na região.

O espetáculo de Boi-Bumbá passou a ser realizado no Festival de Parintins, no formato de uma competição em que duas associações folclóricas (grupo de foliões ou boi carnavalesco), conhecidas como o Boi Garantido e o Boi Caprichoso, se apresentam, em uma arena, durante três noites do final do mês de junho. Trata-se da apresentação de diversas linguagens artísticas (canções, alegorias, danças coreografadas e encenações) que são julgadas por uma comissão de jurados que tem o papel de definir a Associação campeã de cada edição do Festival Folclórico de Parintins. Segundo Sérgio Braga (2002: 40-41), cada Associação produz suas apresentações a partir de um tema específico, estipulado pelos membros da própria Associação, a cada edição do festival, sempre ligado à cultura e identidades da região amazônica.

Em meio à diversidade de temas levados à arena anualmente, nos chamou atenção o tema abordado pela Associação Boi Garantido no Festival Folclórico de Parintins, no ano de 1998. Para aquele ano, os membros deste boi-bumbá elegeram como tema de suas apresentações o seguinte enunciado: “500 anos do passado para construir o futuro”. Esta escolha esteve relacionada à proximidade das comemorações do quinto centenário de chegada

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

dos portugueses ao Brasil, que se completaria no ano de 2000. Segundo os roteiristas da diretoria de arte do Boi Garantido,

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

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

Entendemos aqui que as representações do passado da conquista da América inscritas nas canções do Boi Garantido constituem memórias históricas, recordações e lembranças de acontecimentos passados. Como atos de memorização do passado, tais representações expressam uma determinada *cultura histórica*. Apoiados nas reflexões de Sánchez Marcos, entendemos o conceito de cultura histórica como uma “*nueva manera de pensar y comprender la relación efectiva y afectiva que un grupo humano mantiene con el pasado*” (2009: 1). Trata-se de uma categoria de estudo que pretende estudar os processos de elaboração/difusão da história em diferentes linguagens, para além da história acadêmica. Nesta perspectiva, trata-se de rastrear os estratos e processos de memória histórica social, investigando os agentes que as constroem, seus meios de difusão, às imagens que carrega e como estas são recebidas pela sociedade (*Idem, Ibidem*: 01).

A partir desta concepção de cultura história, buscamos entender as músicas/canções como artefatos culturais complexos que difundem representações sociais e detêm amplo poder

comunicativo, reverberando temas e compondo “um repertório que permanece na memória dos brincantes e constitui referência para a criação de novas composições” (BRAGA, 2002: 85). Neste entendimento nos apoiamos também na teoria das Representações Sociais (JODELET, 2001) e nos estudos de Marcos Napolitano sobre a construção de uma história cultural da canção interessada em “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história” (2005: 77).

Para realizarmos a presente análise, inicialmente, abordaremos as condições de produção e difusão das canções de boi-bumbá – também conhecidas como *toadas de boi* – por meio de uma revisão bibliográfica da literatura referente à história das brincadeiras de boi no Brasil, conferindo atenção especial ao caso de Parintins. Realizada esta tarefa, apresentaremos a análise das canções “A Conquista” e “Continente Perdido”, discutindo os significados da conquista, bem como das representações da América e dos sujeitos históricos envolvidos nos episódios da Conquista.

Do folguedo ao festival

A complexidade e riqueza artística dos espetáculos de boi-bumbá em Parintins chamou atenção do mercado de bens culturais, do turismo e de esferas do poder público, mas não foram apenas esses atores sociais que se interessaram por essa manifestação cultural. Pesquisadores acadêmicos das áreas de Artes Visuais², Letras³ e, especialmente, da antropologia⁴ têm estudado temáticas relacionadas ao Festival Folclórico de Parintins. Será importante para a nossa reflexão, então, pontuarmos colocações de alguns desses estudiosos para ampliarmos nossas possibilidades interpretativas.

Em suas pesquisas, o antropólogo Sérgio Braga (2002: 130) identifica a referência mais antiga encontrada a folguedos de boi no Brasil no relato de Frei Miguel do Sacramento Lopes sobre o Recife do ano de 1840. O mesmo pesquisador identificou também relatos que mencionam a presença desta manifestação, em formato muito semelhante, na região amazônica, em junho de 1850, nas cidades de Belém e Óbidos, na província do Pará (*Idem*, *Ibidem*: 132). Já Maria Laura Cavalcanti (2000: 1021-1022) fala dos folguedos realizados em Manaus no ano de 1859 e sugere sua difusão em diferentes regiões do país já na segunda

² O trabalho de Marivaldo Bentes da Silva: “A Espetacularização da Festa de Boi-Bumbá em Parintins: Novos Modos de Produção” (2009).

³ A pesquisa de Maria Celeste de Souza Cardoso: “O Cancioneiro das Toadas de Boi-Bumbá em Parintins” (2013).

⁴Ver Braga (2002) e (2002a), Cavalcanti (2000) e Silva (2007)

metade do século XIX. Ela identificou um possível núcleo para o enredo das encenações realizadas pelos brincantes de boi. Segundo a autora,

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

Atenta às representações das relações étnico-raciais da sociedade brasileira na narrativa mítica dos folguedos de boi, Cavalcanti (2000: 1023) destaca a interação tensa e marcada por ambiguidades entre os personagens do núcleo do enredo e o tema da *morte e ressurreição do boi* como uma simbolização do estabelecimento de uma nova ordem social.

Embora os relatos citados remontem a presença do folguedo na Amazônia em meados do século XIX, em Parintins, as referências sobre o surgimento desta manifestação cultural, datam do início do século XX, ao ano de 1913, segundo depoimentos recolhidos por Sérgio Braga (2002: 342). Relatos sobre este passado, muitas vezes contraditórios, tornam a origem dos grupos Boi Garantido e Boi Caprichoso – que viriam, décadas depois, a figurar como protagonistas do Festival Folclórico de Parintins – alvo de polêmicas entre seus respectivos simpatizantes, que disputam a primazia da origem dos folguedos em Parintins (SILVA, 2007: 24). Segundo Braga (2002: 342-343), nos anos iniciais do folguedo, encontramos também referências a outros bois, mas que ao longo dos anos desapareceram como: o Galante, o Fita-Verde, o Campineiro e o Mina Ouro. Segundo alguns historiadores do festival, Boi Garantido teria sido fundado em 1920, e o Caprichoso, oficialmente fundado em 1913 (SAUNIER, 1989).

Nas décadas iniciais do folguedo em Parintins, grupos de simpatizantes de um determinado boi-bumbá saíam às ruas para “brincar de boi”, festejando e encenando o mito da *morte e ressurreição do boi*, e reunindo-se nos terreiros das casas de famílias mais ricas da cidade, iluminadas por fogueiras e *lamparineiros* (participantes responsáveis por carregar lamparinas) (BRAGA, 2002: 26-27). Como pagamento da encenação, simbolizando a *venda da língua do boi*, o dono da casa dava uma quantia em dinheiro para os brincantes (SILVA, 2009: 34).

Com a crescente popularidade e, concomitante, rivalidade que se desenvolvia entre os simpatizantes do Boi Garantido e do Boi Caprichoso, a Juventude Alegre Católica (JAC) da cidade passou a realizar o Festival Folclórico de Parintins a partir de 1966 na quadra

paroquial da Igreja Nossa Senhora do Carmo (BRAGA, 2002: 360). Nas décadas que se seguiram a brincadeira consagrou o formato de disputa em uma competição artística entre os bois-bumbás, aumentou a organização das apresentações e ancorando essas gradativamente em uma proposta de promoção da região amazônica e sua população.

Os anos finais da década de 1980, mas principalmente no decorrer dos anos 1990, a brincadeira de boi se consolidou como um espetáculo massivo e altamente organizado. Durante o festival, as apresentações de cada associação passaram a se configurar como uma sequência narrativa, fundamentada em um *tema* ligado ao imaginário amazônico e à encenação da venda da língua do boi (BRAGA, 2002: 40-41). Como bem apontou Maria Laura Cavalcanti sobre cada noite de apresentação:

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

Representações da Conquista da América nas Canções do Boi Garantido

As canções do Boi Garantido, que pretendemos analisar neste artigo, foram produzidas para o Festival Folclórico de Parintins de 1998. Na edição daquele ano, o Boi Garantido buscava conquistar o seu vigésimo título, para isso elegeu como tema de suas apresentações a seguinte frase: “500 anos do passado para construir o futuro”. Com base neste tema, a primeira noite do festival, focou nas culturas e sociedades indígenas que habitaram historicamente a região amazônica; na segunda noite, focaram na representação do ‘branco’, sintetizado na figura do conquistador/colonizador; já na última noite, destacaram a representação do ‘negro’ e da escravidão na Amazônia (BRAGA, 2002: 64). As canções “A Conquista” e “Continente Perdido” foram entoadas nas apresentações da segunda noite de Festival, quando o boi-bumbá Garantido encenou a Chegada dos europeus à América .

É importante frisar que o interesse dos dirigentes do Garantido em abordar o passado da Conquista, amplia o foco de abordagem do imaginário amazônico, tão característico dos bois-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A América e os indígenas

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

A representação da América como “continente perdido” está também em sintonia com aquelas veiculadas numa historiográfica tradicional/eurocêntrica (OLIVEIRA, 2001: 12) que silenciou a trajetória histórica das sociedades indígenas pré-colombianas. A noção de “continente perdido” impôs a ideia de que a América era um território desocupado, “sem donos”, perdido, o que dava sentido à sua descoberta e encontro pelos europeus. Não por acaso, a letra canção revela essa concepção quando diz que: “Cabral aportou e achou que era dono da terra; E em nome de Deus e do rei tomou posse do chão”.

A difusão de uma imagem de “continente perdido” contribuiu na instauração e legitimação das práticas de conquista e posse dos territórios americanos pelos europeus. Sob esta concepção a história da América inicia-se como apêndice da história da expansão marítima e comercial europeia. Legitimam-se os interesses colonizadores e evangelizadores na América, apoiando-se na noção de “continente perdido” cuja terra parecia livre e disponível para ser apossada e explorada pelos europeus. Como bem analisou Norma Telles, isto:

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

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

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

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

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

O reconhecimento da presença de povos indígenas na América pré-colombiana se deve, também, às visitas a grupos indígenas e pesquisas em museus e arquivos, realizadas pelos integrantes do Boi Garantido com o intuito de abordar as especificidades das diferentes etnias indígenas da América (SILVA, 2007: 80-81). Neste sentido, destacamos a importância dos museus e arquivos históricos como lugares de produção e difusão de determinadas culturas históricas. Além disso, boa parte desta visão histórica de reconhecimento/valorização da história da América pré-colombiana está também em sintonia com os estudos acadêmicos desenvolvidos no campo da *Etnohistória*. Como escreve Susane Oliveira,

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

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

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

Ao categorizar incas e astecas como “civilizados”, a letra da canção transmite imagens semelhantes às representações identificadas por Susane de Oliveira nos livros

didáticos de história dos últimos anos, que descrevem povos mesoamericanos e andinos mais por

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

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

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

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

Os manuais didáticos analisados reiteram através de constante repetição os valores ligados à “civilização”, universalizando os comportamentos sociais e os percursos históricos de diferentes sociedades, acomodando suas diferenças num tipo de história linear e universal, onde a pluralidade das realizações humanas tem pouco espaço para se manifestar e revelar uma história possível. A percepção da alteridade, do “outro” e as noções de diferença são pouco exploradas nas abordagens da América pré-colombiana. (2011: 16)

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

Ainda na canção *Continente Perdido*, a América é vista ainda como “solo sagrado”, numa referência às concepções indígenas de sacralização e culto da terra. Como diz a letra: “Colombo então neste solo sagrado pisou”. Neste sentido, a canção tem também como referências os valores e concepções indígenas acerca da terra. A frota de Colombo chega à América em 1492 e penetra num território que já possui sentidos e significados na perspectiva de seus habitantes indígenas, os “filhos do rio e da terra”. Mais uma vez, apesar de fazer referência às concepções indígenas, a canção parece se apoiar na velha associação dos indígenas com a natureza, uma associação que historicamente opôs cultura e natureza, contribuindo no apagamento dos aspectos histórico-culturais da vida indígena, retirando a historicidade e dinamismo de suas sociedades. Esta aproximação dos indígenas da natureza, veiculada também pelos cronistas da época colonial, negou-lhes humanidade, legitimando práticas de exclusão, exploração e opressão dos indígenas na América (OLIVEIRA, 2001: 16).

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

A canção *A Conquista* traz ainda uma imagem dos indígenas como “bravos guerreiros”. Esta mesma imagem, como observou Mauro César Coelho (2005), esteve presente em composições de músicos da MPB (Música Popular Brasileira) no período da Ditadura Militar. Segundo este autor, a história ensinada nas escolas deste período apresentava os portugueses colonizadores como os verdadeiros heróis da construção da nação brasileira, enquanto os negros e indígenas apareciam como meros coadjuvantes que contribuiriam apenas no folclore, na culinária, no trabalho braçal e no espírito festivo típicos dos brasileiros. Esta concepção passou a ser questionada e algumas canções passaram a denunciar o genocídio e a

expropriação das terras indígenas no Brasil, em uma tentativa de revalorização de suas identidades. Entretanto, tal visão parecia apenas uma tentativa de substituição de uma imagem idealizada por outra. “Em lugar do índio submisso, coadjuvante do branco, responsável pelos traços festivos da identidade nacional, [destaca-se] o índio combatente, orgulhoso, viril, um herói mesmo, que preferiu a morte a aceitar a escravidão”. (*Idem, Ibidem*: 11).

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

A resistência indígena, movida com “arcos e flechas”, parece em vão, já que a canção deixa subtendido que o conquistador conseguiu dizimar, massacrar, escravizar e desrespeitar a cultura e a história indígenas. Assim diz a canção:

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

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

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

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

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

É importante destacar ainda que a citação de indígenas como Tibiriçá, Arariboia, Ajuricaba em *A Conquista* deve ser entendida em meio a esse desejo de dignificar o protagonismo histórico dos indígenas, revelando líderes notáveis na resistência ao colonialismo. Entretanto, estudos recentes revelam que, especialmente, o protagonismo daqueles dois primeiros se deu de forma mais complexa do que o narrado na canção. Tibiriçá e Arariboia estiveram envolvidos no episódio da Guerra dos Tamoios, ocorrido entre 1560 e 1567. Segundo Perrone-Moisés e Sztutman (2010), este conflito não se caracterizou como uma luta nativista, ou seja, de indígenas contra invasores europeus. Segundo os autores, as fontes coloniais indicam embates que opuseram, de um lado, portugueses aliados a povos indígenas conhecidos como Tupiniquins (habitantes da região de São Vicente que tiveram como um de seus líderes Tibiriçá) e Temiminós (habitantes do norte da Guanabara, liderados por Arariboia), e do outro lado, franceses e seus aliados indígenas, chamados de Tamoios ou Tupinambás (*Idem, Ibidem*: 404). A participação dos indígenas na Guerra dos Tamoios não pode ser reduzida também a ideia de que estes foram subservientes ou massa de manobra nas campanhas francesas ou portuguesas. Neste sentido são bastante significativos os apontamentos de Maria Regina Celestino de Almeida sobre a participação dos Temiminós de Arariboia junto aos portugueses, nos conflitos pelo controle da Guanabara:

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

Por outro lado, Ajuricaba parece se adequar mais à representação do “bravo guerreiro” que prefere a morte à submissão. Este indígena liderou, no século XVIII, os *manao* na região do rio Negro (afluente do rio Amazonas) contra o domínio português. Para entendermos este episódio é importante mencionar que a colonização portuguesa na Amazônia se apoiou no trabalho escravo indígena. Segundo Nádia Farage (1991: 61), em fins do século XVII, o

esgotamento do fornecimento desta mão de obra nas regiões mais próximas a Belém motivaram a expansão colonial em direção aos territórios do *manao* no Rio Negro. Estes indígenas, liderados por Ajuricaba, reagiram ao domínio colonial. Ainda de acordo com a autora, os colonizadores portugueses declararam guerra aos *manao* usando como justificativa uma suposta aliança dos indígenas com holandeses que atuavam na região amazônica. Entretanto, a autora vê a existência desta aliança como bastante duvidosa e considera os interesses econômicos, notadamente a obtenção de mão de obra escrava, o real motivo da ofensiva portuguesa. Após violentos conflitos, o chefe Ajuricaba fora aprisionado e encaminhado a Belém, mas, como coloca a autora,

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

Embora este episódio careça de investigações acadêmicas, podemos dizer que Ajuricaba ocupa lugar significativo no imaginário amazonense⁵ e tem como importante referência os trabalhos do historiador amazonense Arthur Cezar Ferreira Reis. Este autor publicou a obra *História do Amazonas* em 1931 e veio a se consolidar, a partir de então, no meio intelectual, tanto local quanto nacional, como um dos nomes mais importantes da historiografia sobre a região amazônica (SOUSA, 2009: 16-17). Esta obra, que inaugurou sua vasta produção centrada principalmente em temas amazônicos, apresenta às gerações mais novas os “grandes homens” do passado da Amazônia. O autor heroiciza a atuação dos colonizadores por acreditar que estes estavam encarregados de realizar uma missão necessária, conduzir a Amazônia à civilização. Embora essa perspectiva implique uma abordagem sobre as relações entre indígenas e portugueses, favorável às ações, por mais violentas que fossem, destes últimos; esta linha não seguiu em suas análises sobre Ajuricaba e os *manao*, devido ao seu entendimento que os indígenas eram, também, um importante pilar da sociedade amazônica e “era preciso incluir um típico ‘amazonense’, ou o ‘grande amazônida’ no rol de ‘grandes homens’ que estava criando a *História do Amazonas*” (*Idem, Ibidem*: 110).

⁵Alguns dos usos de Ajuricaba e seu povo no imaginário amazonense podem ser identificados no nome da capital do Amazonas, Manaus, em nomes de avenidas e conjuntos habitacionais desta cidade e, também, em artefatos culturais como toadas de boi-bumbá e a peça de teatro *A Paixão de Ajuricaba* do teatrólogo manauara Márcio Souza.

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

Cabe ainda ressaltar que, identificado com o indígena de caráter essencialmente guerreiro e representado como a “pureza” da cultura amazônica, o eu-lírico das canções adota um tom de denúncia dos feitos dos conquistadores europeus buscando questionar os saberes tradicionais e eurocêntricos que silenciam a memória indígena referente àquele período histórico. No entanto, a narrativa acaba por ficar presa a estereótipos de indígenas como “bravos guerreiros” e lutadores, e dos conquistadores europeus como assassinos, cruéis e sanguinários, reduzindo estes últimos à imagem de agentes da cobiça e os destinos daqueles primeiros à morte ou à escravidão. Deste modo, a canção se aproxima ao que Stern (2006: 35-36) chamou de “paradigma da conquista” revelando uma avalanche de trauma e destruição irreversível. Para este autor, esta perspectiva histórica traz à tona a catástrofe que este período de fato representou para povos indígenas, mas, quando levada ao exagero, pode não revelar o dinamismo e pluralidade das relações que envolviam os indígenas e europeus. Como bem apontou o autor,

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

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

Podemos dizer que as canções revelam uma cultura histórica fortemente marcada pelos efeitos da conquista. Ao comportar uma imagem da conquista como acontecimento que

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

Os europeus e a Conquista

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

As caravelas cruzaram o grande oceano

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

O início do processo de conquista, a partir da chegada dos primeiros navegantes europeus nos séculos XV e XVI, é narrado como um empreendimento que envolvia interesses de expansão dos poderes religiosos e monárquicos. Ao narrar que a tomada de posse do território é legitimada no poder da Coroa e no poder divino da Igreja, podemos entender que na canção há uma aproximação com a noção de duas facetas do expansionismo europeu destacado por Luís Felipe Baêta Neves, pois se trata de um processo que “supõe a incorporação territorial, além da incorporação espiritual. A antiga representação dos “dois gládios” permanece viva; a cristandade tem um gume temporal – o Imperador – e um gume espiritual – o Papa” (1978: 28).

Os enunciados que dão conta das ações dos primeiros navegantes a chegar em terras americanas elegem como protagonista Cristovão Colombo e Pedro Alvarez Cabral, “descobridores” da América e Brasil, respectivamente. Entretanto o verso “*Cabral aportou e achou que era dono da Terra*” pode ser entendido como uma contestação da noção historiográfica de “descoberta”, pois sugere que os territórios do “Novo Mundo” não eram

espaços vazios, mas sim territórios ocupados por seus “verdadeiros donos”, os ameríndios. Neste sentido, a declaração de Cabral de que aquele espaço era dali em diante posse de “*Deus e do rei*” é ressignificada como marco inicial de um processo de invasão e exploração.

A perspectiva crítica sobre a ação europeia fica ainda mais evidente na referência a Cortez e Pizarro, no trecho a seguir: “Cortez impiedoso dizimou Astecas; Pizarro destruiu os filhos do sol.”

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

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

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

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

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

Neste mesmo viés, é importante destacar o uso do termo “ímpio” que aparece no verso “Guerra dos ímpios dizimou minha nação”, pois parece se aproximar das denúncias de Las Casas, tão caras a “Lenda Negra”, que convencido, de acordo com Todorov (2010: 240-241), da universalidade do cristianismo entende os espanhóis como infiéis que violentaram brutalmente os ameríndios. Nos seguintes versos de *Continente Perdido*: “Francisco Orellana desce o grande rio Frei de Carvajal descreve o que viu.”

Os nomes do conquistador Francisco Orellana e do cronista Frei de Carvajal são lembrados como parte da memória da conquista europeia na região da Amazônia. Estes participaram, segundo Martins, da expedição liderada por Gonzalo Pizarro que partiu de Quito, em 1541, em busca do País da Canela; entretanto, em fins do mesmo ano, um pequeno grupo de homens, dentre eles Carvajal, comandados por Orellana, desobedeceu a ordens de

Pizarro e tomou o curso do rio que viria a ser chamado de Amazonas com o objetivo de encontrar o mitológico *El Dorado* (MARTINS, 2007: 34-35). Esta viagem é considerada um dos primeiros contatos dos europeus com a região amazônica e com os grupos indígenas que a habitavam.

As descrições de Carvajal, citadas na canção, se referem às *Relaciones*⁶ produzidas por este frei a respeito da expedição. Para Maria Christina Martins (2007: 35), as notícias da viagem presente nestes escritos realimentaram a esperança de que existissem na América lugares fantásticos como o *El Dorado*, o País das Esmeraldas, a Terra da Canela, a cidade de Manoa, o Paititi e o reino das guerreiras amazonas. Martins destacou também que destes escritos “procedem as primeiras denominações pelas quais o rio será conhecido: ‘Marañón’, ‘de Orellana’ e, finalmente, ‘das Amazonas’” (2008: 192). Portanto a menção à viagem de Carvajal não é circunstancial, pois, para certos olhares historiográficos, além de ser um dos marcos da “descoberta”, representa o “batismo” da região amazônica pelos colonizadores europeus. Considerando que não podemos inferir da canção uma problematização dos relatos de Carvajal, o verso “*Frei de Carvajal descreve o que viu*” revigora a primazia do conquistador em impor sentidos construindo representações que exotizam a Amazônia como uma fonte inesgotável de riquezas, uma espécie de *El Dorado*, a ser explorada e que é habitado por um Outro estereotipado, as amazonas.

Adotando uma perspectiva que busca desconstruir a imagem dos conquistadores europeus como heróis, as canções acabam reduzindo estes personagens a um bloco homogêneo de agentes da cobiça. Acaba por desconsiderar os diferentes objetivos e expectativas dos europeus que vieram à América. Segundo Stern (2006: 34-36) estes objetivos revelam, no horizonte europeu, a utopia da riqueza, a utopia da proeminência social e a utopia da evangelização. Desta forma, entendemos que os conquistadores europeus envolveram-se em diversas tramas políticas que definiram os rumos da conquista, esta trama é bastante complexa e não pode ser vista de forma homogênea.

Cabe destacar ainda o verso “não respeitou a cultura do lugar/ nem a história desse povo milenar” de *A Conquista* por trazer à tona o problema da alteridade no período da conquista

⁶Atenta às condições de produção, Martins (2007) destacou que o documento do frei dominicano Carvajal se insere na modalidade de escrita do período colonial espanhol conhecida por *Relaciones* que tinha por objetivo relatar, noticiar à Coroa os acontecimentos com pretensão de objetividade e imparcialidade. Como bem apontou a autora, esta forma de escrita “(...) fazia parte do repertório de práticas pelas quais os espanhóis buscavam assegurar a primazia e legitimidade de suas iniciativas. Era também um expediente da Monarquia para - na medida do possível - acompanhá-las e controlá-las” (*Idem, Ibidem*: 42). Entretanto, no caso das *Relaciones* de Carvajal, este pretendia, também, dar uma justificativa para a desobediência de Orellana às ordens de Gonzalo Pizarro e, talvez, a opção por essa modalidade de escrita em seus relatos (*Idem, Ibidem*: 35).

da América. Para Klaas Woortmann, os europeus ao encontrarem os indígenas teriam interpretado estes “reflexivamente como selvagens para darem conta de si mesmos como civilizados, para se pensarem como modernos em contrastes com antigos e para especularem sobre o destino humano” (2004: 10). Neste sentido, a atitude do conquistador, de não reconhecer o Outro como sujeito equivalente, se funda em um imaginário que legitima marginalizações, violências e explorações como a sequência da letra da canção permite destacar: “queria ouro, riqueza e tesouro/ depois a terra e também a escravidão”.

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

os arcabuzes são, na verdade, poucos, e os canhões pouquíssimos, e a sua potência não se compara à de uma bomba moderna; e, mais ainda, a pólvora está quase sempre molhada. O efeito das armas de fogo e dos cavalos não pode ser diretamente calculado pelo número de vítimas (2010: 85).

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

Considerações Finais

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

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

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

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

Ao final deste trabalho chegamos a conclusões não definitivas sobre o tipo de cultura histórica veiculada nas canções. Observamos que as canções traduzem uma cultura histórica que tenta valorizar e reconhecer a antiguidade da América e o protagonismo indígenas nas lutas contra a conquista europeia do continente. Entretanto, as imagens veiculadas nas canções partem de referenciais históricos colonialistas e eurocêntricos. As memórias narradas nas canções permitem a emergência de uma visão dicotômica da conquista que opôs índios e

européus, como blocos homogêneos de atuação. Deste modo, podemos dizer que esta visão está também em sintonia com a cultura histórica difundida nos livros didáticos e na historiografia tradicional.

Referências Bibliográficas

Associação Folclórica Boi Garantido. *Boi-Bumbá Garantido 98 – 500 anos do passado para construir o Futuro*. Polygram, 1998.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2010. 164p. (Coleção FGV de bolso. Série História).

BRAGA, Sérgio Ivan. Gil. *Os Bois-Bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.

_____. O Boi é bom pra pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins. In.: *Somanlu*, v.2 número especial, p.13-26, 2002.

BONIN, Iara Tatiana. Problematizando narrativas sobre os povos indígenas: um olhar sobre o "descobrimento", a nação e outras histórias que contamos nas escolas. *Ciências Humanas em Revista (UFMA)*, v. 4, p. 61-72, 2006.

CANO, Maria da Conceição Salazar. Trajetórias e re-significação do património cultural: a cultura material do bumba-meu-boi. *II Colóquio de Doutorandos/as do CES*, Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/coimbrac/pages/pt/comunicacoes-e-posters/704---maria-da-conceicao-cano.php>>. Acessado em 11/12/2013.

CARDOSO, Maria Celeste de Sousa. *Cancioneiro das Toadas de Boi-Bumbá de Parintins*. Dissertação em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

CAVALCANTI, M. L. V. de C.. 2000. O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. Pp. 1019-1046. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*. Volume VI. Suplemento especial, novembro de 2000. Rio de Janeiro: FioCruz.

COELHO, M. C. Índios e historiografia. Os limites do problema: o caso do Diretório dos Índios. *Ciências Humanas em Revista (UFMA)*, São Luís, v. 3, n.1, p. 9-38, 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução: Ruy Jungman. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FARAGE, Nádia. *As muralhas dos sertões: os povos indígenas no Rio Branco e a colonização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; ANPOCS, 1991.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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