
MUSICAR A AMAZÔNIA: PERFORMANCE, CIRCULAÇÃO E TERRITORIALIDADE NOS FESTIVAIS DE PARINTINS E JURUTI

MUSICALIZING THE AMAZON: PERFORMANCE, CIRCULATION, AND TERRITORIALITY IN THE PARINTINS AND JURUTI FESTIVALS

MUSICALIZANDO LA AMAZONÍA: PERFORMANCE, CIRCULACIÓN Y TERRITORIALIDAD EN LOS FESTIVALES DE PARINTINS Y JURUTI

Giselle Moreira do Vale

Universidade Federal do Pará | Universidade Federal do Oeste do Pará

Fábio Fonseca de Castro

Universidade Federal do Pará

Bruna do Carmo Reis Lira

Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo analisa como performances musicais do Festival Folclórico de Parintins (AM) e do Festibal de Juruti (PA) produzem formas situadas de enunciação sobre a Amazônia. Em vez de pressupor uma oposição simples entre narrativas “de fora” e “de dentro”, pergunta-se quem pode falar em nome da região, por quais dispositivos e sob quais mediações culturais, turísticas e midiáticas. Adota-se uma abordagem qualitativa e comparativa, centrada em três composições de circulação recorrente: “A Grande Maloca” (Boi-Bumbá Garantido, 2006), “De Norte a Sul, Munduruku” (2008) e “Galera Nota 10” (2009). O corpus é examinado segundo cinco eixos: posição de enunciação, escala territorial, relação entre humanos e não humanos, endereçamento performático e circulação coletiva. A noção de musicalidade é delimitada como prática relacional de *musicar*: o conjunto de ações de compor, executar, cantar, escutar, torcer e fazer circular repertórios. A análise mostra que as três composições não narram a Amazônia do mesmo modo. A toada de Parintins universaliza uma ética socioambiental do cuidado, enquanto os cantos de Juruti instituem um “nós” competitivo e territorial, organizado pela rivalidade e pela participação da galera. Conclui-se que a potência comunicacional dessas músicas não reside apenas em suas letras, mas em sua capacidade de coordenar corpos, estabilizar memórias, ensinar posições de pertencimento e circular entre arena, ensaios, registros e usos cotidianos. Os festivais são compreendidos, assim, como infraestruturas comunicacionais ambivalentes: produzem autorrepresentação e vínculo, mas também negociam tipificações identitárias, espetacularização, turismo e mercado.

Palavras-chave: Amazônia; performance musical; circulação; territorialidade; festivais.

Abstract: This article examines how musical performances at the Parintins Folklore Festival (Amazonas) and the Juruti Festibal (Pará) produce situated forms of enunciation about the Amazon. Rather than assuming a simple opposition between narratives produced “from outside” and “from within,” it asks who can speak on behalf of the region, through which devices, and under which cultural, touristic, and media mediations. The study adopts a qualitative and comparative approach focused on three compositions with recurrent circulation: “A Grande Maloca” (Boi-Bumbá Garantido, 2006), “De Norte a Sul, Munduruku” (2008), and “Galera Nota 10” (2009). The corpus is examined through five analytical axes: position of enunciation, territorial scale, relations between humans and nonhumans, performative address, and collective circulation. Musicality is defined as the relational practice of *musicking*: the set of actions involved in composing, performing, singing, listening, supporting, and circulating repertoires. The analysis shows that the three compositions do not narrate the Amazon in the same way. The Parintins song universalizes a socio-environmental ethics of care, whereas the Juruti songs institute a competitive and territorial “we,” organized through rivalry and audience participation. The article concludes that the communicational force of these songs lies not only in their lyrics but also in their capacity to coordinate bodies, stabilize memories, teach positions of belonging, and circulate across arenas, rehearsals, recordings, and everyday uses. The festivals are therefore understood as ambivalent communicational infrastructures: they produce self-representation and social bonds while also negotiating identity typifications, spectacularization, tourism, and markets.

Keywords: Amazon; musical performance; circulation; territoriality; festivals.

Resumen: Este artículo analiza cómo las presentaciones musicales del Festival Folclórico de Parintins (AM) y del Festival Folclórico de Juruti (PA) producen formas de enunciación situadas sobre la Amazonía. En lugar de asumir una simple oposición entre narrativas “desde afuera” y “desde adentro”, cuestiona quién puede hablar en nombre de la región, a través de qué dispositivos y bajo qué mediaciones culturales, turísticas y mediáticas. Se adopta un enfoque cualitativo y comparativo, centrándose en tres composiciones de circulación recurrente: “A Grande Maloca” (Boi-Bumbá Garantido, 2006), “De Norte a Sul, Munduruku” (2008) y “Galera Nota 10” (2009). El corpus se examina según cinco ejes: posición de enunciación, escala territorial, relación entre humanos y no humanos, discurso performativo y circulación colectiva. La noción de musicalidad se define como una práctica relacional de hacer música: el conjunto de acciones de componer, interpretar, cantar, escuchar, animar y difundir repertorios. El análisis muestra que las tres composiciones no narran la Amazonía de la misma manera. La canción de los Parintins universaliza una ética socioambiental del cuidado, mientras que las canciones de los Juruti establecen un “nosotros” competitivo y territorial, organizado por la rivalidad y la participación de la multitud. Se concluye que el poder comunicativo de estas canciones no reside únicamente en sus letras, sino en su capacidad para coordinar cuerpos, estabilizar recuerdos, enseñar posiciones de pertenencia y circular entre el escenario, los ensayos, las grabaciones y los usos cotidianos. Los festivales se entienden, por lo tanto, como infraestructuras comunicacionales ambivalentes: producen autorrepresentación y conexión, pero también negocian tipificaciones de identidad, espectacularización, turismo y mercado.

Palabras clave: Amazonia; interpretación musical; circulación; territorialidad; festivales.

1 INTRODUÇÃO: QUEM NARRA A AMAZÔNIA?

Narrar a Amazônia constitui, historicamente, uma operação política. Relatos de viajantes, missionários, cientistas, administradores, jornalistas e agentes do Estado não apenas descreveram a região: selecionaram traços, ordenaram diferenças e produziram imagens duradouras sobre seu território e suas populações. Entre o paraíso natural, o vazio demográfico, a fronteira de recursos e o espaço do atraso, formou-se um repertório de figuras que continua a atravessar discursos científicos, literários, governamentais, turísticos e midiáticos. A formulação de Neide Gondim (2007) sobre a “invenção da Amazônia” e a análise de Renan Freitas Pinto (2005) acerca da viagem histórica das ideias permitem compreender que a região não antecede integralmente as narrativas que a designam: ela também é produzida por elas.

Diante dessa longa história de heterodesignação, parece intuitivo opor às imagens “de fora” uma narrativa produzida “por dentro”. A oposição é politicamente fecunda, pois desloca o problema daquilo que se diz sobre a Amazônia para as condições em que sujeitos amazônicos podem dizer a si mesmos, seus territórios e seus futuros. Entretanto, tomada como dicotomia rígida, ela cria outra dificuldade. Não existe um interior amazônico homogêneo, dotado de voz única e transparente. Compositores, artistas, associações culturais, torcedores, povos indígenas, empresas, órgãos públicos, emissoras, turistas e pesquisadores ocupam posições distintas e, por vezes, conflitantes. O “dentro” também é atravessado por relações de poder, convenções estéticas, políticas culturais, patrocínios, mercados e expectativas externas.

Por isso, este artigo substitui a ideia de uma voz autenticamente interior pela noção de enunciação situada. A questão deixa de ser apenas se a Amazônia fala de dentro ou é descrita de fora e passa a ser: como performances musicais de Parintins e Juruti instituem posições coletivas de fala, produzem territorialidades e fazem circular sentidos sobre a Amazônia? Essa pergunta contém outras: quem é o sujeito coletivo que se forma no canto? A quem ele se dirige? Que relações entre pessoas, território e

seres não humanos são propostas? De que modo a repetição da música na arena, nos ensaios e em outros circuitos transforma uma composição em memória pública?

O recorte reúne dois espetáculos culturais de grande importância na Amazônia brasileira: o Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas, protagonizado pelos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, e o Festival Folclórico das Tribos Indígenas de Juruti, no Pará, conhecido como Festibal e estruturado pela disputa entre as associações culturais Munduruku e Muirapinima. Em vez de comparar os eventos como exemplares equivalentes de uma mesma “cultura amazônica”, interessam suas diferenças de escala, história e organização. A aproximação é analítica: nos dois casos, a música participa da construção do espetáculo, orienta a ação coletiva e oferece vocabulários públicos para dizer pertencimentos.

O corpus é formado por “A Grande Maloca”, do Boi-Bumbá Garantido, lançada em 2006, e por “De Norte a Sul, Munduruku” e “Galera Nota 10”, vinculadas, respectivamente, às associações Munduruku e Muirapinima e lançadas em 2008 e 2009. A seleção não busca representar estatisticamente os repertórios dos festivais. Trata-se de amostragem intencional, orientada por três critérios: a recorrência das composições para além do ano de lançamento; a posição estratégica que ocupam na relação entre música, temática e torcida; e o contraste entre uma formulação socioambiental de alcance amplo e duas formulações competitivas de pertencimento local.

A hipótese é que essas composições funcionam como infraestruturas comunicacionais dos festivais. A expressão designa, aqui, um conjunto recorrente de dispositivos simbólicos e relacionais que permite coordenar ações, reconhecer pertenças, transmitir memórias e fazer circular questões públicas. Essa infraestrutura não se limita aos meios técnicos. Ela inclui refrões, cores, pronomes, gestos, coreografias, expectativas de participação, classificações do concurso e formas de endereçamento. As canções tornam-se comunicacionalmente eficazes quando passam a compor situações sociais: ensinam como responder, quando vibrar, contra quem se posicionar e quais valores afirmar.

O argumento possui três movimentos. Primeiro, delimita-se musicalidade como prática relacional e performática, evitando tratá-la como sinônimo impreciso de

música, letra ou emoção. Em seguida, apresentam-se os casos e o procedimento comparativo. Por fim, examina-se como “A Grande Maloca” produz uma ética territorial do cuidado e como os cantos de Juruti instituem um “nós” agonístico, antes de discutir as ambivalências que atravessam esses regimes de enunciação.

2 DA MUSICALIDADE AO ATO DE MUSICAR

No uso corrente, “musicalidade” pode nomear qualidades muito diferentes: aptidão musical, expressividade, organização sonora, sensibilidade auditiva ou presença da música numa prática cultural. Empregar o termo sem delimitação faz com que ele pareça explicar justamente aquilo que deveria ser investigado. Neste artigo, musicalidade não é uma propriedade abstrata das festas nem um atributo intrínseco das composições. É uma prática relacional de produção de sentido por meio da música, inseparável das ações de compor, ensaiar, executar, escutar, cantar, dançar, torcer, gravar e recircular.

Essa definição aproxima-se do verbo *musicking*, proposto por Christopher Small (1998) para deslocar a música da condição de objeto acabado para a de atividade. Participar de uma performance musical — como intérprete, compositor, dançarino, ouvinte, técnico ou integrante do público — é estabelecer relações e explorar, ainda que provisoriamente, modos de organizá-las. A tradução “musicar” será usada neste texto para enfatizar que o sentido não está depositado apenas na obra. Ele acontece na relação entre repertório, situação, corpos, convenções e circuitos.

Esse deslocamento é decisivo para o objeto estudado. Uma análise exclusivamente textual poderia identificar metáforas ambientais ou marcas linguísticas de pertencimento, mas não explicaria por que determinadas composições sobrevivem a seus lançamentos, são retomadas por novas gerações e se tornam capazes de sincronizar milhares de pessoas. Também não justificaria inferências sobre recepção a partir das letras. Ao tratar a música como prática, o artigo distingue três níveis: o texto verbal da composição; sua inserção institucional no espetáculo; e os usos coletivos por meio dos quais ela adquire duração e força pública. O primeiro nível pode ser

examinado diretamente no corpus; os outros dois são contextualizados pela bibliografia e pelos dados documentais disponíveis.

Richard Schechner (1985) ajuda a compreender os festivais como performances baseadas em comportamentos restaurados: sequências ensaiadas, codificadas e reiteradas que podem ser recompostas a cada edição. A repetição não significa reprodução imóvel. Cada execução cita um repertório e, simultaneamente, o atualiza diante de novos temas, públicos, tecnologias e disputas. A composição musical integra esse sistema restaurado porque oferece uma forma transmissível à ação: organiza entradas, respostas, coreografias e expectativas afetivas.

Victor Turner permite acrescentar a dimensão processual do ritual e da festa. A intensificação temporária dos vínculos, frequentemente descrita pela noção de *communitas*, não elimina as divisões sociais nem transforma automaticamente a festa em comunidade harmoniosa. Nos eventos competitivos, a agregação é produzida também pelo antagonismo. A rivalidade separa grupos e, ao mesmo tempo, sustenta a estrutura comum do jogo. Em trabalho anterior sobre os bailes da saudade de Belém, Castro (2022) articulou música, temporalidade, emoção e situações liminares, mostrando que a sensibilidade musical precisa ser compreendida na duração social que ela instaura. Essa perspectiva é particularmente produtiva aqui: as composições não somente acompanham um tempo extraordinário, mas ajudam a construí-lo e a conectá-lo ao cotidiano.

A dimensão intersubjetiva dessa prática é igualmente relevante. Schutz (1970) mostra que o mundo social se apoia em conhecimentos partilhados, tipificações e perspectivas recíprocas. Em pesquisas sobre interações quotidianas, Castro e Castro (2022) demonstram como processos comunicacionais aparentemente banais conformam vínculos e tornam reconhecíveis posições sociais. No festival, saber que uma cor, um gesto, um refrão ou a palavra “contrário” demandam certa resposta integra um estoque de conhecimento comum. O torcedor não recebe uma mensagem isolada: reconhece uma situação, antecipa condutas e participa de uma forma social.

Isso impede que identidade seja entendida como substância anterior à performance. Em “A identidade encenada”, Castro (2012) analisou a produção artística de Belém como laboratório de tipificações amazônicas, enfatizando que a formulação

estética tanto reage a enquadramentos externos quanto seleciona e estabiliza imagens próprias. Em *As identificações amazônicas*, Castro (2018) acentua o caráter processual e relacional das identificações. Aplicada aos festivais, essa abordagem permite observar que o canto não exterioriza simplesmente uma identidade pronta: oferece posições pelas quais participantes podem reconhecer-se, distinguir-se e ser reconhecidos.

A noção de enunciação situada também dialoga com a compreensão da comunicação como direito coletivo de “se dizer”. Na etnografia sobre a construção do Protocolo de Consulta da Terra da Liberdade, Castro e Castro (2023) mostram que a produção dialogada da palavra é parte da luta pelo reconhecimento do território e dos direitos quilombolas. O paralelo não equivale festas populares a protocolos políticos nem apaga as diferenças entre comunidades. Ele destaca um problema comunicacional comum: dizer-se publicamente é produzir uma posição no mundo e disputar as condições de reconhecimento dessa posição. De modo semelhante, a etnografia do Dia da Consciência Negra em Jambuaçu evidencia que eventos comemorativos podem concentrar narrativas, memórias e negociações sobre o pertencimento (Castro et al., 2025).

Nos festivais, porém, o “direito de se dizer” encontra mediações específicas. A palavra é composta, selecionada, ensaiada, julgada e transformada em espetáculo. Ela circula em associações com divisões internas de trabalho, em políticas de patrimônio e turismo e em produtos fonográficos e midiáticos. A enunciação, portanto, é situada, mas não é pura; é coletiva, mas não é consensual; é local, mas se orienta também a públicos externos.

3 DOIS FESTIVAIS, DIFERENTES REGIMES DE ESPETÁCULO

O Festival Folclórico de Parintins consolidou-se como disputa entre os bois-bumbás Garantido, identificado pelo vermelho e branco, e Caprichoso, identificado pelo azul e branco. Suas apresentações no Bumbódromo articulam o auto do boi, personagens, alegorias, coreografias, ritualizações de referências indígenas, repertórios musicais, galeras e projetos anuais de arena. A passagem do folguedo de terreiro ao grande espetáculo não produziu simples substituição da tradição pelo

mercado. Como mostram Cavalcanti (2000; 2006) e Silveira e Nakanome (2021), o festival combina permanências, recriações, profissionalização artística, turismo, mídia e formas contemporâneas de participação.

Essa combinação desaconselha separar previamente ritual popular, espetáculo turístico e produto cultural comercial como se fossem naturezas incompatíveis. São dimensões que coexistem e se tensionam. A arena codifica uma competição; o auto e as personagens conectam o evento a repertórios históricos; a televisão e as plataformas ampliam a circulação; o turismo modifica ritmos econômicos e expectativas de visibilidade; as associações constroem projetos complexos e empregam trabalho artístico especializado. A pergunta pertinente não é qual dessas dimensões define a “verdade” do festival, mas como elas condicionam o que pode ser enunciado e reconhecido.

O Festribal de Juruti possui outra trajetória. Originado no circuito local de apresentações culturais, assumiu desde 1995 a forma de disputa entre as associações Munduruku e Muirapinima. O evento organiza atos coreográficos, cênicos e musicais, mobiliza grupos mirins e adultos e articula organização comunitária, política cultural, turismo e financiamento público e privado. Vale (2024) analisa sua emergência como vetor de desenvolvimento local e identifica a hibridação de discursos sobre cultura, dados econômicos, turismo, imaginário amazônico e ação política. Lima (2020), por sua vez, enfatiza o caráter folkcomunicação e as formas de resistência presentes no evento.

Uma precisão é indispensável: Munduruku e Muirapinima são, no âmbito do Festribal, associações culturais competitivas. A documentação pública do evento frequentemente as denomina “tribos” ou “nações” e associa suas performances à valorização dos povos indígenas. Isso não autoriza o artigo a converter automaticamente seus cantos em autorrepresentação direta de povos indígenas. Há uma diferença entre protagonismo indígena, referência estética a cosmologias indígenas e encenação folclórica da indigeneidade. A produção desses limites, as formas de participação indígena e os critérios de legitimidade das representações constituem questões empíricas próprias, que não podem ser resolvidas apenas pela análise das letras. Estudos sobre a representação do indígena no boi-bumbá de

Parintins já demonstram a necessidade de examinar criticamente quem seleciona imagens, personagens e narrativas e como elas são ressignificadas no espetáculo (Nakanome, 2017).

Essa ressalva não esvazia a capacidade enunciativa dos grupos de Juruti. Ao contrário, torna-a mais precisa. As músicas expressam posições construídas por associações culturais locais e apropriadas por suas galeras. Elas dizem algo sobre a cidade, sua história festiva e seus modos de classificar o pertencimento. O que deve permanecer em aberto é em que medida e sob quais relações tais posições também dizem experiências de povos indígenas específicos.

3.1 CORPUS E PROCEDIMENTO ANALÍTICO

O estudo adota uma comparação qualitativa de casos orientada por problema. O corpus principal reúne três composições:

1. “A Grande Maloca”, de Demetrius Haidos e Geandro Pantoja, gravada pelo Boi-Bumbá Garantido no álbum *Terra: a Grande Maloca*, de 2006;
2. “De Norte a Sul, Munduruku”, de Lézen Rocha, integrante do repertório da associação Munduruku desde 2008;
3. “Galera Nota 10”, de Gilson Gomes, Euler Kanamé e Carlos Coimbra, integrante do repertório da associação Muirapinima desde 2009.

A escolha é intencional e não pretende condensar a totalidade musical dos dois festivais. As composições apresentam circulação para além do lançamento e oferecem contraste analítico entre dois modos de construir coletividade. Em “A Grande Maloca”, a mensagem se organiza em torno do cuidado ambiental e amplia progressivamente sua escala até a Terra. Nas músicas de Juruti, a primeira pessoa coletiva é formada por cores, paixão, rivalidade e domínio simbólico do espaço festivo.

O material empírico compreende as letras e os registros fonográficos das composições, contextualizados por etnografias, pesquisas históricas e estudos sobre os eventos. Para Juruti, a interpretação se apoia também na sistematização histórica e documental desenvolvida por Vale (2024). Não se realiza uma análise musicológica de harmonia, melodia ou estrutura rítmica, nem um estudo de recepção baseado em entrevistas específicas para este artigo. Por isso, afirmações sobre torcedores e

públicos são limitadas às funções institucionalmente previstas para a galera, às formas de endereçamento inscritas nas composições e aos usos recorrentes documentados nos estudos consultados. Essa delimitação evita deduzir automaticamente efeitos sociais a partir do texto verbal.

As composições são examinadas segundo cinco eixos comuns:

1. **posição de enunciação:** quem é construído como sujeito do canto;
2. **escala territorial:** qual espaço é produzido, da arena à Terra;
3. **relação entre humanos e não humanos:** como natureza, ancestralidade e coletividade são articuladas;
4. **endereçamento performático:** a quem se fala e que resposta é solicitada;
5. **circulação:** como repetição, duração do repertório e inserção no espetáculo ampliam a capacidade de produzir memória e vínculo.

Esses eixos convertem a leitura das letras em análise comunicacional. O objetivo não é revelar uma mensagem oculta, mas descrever as operações pelas quais a composição oferece lugares de fala, organiza relações e se torna disponível à apropriação coletiva.

4 “A GRANDE MALOCA”: DA FLORESTA À CASA COMUM

A toada ocupa uma posição estruturante no Festival de Parintins. Ela orienta quadros da apresentação, conecta narrativa, canto, dança e trabalho da galera e circula para além das noites competitivas. Silveira e Nakanome (2021) mostram que o boi-bumbá transita entre arte, história pública e espetáculo, enquanto estudos do repertório do Garantido identificam a recorrência de temáticas de preservação, exploração da região e defesa das populações amazônicas (AZEVEDO, 2015). Nesse contexto, “A Grande Maloca” não deve ser lida como poema isolado, mas como componente de um projeto de arena e de um circuito musical.

A composição realiza inicialmente uma operação de deslocamento enunciativo. A Amazônia deixa de ser cenário passivo e aparece como fonte de canto, ensinamento e sinais. Povos da floresta, pássaros, rios, ventos e Terra formam uma cena coral. A voz humana não é abolida, pois compositores, intérpretes e associação continuam a

organizar a fala; contudo, o texto distribui agência entre diferentes existentes. A natureza ensina, anuncia, sofre e interpela.

Essa distribuição permite aproximar a toada da ideia de sociobiodiversidade. O conceito ressalta que diversidade biológica e diversidade cultural não constituem domínios independentes: modos de vida, conhecimentos, territórios e seres não humanos formam relações históricas (SANTILLI, 2005). A canção não formula essa discussão em linguagem técnica, mas produz uma tradução sensível de seu princípio. A floresta vale não como estoque separado da sociedade, mas como condição de convivência e casa compartilhada.

A metáfora da “grande maloca” é o principal operador dessa tradução. Ela converte a Terra em morada e transforma um problema ambiental amplo em relação de proximidade. Ao mesmo tempo, desloca uma forma arquitetônica e social associada a povos indígenas para a escala planetária. A operação possui força comunicacional: a responsabilidade ambiental deixa de ser tema exterior e passa a ser cuidado com a casa. Mas também deve ser lida criticamente. Ao universalizar a maloca, a composição pode ampliar a solidariedade e, simultaneamente, atenuar diferenças entre modos de habitar, conflitos territoriais e responsabilidades desiguais pela destruição ambiental.

A estrutura do canto combina advertência e horizonte de recomposição. Sinais de seca, tempestade e sofrimento projetam uma crise; referências a “futuras gerações” inscrevem a responsabilidade no tempo. A oposição fundamental não se estabelece entre amazônidas e estrangeiros, mas entre cuidado e recusa do cuidado. O destinatário é a humanidade. Desse modo, uma performance produzida em Parintins reivindica alcance universal sem abandonar signos amazônicos.

Esse salto de escala é central. A Amazônia funciona como lugar de enunciação de uma questão planetária, e não apenas como objeto regional a ser protegido por outros. Há, portanto, um deslocamento relativo da histórica posição colonial do discurso: a região interpela o mundo. Contudo, a categoria “humanidade” distribui igualmente uma responsabilidade que, na realidade, é assimétrica. Estados, corporações, cadeias extrativas, populações urbanas e comunidades tradicionais não possuem a mesma capacidade de produzir danos nem de definir políticas. A potência moral do canto não substitui a análise política dessas diferenças.

O refrão cumpre função específica nesse processo. Sua repetição comprime o argumento numa fórmula apropriável pela coletividade. Repetir não é apenas recordar a letra: é reiterar uma relação entre morada e responsabilidade. Na arena, a fórmula pode coordenar vozes e corpos; fora dela, pode sobreviver como unidade de memória. A eficácia comunicacional da toada decorre dessa passagem entre condensação verbal, repetição performática e circulação.

Assim, “A Grande Maloca” produz um regime de enunciação ecoético. Seu “nós” é menos explicitamente partidário do que o das músicas de Juruti. O canto se apresenta como voz que emerge da Amazônia, agrega humanos e não humanos e dirige uma advertência a um destinatário planetário. Seu pertencimento é territorial e moral: pertence-se à casa porque se assume o dever de cuidá-la.

5 JURUTI: RIVALIDADE E PEDAGOGIAS DO PERTENCIMENTO

As composições de Juruti operam de forma distinta. Em “De Norte a Sul, Munduruku” e “Galera Nota 10”, o centro não é uma advertência ambiental dirigida à humanidade, mas a constituição pública de uma coletividade competitiva. O sujeito do canto afirma amor, cor, orgulho, força e precedência. O destinatário imediato inclui a própria galera, que deve reconhecer-se na letra, e a associação adversária, designada no vocabulário festivo como “contrário”.

Em “De Norte a Sul, Munduruku”, o pertencimento é formulado como declaração e defesa. A composição articula paixão pela associação, ancestralidade guerreira, cores e superioridade competitiva. A expressão “tribo invencível” não descreve objetivamente um resultado: produz uma posição. Ao ser cantada, oferece ao participante um modo de dizer “eu” como parte de um coletivo e de apresentar esse coletivo perante a cidade e o adversário.

“Galera Nota 10” explicita ainda mais o caráter instrucional da música. A arquibancada é convocada a vibrar, brincar e demonstrar domínio do espaço. A fórmula “quem manda aqui sou eu” condensa o antagonismo e distribui um papel performático: o “eu” não é apenas o intérprete, mas pode ser assumido pela massa que responde. A composição realiza uma passagem entre singular e coletivo. Cada

participante vocaliza a primeira pessoa; a coincidência das vozes produz o sujeito “galera”.

Por isso, essas músicas podem ser compreendidas como *scripts* de pertencimento. Elas não determinam mecanicamente o sentimento dos participantes, mas oferecem instruções reconhecíveis sobre como se posicionar, a quem se opor e quais sinais exibir. Cor, nome, orgulho, emoção e domínio simbólico formam um vocabulário de identificação. O canto ensina a habitar a arena como Munduruku ou Muirapinima.

A rivalidade é constitutiva desse processo. Em Simmel (1983), o conflito não é o contrário absoluto da vida social; pode ser forma de sociação, pois organiza relações, fronteiras e alianças. No Festribal, o antagonismo é submetido a regras, tempos, itens de avaliação e espaços de apresentação. A oposição entre associações produz distinção interna e, ao mesmo tempo, sustenta o evento comum. Todos disputam porque reconhecem a arena, a temporalidade e os critérios do festival.

Isso não significa que o conflito seja sempre funcional ou inofensivo. As fronteiras festivas atravessam famílias, amizades, bairros, vestuário e redes sociais. O vocabulário da dominação pode intensificar provocações e exclusões. A análise comunicacional deve reconhecer a produtividade agregadora da rivalidade sem romantizá-la. A mesma operação que produz coesão interna pode produzir hostilidade externa.

As cores desempenham papel importante nessa infraestrutura. Elas permitem reconhecimento rápido, atravessam objetos e corpos e conectam arena e cotidiano. Não são simples ornamentos visuais: funcionam como índices de pertencimento e tornam a associação visível mesmo quando a música não está sendo executada. Quando aparecem nas letras, articulam som, imagem e posição social.

A permanência das composições para além de 2008 e 2009 também é analiticamente significativa. Seu retorno em ensaios e repertórios indica que não estão limitadas ao tema de uma edição. Elas se tornam reservatórios de fórmulas de identificação disponíveis para novas performances. Participantes que não viveram o lançamento podem apropriar-se de um passado musical que lhes chega como tradição.

A circulação, portanto, produz uma temporalidade intergeracional: a canção antiga continua a ensinar uma posição presente.

Ao contrário de “A Grande Maloca”, os cantos analisados não constroem diretamente uma narrativa abrangente sobre a Amazônia. Sua contribuição é outra. Eles mostram como uma localidade amazônica se produz como mundo social por meio da disputa festiva. A região é narrada não pela enumeração de paisagens ou problemas ambientais, mas pela dramatização de vínculos, diferenças e territorialidades. “Narrar a Amazônia”, nesse caso, significa tornar pública uma forma local de estar junto e em oposição.

Permanece, entretanto, a questão das referências indígenas. Os nomes Munduruku e Muirapinima, a linguagem de tribo, aldeia, ancestralidade e guerra e a organização cênica do Festibal articulam identificações locais a imagens de indigeneidade. O artigo não dispõe de dados para afirmar como povos indígenas avaliam cada composição ou participam de sua produção. Por isso, a conclusão possível é delimitada: os cantos constroem identidades culturais e associativas que reivindicam vínculos com histórias e referências indígenas. Investigar autoria indígena, consulta, colaboração e recepção entre povos específicos constitui etapa necessária para pesquisas futuras.

6 COMPARAÇÃO: ESCALAS E AMBIVALENCIAS DA ENUNCIAÇÃO

A comparação evidencia que a unidade do corpus não está num conteúdo comum chamado “Amazônia”. Ela está na capacidade de o musicar instituir coletividades e territorialidades. As composições mobilizam recursos semelhantes — primeira pessoa, repetição, signos territoriais, endereçamento e possibilidade de canto coletivo — para realizar operações diferentes.

Tabela 1 – Comparações das enunciações nas músicas de Parintins e Juruti

Dimensão	“A Grande Maloca”	Cantos de Juruti	Implicação comunicacional
Sujeito enunciador	Voz amazônica ampliada, com humanos e não humanos	“Eu” coletivo da associação e galera	O canto oferece posições distintas de fala coletiva
Escala territorial	Da floresta à Terra como casa comum	Arena, associação e cidade	A territorialidade pode universalizar o cuidado ou localizar a disputa

Dimensão	“A Grande Maloca”	Cantos de Juruti	Implicação comunicacional
Destinatário	Humanidade convocada à responsabilidade	Própria galera, contrário, jurados e público	O endereçamento organiza respostas diferentes
Operação performática	Advertir, sensibilizar e comprometer	Convocar, distinguir e demonstrar força	A música coordena corpos e valores, não apenas transmite conteúdos
Temporalidade	Crise, futuro e responsabilidade intergeracional	Retorno cíclico do festival e memória do repertório	A repetição conecta diferentes tempos sociais
Ambivalência central	Universalização do cuidado pode ocultar responsabilidades desiguais	Afirmção local pode tipificar identidades indígenas	Autorrepresentação e simplificação coexistem

Fonte: elaboração dos autores.

O primeiro resultado é a necessidade de abandonar a expressão “comunicação não convencional”. Cantar, torcer e dançar obedecem a convenções densas, aprendidas e reiteradas. O que diferencia essas práticas da transmissão informacional não é a ausência de convenção, mas o fato de que a mensagem se realiza por copresença, incorporação, repetição e participação. Trata-se de comunicação performática.

O segundo resultado é que “narrar por dentro” só pode ser mantido como problema, não como garantia de autenticidade. Os festivais são produzidos localmente, mas suas formas de enunciação negociam jurados externos, políticas governamentais, patrocínios, turismo, televisão, plataformas e imaginários historicamente constituídos. O exterior não está apenas fora; ele integra as condições de produção e circulação. Da mesma forma, o interior é múltiplo: artistas, dirigentes, torcedores e comunidades podem disputar os sentidos da festa.

O terceiro resultado diz respeito à infraestrutura comunicacional. Nos dois eventos, o repertório permite realizar ao menos quatro funções: sincronizar a ação coletiva; condensar valores em fórmulas memorizáveis; conectar o tempo extraordinário da festa ao cotidiano; e tornar posições locais audíveis a públicos mais amplos. Essas funções aproximam cultura e desenvolvimento sem reduzir a festa a “vetor econômico”. Capacidade organizativa, memória compartilhada, visibilidade

pública e produção de vínculos também compõem os processos pelos quais coletividades imaginam e disputam futuros.

Essa aproximação, porém, precisa conservar a ambivalência. A conversão de signos culturais em atrações turísticas pode gerar trabalho, renda e reconhecimento, mas também selecionar imagens facilmente consumíveis da Amazônia. A patrimonialização pode proteger repertórios e, simultaneamente, fixá-los. A circulação midiática amplia a voz local e a submete a formatos, audiências e métricas externas. A competição mobiliza participação e concentra decisões em estruturas associativas. Não há razão para escolher, de antemão, entre resistência e mercadoria, ritual e espetáculo, comunidade e indústria cultural. A questão analítica é como essas dimensões se compõem em situações concretas.

Nesse sentido, a noção de identidade encenada ganha novo alcance. Encenar não significa falsificar uma identidade verdadeira. Significa produzir, testar e estabilizar publicamente certas identificações entre outras possíveis. “A Grande Maloca” encena a Amazônia como casa socioambiental capaz de interpelar o mundo. Os cantos de Juruti encenam associações como nações afetivas e competitivas. Nos dois casos, a música oferece uma forma sensível à identificação; e, nos dois, essa forma permanece aberta a apropriações, disputas e críticas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu da crítica à oposição simples entre narrativas “de fora” e “de dentro” sobre a Amazônia. Essa oposição nomeia uma assimetria histórica real, mas não basta para compreender festivais contemporâneos atravessados por associações locais, políticas culturais, turismo, mercado e mídia. Em seu lugar, propôs-se analisar formas situadas de enunciação: posições coletivas que se constituem no ato de musicar e cuja legitimidade, alcance e ambivalências precisam ser empiricamente descritos.

A definição operacional de musicalidade como prática relacional permitiu deslocar a análise das letras isoladas para as ações que elas tornam possíveis. Compor, ensaiar, cantar, responder, torcer e fazer circular são momentos de um mesmo

processo comunicacional. A música não apenas representa vínculos; participa de sua produção. Também não expressa simplesmente uma identidade anterior; oferece *scripts*, signos e temporalidades pelos quais participantes podem identificar-se.

As três composições examinadas realizam operações distintas. “A Grande Maloca” constrói uma voz amazônica ampliada, distribui agência entre humanos e não humanos e converte a Terra em morada a ser cuidada. Sua força reside na tradução sensível de uma relação de sociobiodiversidade e na capacidade de dirigir uma advertência planetária a partir de Parintins. Sua ambivalência está na universalização de responsabilidades historicamente desiguais e de uma imagem indígena da morada.

“De Norte a Sul, Munduruku” e “Galera Nota 10” produzem um “nós” local e agonístico. Cores, paixão, ancestralidade, domínio e rivalidade transformam a primeira pessoa em posição coletiva e oferecem à galera uma pedagogia do pertencimento. Sua força está em fazer da associação uma experiência pública e corporal. Sua ambivalência está na possibilidade de que identificações culturais simplifiquem ou se apropriem de referências indígenas cuja produção e recepção demandam investigação própria.

A contribuição do artigo aos estudos de comunicação e cultura consiste em compreender os festivais como infraestruturas comunicacionais. Eles não são apenas cenários onde mensagens circulam, mas arranjos que tornam possível coordenar corpos, transmitir repertórios, produzir reconhecimento e disputar sentidos do território. Para a pesquisa sobre comunicação e desenvolvimento na Amazônia, essa formulação evita dois reducionismos: considerar cultura apenas como representação simbólica ou tratá-la apenas como ativo turístico e econômico. As práticas culturais também produzem capacidades relacionais, linguagens públicas e formas de imaginação territorial.

O estudo possui limites claros. O corpus é pequeno e intencional; não permite generalizar os resultados para todo o repertório de Parintins ou Juruti. A ausência de entrevistas e observação de recepção especificamente desenhadas para este artigo impede afirmar como diferentes participantes interpretam as composições. Pesquisas futuras devem acompanhar etnograficamente ensaios, arenas e circulações digitais; comparar versões e performances; reconstruir redes de composição e financiamento;

e, sobretudo, investigar a participação e a avaliação de sujeitos indígenas nas representações mobilizadas pelos festivais. Esses caminhos permitirão compreender não apenas o que as músicas dizem, mas como diferentes coletividades disputam o direito de cantá-las em nome da Amazônia.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Juliana Batista. **Amazônia nas toadas do boi-bumbá Garantido**. Relatório parcial (PIBIC/CNPq). Parintins: Universidade Federal do Amazonas, Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia, 2015.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, supl., p. 1019-1046, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. A identidade encenada: a produção artística de Belém como laboratório e teatro da identidade amazônica. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 137-149, 2012. DOI: 10.12957/contemporanea.2012.2488.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **As identificações amazônicas**. Belém: NAEA, 2018.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. Temporalidades liminares e liminoides: música e *semiotical blues* nos bailes da saudade de Belém. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 295-317, 2022. DOI: 10.29146/eco-ps.v25i3.27500.
- CASTRO, Fábio Fonseca de; CASTRO, Marina Ramos Neves de. Terra da Liberdade e a construção do protocolo da consulta: a comunicação política quilombola na transformação do mundo. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 95-110, 2023. DOI: 10.12957/logos.2023.73380.
- CASTRO, Marina Ramos Neves de; CASTRO, Fábio Fonseca de. Comunicação banal e cotidiano em um mercado de Belém. **E-Compós**, Brasília, v. 25, 2022. DOI: 10.30962/ec.2504.
- CASTRO, Marina Ramos Neves de; CASTRO, Fábio Fonseca de; FERGUEIRA, Aymé Jilvana Castro; VALADARES, Keyse Valadares e; LEÃO, Bianca de Oliveira. Etnografia do dia da consciência negra no território quilombola de Jambuaçu. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 28, n. 2, 2025. DOI: 10.18542/ncn.v28i2.18219.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.
- LIMA, Nair Santos. A Festa das Tribos: perspectivas folkcomunicativas em um cenário de resistência. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 18, n. 41, p. 110-134, 2020. DOI: 10.5212/RIF.v.18.i41.0006.

NAKANOME, Ericky da Silva. A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins. 2017. **Dissertação** (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

PINTO, Renan Freitas. A viagem das ideias. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 97-114, 2005.

SANTILLI, Juliana. **Socioambientalismo e novos direitos: proteção jurídica à diversidade biológica e cultural**. São Paulo: Peirópolis; Instituto Socioambiental; Instituto Internacional de Educação do Brasil, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHUTZ, Alfred. **On phenomenology and social relations**. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

SILVEIRA, Diego Omar da; NAKANOME, Ericky da Silva. O boi-bumbá de Parintins como arte e história pública: do folguedo de terreiro ao espetáculo de arena e além. **Arteriais**, Belém, v. 7, n. 12, p. 134-146, 2021.

SIMMEL, Georg. O conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). **Simmel: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-134.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

TURNER, Victor. **On the edge of the bush: anthropology as experience**. Tucson: University of Arizona Press, 1985.

VALE, Giselle Moreira do. Festribal de Juruti: um inesgotável acontecimento discursivo na Amazônia. 2024. 160 f. **Dissertação** (Mestrado em Ciências da Sociedade) – Instituto de Ciências da Sociedade, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, 2024.

Fontes musicais

BOI-BUMBÁ GARANTIDO. A Grande Maloca. Composição: Demetrius Haidos e Geandro Pantoja. In: Terra: a Grande Maloca. Parintins: Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido, 2006.

MUNDURUKU. De Norte a Sul, Munduruku. Composição: Lézen Rocha. Juruti, 2008.

MUIRAPINIMA. Galera Nota 10. Composição: Gilson Gomes, Euler Kanamé e Carlos Coimbra. Juruti, 2009.

SOBRE O(A) AUTOR(A)

Giselle Moreira do Vale

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFGPA). Mestra em Ciências da Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Sociedade da Universidade Federal do Oeste do Pará (PPGCS/Ufopa). Graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Pará (UFGPA).

Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3721017581527588>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-7039-6122>

E-mail: gisavale@gmail.com

Fábio Fonseca de Castro

Professor titular da Universidade Federal do Pará, vinculado ao Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Professor e atual coordenador do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU). Professor colaborador no Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM). Foi professor visitante (visiting scholar) no Departamento de Sociologia da Universidade de Cambridge e conferencista da London School of Economics em 2017-18. Pós-doutor em Etnometodologia pela Universidade de Montreal (2014). Doutor em Sociologia pela Universidade da Sorbonne (Paris V Descartes) (2004). Mestre em Antropologia e Estudo das Sociedades Latino-Americanas pela Universidade de Sorbonne-Nouvelle) (2000). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1995). Graduado em Comunicação-Jornalismo pela UFGPA (1990). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Socialidades, Intersubjetividades e Sensibilidades Amazônicas (SISA) e líder do Grupo de Pesquisa sobre Ontologias do Desenvolvimento (ONDE), no CNPq.

Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5700042332015787>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8083-1415>

E-mail: fabiofc@ufpa.br

Bruna do Carmo Reis Lira

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia pela Universidade Federal do Pará. Mestra em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2024). Possui graduação em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas (2021). Participou do Grupo de Pesquisa "BIOS: Grupo de Estudos Biopolíticos no Norte e Nordeste", vinculada à linha de pesquisa "Resistências e modos de vida outros". Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em jornalismo e em estudos sobre religiões afro-brasileiras. Possui experiência em edição de matérias jornalísticas para websites e assessoria de comunicação.

Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7903981829682370>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-4862-6686>

E-mail: brunalira983@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

VALE, Giselle; CASTRO, Fábio; LIRA, Bruna. Musicar a Amazônia: performance, circulação e territorialidade nos festivais de Parintins e Juruti. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 17, n. especial, p. e97693, 2026

RECEBIDO EM: 03/09/2026

ACEITO EM: 04/09/2026

PUBLICADO EM: 23/09/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional