

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

DAYANNE CRISTINE PIRES DAGNAISSER

**PARA ALÉM DO ESPETÁCULO:
FOLCLORE E PATRIMÔNIO NOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS-AM**

Manaus-AM

2018

DAYANNE CRISTINE PIRES DAGNAISSER

**PARA ALÉM DO ESPETÁCULO:
FOLCLORE E PATRIMÔNIO NOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS-AM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura), na linha de pesquisa Espaços, Memórias e Configurações Sociais.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a Qualificação no.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Marina Puga Ferreira

Manaus-AM

2018

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

D125p Dagnaisser, Dayanne Cristine Pires
Para além do espetáculo: folclore e patrimônio nos bois-bumbás de Parintins-AM. / Dayanne Cristine Pires Dagnaisser. – Manaus: UEA, 2018.

190fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciência Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre

Orientadora: Profª. Drª. Lúcia Marina Puga Ferreira

1. Folclore 2.Patrimônio cultural 3.Boi-Bumbá 4. Parintins-AM. I. Orientadora: Profª. Drª.Lúcia Marina Puga Ferreira. II. Título.

CDU 394.2(811.3)

DAYANNE CRISTINE PIRES DAGNAISSER

**PARA ALÉM DO ESPETÁCULO:
FOLCLORE E PATRIMÔNIO NOS BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS-AM**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, UEA.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Marina Puga Ferreira -

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Lúcia Marina Puga Ferreira - Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos - Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Dr. Allan Soljenitsin Barreto Rodrigues – Universidade Federal do Amazonas

Manaus-AM
2018

*Ao meu eterno batuqueiro, meu pai-avô, **Wilson dos Santos Pires** (in memorian)
"Brincando de boi eu cresci, o meu pai, meu avô me ensinou..." (Sebastião Júnior)
"Sentei junto ao pé da roseira, lembrei minha infância, fogueira e balões. Lembrei de
meu pai, meu amigo, esperando ansioso o meu boi..." (Emerson Maia)*

*À minha filha, **Kássia Caroline Pires de Seixas** (in memorian)
Piés, para qué los quiero si tengo alas pa' volar?(Frida Kahlo)
Lei è l'essenza più dolce, è l'assenza più atroce quando non è con me (Laura Pausini)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, primeiramente por tudo!

À minha família, sobretudo minha mãe Vilsélia Pires e minha mãe-vó Maria Josélia Pires e meu pai Wilson Pires (*in memoriam*) por todo amor e zelo ao longo dos anos.

Ao meu esposo Adan Soares, pelo companheirismo, pela compreensão, pelo incentivo e por todo amor que compartilhamos.

À minha filha Kássia Caroline (*in memoriam*) por me ensinar tanto, sobretudo a nunca desistir, pois mesmo diante de tantas e gigantescas provações não deixou de sorrir e lutar pela vida até o fim.

Ao meu filho do coração Luiz Felipe por ser meu amigo e sempre se fazer presente mesmo distante fisicamente.

Às minhas afilhadas Giovana Pires por seu amor e Taciana Pires por toda ajuda e amizade nessa caminhada.

Aos meus irmãos Diego e David e aos meus primos e primas por serem meus parceiros da infância para vida.

Aos meus tios Virfran, Elaine, Norma, Edilsa, Valdira e Vandineth, por toda amor e cuidado.

A família do meu esposo, sobretudo minha sogra Regina, meu sogro Raimundo, vô Manduca, vó Jaci, tias, tios, primos e primas por terem me acolhido com tanto afeto.

A todos os meus amigos, em especial Elizandra, Tainá, Carliete, Sâmily, Mony, Milena, Rose, Gil, Antônia, Tereza, Karlla, Evelyn e José Roberto, por todo incentivo, diálogos e compreensão.

A todos que me auxiliaram de algum modo na realização das entrevistas, principalmente à Gleide e seu esposo nas caronas divertidas, e aos queridos Arnoldo, Kethleen e Carlos Alexandre pelo auxílio em contatar alguns dos entrevistados.

Aos entrevistados por sua disponibilidade e receptividade, aprendi muito com cada um.

À professora Dra. Lúcia Puga por sua dedicação, direcionamento, confiança e pelas melhores orientações. Sou muito grata por nossa parceria durante quase toda a minha vida acadêmica.

À professora Dra. Tatiana Pedrosa pela ajuda no redirecionamento da minha pesquisa e por suas contribuições na qualificação.

Ao professor Dr. Sidnei Peres por sua disponibilidade de vir para a qualificação, contribuindo de forma significativa com suas colocações.

Ao professor Dr. Allan Rodrigues por sua disponibilidade em participar da banca da defesa e por todas as colaborações nas melhorias desta dissertação.

À Universidade do Estado do Amazonas – UEA por ter me proporcionado crescimento profissional e pessoal desde a graduação.

Ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH, pela acolhida, pela luta por melhorias e por todo empenho com cada mestrando.

Aos Professores por todo conhecimento compartilhado, pela dedicação constante e pela paciência em nos fazer enxergar sempre além.

Aos colegas do mestrado por dividir comigo essa caminhada árdua em busca de conhecimento e da realização de sonhos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa durante a realização do mestrado.

Ao IPHAN por colaborar com importantes informações para a pesquisa.

Muito obrigada a cada um por sua contribuição!

“Não espere que venha um nome de fora, um livro de longe, ensinando a amar o que temos ao alcance dos olhos”. Câmara Cascudo

“Só há de valorizar o patrimônio cultural quem dele possui o devido conhecimento e por ele nutrir verdadeiro e esclarecido afeto”. Nelson Veríssimo

RESUMO

A cidade de Parintins-AM, é considerada “Capital Nacional do Boi-bumbá” devido seu Festival Folclórico que ficou conhecido nacional e internacionalmente por ter como ápice a disputa entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Contudo, tais bois não são apenas parte de um espetáculo que atrai mídia e patrocinadores, eles integram a identidade local, sobretudo através do folclore e da cultura popular. E por este motivo eles vêm passando por processos de patrimonialização nos órgãos estaduais e federais. Esta pesquisa pretende analisar os Bois-bumbás de Parintins tendo como referência a relação entre folclore e patrimônio imaterial. E para atingir esse objetivo discutiu-se acerca dos conceitos de folclore, cultura popular e patrimônio, através da contextualização do processo de institucionalização que os envolve; a identificação dos bois de Parintins enquanto patrimônio, evidenciando a salvaguarda do folclore; e a verificação da percepção dos agentes sociais a respeito dos bois-bumbás enquanto folclore e patrimônio. Para tanto, realizou-se pesquisa qualitativa, por meio de pesquisa bibliográfica, documental e de campo, com observações diretas em Parintins, inclusive durante o Festival Folclórico, além de entrevistas com os agentes sociais dos bumbás. Com isso foi possível compreender como o folclore dos bois-bumbás de Parintins passa a ser reconhecidos enquanto patrimônio, além de poder conhecer a visão dos agentes sociais dessa cultura sobre o assunto.

Palavras-chave: Folclore; Patrimônio; Bois-bumbás de Parintins.

ABSTRACT

The city of Parintins-AM, is considered by many people "The National Capital of Bois-bumbá" due to its Folk Festival that was known nationally and internationally for having as apex the dispute between the two Bois-Bumbás Caprichoso and Garantido. However, the bois-bumbá are not only part of a show that attracts media and sponsors, they integrate local identity, especially through folklore and popular culture. And for this reason they have been going through processes of heritage by agencies of the state and federal scope. This research intends to analyze the Bois-Bumbás of Parintins, having as reference the relation between folklore and intangible heritage. And to reach this goal, the concepts of folklore, popular culture and heritage were discussed through the contextualization of the institutionalization process that involves them; the identification of the Parintins Bois-Bumbá as heritage, evidencing the safeguard of the folklore; and the verification of the perception of the social agents regarding bois-bumbás as folklore and heritage. For that, a qualitative research was carried out, through bibliographical, documentary and field research, with direct observations in Parintins, including during the Folk Festival, in addition to interviews with the social agents of the Bumbás. With this, it was possible to understand how the folklore of the Bois-Bumbás of Parintins happens to be recognized as heritage, besides being able to know the vision of the social agents of this culture on the subject.

Keywords: Folklore; Heritage; Bois-Bumbás of Parintins.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS	14
1.1 PARINTINS: FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA.....	15
1.2 DE ONDE VEM A MAGIA?	21
1.2.1 Em Parintins se brinca de boi-bumbá	25
1.2.2 “Meu boi é tradição”	29
1.2.3 Da rua para a arena.....	32
1.2.4 Associação dos bois: boi institucional.....	35
1.2.5 “Este ano eu vou pra minha Ilha”	38
1.2.6 No dois pra lá, dois pra cá.....	41
1.3 IDENTIDADE E REPRESENTATIVIDADE NA ENCENAÇÃO DOS BOIS DE PARINTINS	49
1.3.1 Parintins o ano inteiro	58
1.4 DE PARINTINS PARA O MUNDO VER.....	59
2. FOLCLORE NO BRASIL: CON(TEXTOS)CEITOS	71
2.1. FOLCLORE	71
2.1.1. Folclore no Brasil	75
2.1.1.1. Mário de Andrade: o literato que impulsionou o folclore	77
2.1.1.2. Câmara Cascudo.....	81
2.1.1.3. Institucionalização do Folclore	83
2.1.1.4. Florestan Fernandes e o Folclore: Estudos e Críticas.....	91
2.1.1.5. Folclore/Cultura Popular no Amazonas	94
2.1.2. A atualidade do Folclore.....	106
2.1.3. Folclore é Cultura Popular?.....	110
3. BRINCANDO DE BOI E DE PATRIMONIALIZAR: DO PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO ÀS VIVÊNCIAS NOS BOIS-BUMBÁS	113
3.1. PATRIMÔNIO: CONCEITOS E INSTITUCIONALIZAÇÃO.....	114
3.1.1 Patrimônio Material e Imaterial.....	119
3.1.2 Patrimônio no Brasil	123
3.2 BOI É PATRIMÔNIO?.....	133
3.2.1 Processo de Registro dos Bois no IPHAN.....	135
3.3 PATRIMÔNIO EM MOVIMENTO	141
3.3.1 “É boi-bumbá, meu boi”	142
3.3.2 “Boi-Raiz” ao “Boi-Espetáculo”	155
3.3.3 Boi-Patrimônio.....	165

4. CONSIDERAÇÕES	172
REFERÊNCIAS	176
APÊNDICES	188
Apêndice 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	188
ANEXOS	189
ANEXO 1 – ESPELHO DO PROCESSO Nº 01450.006348/2009-11 DO IPHAN	189

INTRODUÇÃO

Viva a cultura popular!
Viva o boi de Parintins!
Viva o folclore brasileiro!¹

O Brasil, possui inúmeras manifestações folclóricas, dentre elas estão os bois-bumbás² de Parintins, Caprichoso e Garantido. Devido a projeção nacional e internacional que alcançou o Festival Folclórico de Parintins, do qual os bumbás são a principal atração, este tornou-se espetáculo, atraindo patrocinadores e veículos de comunicação. Contudo, para além desse espetáculo observa-se que há também e primordialmente folclore e cultura popular que precisam ser salvaguardados, ainda que estes sejam dinâmicos.

Outro aspecto a ser destacado é a utilização de termos como folclore e cultura popular em Parintins, para se referir a tudo que envolva os bois-bumbás, o que pode ser observado sobretudo nas toadas³ de cada boi. Na toada “Viva a Cultura Popular” do boi Caprichoso, por exemplo, observa-se a seguinte estrofe: “Viva a cultura popular! Viva o boi de Parintins! Viva o folclore brasileiro! Caprichoso é raiz, é boi-bumbá o ano inteiro”, enquanto que na toada “No país do folclore”⁴ do boi Garantido, destaca-se “Vamos folclorear, folclorear, o meu folclore no Brasil é brincar de boi-bumbá. A nossa festa é popular, a mais gostosa de brincar. Garantido o boi mais querido do meu Brasil”. Além disso, os bois trazem para suas apresentações lendas, figuras típicas regionais, rituais, entre outros elementos como forma de expressar esse folclore e essa cultura popular que os bois abarcariam.

Nota-se ainda que os bois-bumbás de Parintins passaram por diversas modificações ao longo do percurso histórico, social e cultural. O que se mostrou mais significativo com a instituição e espetacularização do Festival Folclórico que trouxe consigo muitas ressignificações e que fez com que o boi que já era um ícone local de

¹ Trecho da toada “Viva a cultura popular” composta por Guto Kawakami, Geovane Bastos e Adriano Aguiar. Tal toada integrou o CD “Viva a Cultura Popular!” do Boi-bumbá Caprichoso, em 2012.

² Também chamados de bois ou bumbás. “O boi-bumbá é uma manifestação folclórica que apresenta um auto cantado que mistura drama e comédia tendo com enredo a morte e ressurreição do boi, o protagonista do auto. Mãe Catirina grávida deseja comer a língua do boi predileto do Sr. Amo, Pai Francisco atende o desejo e mata-o, dando vazão ao enredo onde ao final Dr. da Vida ou o Pajé irá ressuscitar o boi de estimação do amo” (SILVA, 2011, 34-35)

³ Músicas compostas para acompanhar as apresentações dos bois-bumbás. Para Maria Celeste de Souza Cardoso (2013, p. 6) “As toadas expressam a linguagem, a música e a cultura de Parintins. E é a forma encontrada pelos compositores locais de cantarem as belezas, a história e a cultura do povo parintinense”

⁴ Trecho da toada “No País do Folclore” composta por Sebastião Júnior. Tal toada integrou o CD “Tradição” do Boi-bumbá Garantido em 2012.

folclore e cultura popular viesse a ser visto como cultura de massa. Entretanto, essas transformações ocorreram não apenas no âmbito material do boi, mas também no contexto imaterial, elementos esses que convergem para o boi ser considerado patrimônio cultural imaterial do Amazonas e para ele estar em processo de registro junto ao IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

O boi-bumbá de Parintins foi objeto de várias pesquisas nos últimos 20 anos, que abordaram a festa do ponto de vista antropológico como “Os bois-bumbás de Parintins” de Sérgio Ivan Gil Braga e “Gingando e balançando em sincronia: uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins – AM”, de Socorro de Souza Batalha; da espetacularização como “As Festas Populares da Amazônia nas Redes do Tempo: Um estudo sobre o Boi-bumbá, Ciranda, Sairé e suas relações com o mercado capitalista por intermédio da mídia” e “A espetacularização do imaginário amazônico no boi-bumbá de Parintins” de Wilson de Souza Nogueira; da força de trabalho como o “Mãos que tecem o Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre as condições de trabalho e saúde dos artistas de galpão do boi-bumbá” Laranna Prestes Catalão; sobre o impacto do Festival no meio-ambiente como “Festival Folclórico de Parintins: impactos socioambientais na percepção do atores locais” de Paulo Renan Rodrigues de França; entre tantos outros estudos. Contudo não há estudos voltados para eles enquanto patrimônio cultural imaterial, por isso, este estudo sobre os Bois-Bumbás de Parintins pretende retratar o processo de patrimonialização desta manifestação folclórica.

No entanto, a importância do estudo do folclore e do patrimônio nos bois-bumbás de Parintins-AM, se dá, sobretudo em virtude de que os "bois", são parte constitutiva de um patrimônio cultural mais amplo, que tem suas raízes no bumba-meu-boi do Maranhão e é ressignificado em Parintins, onde ganha especificidades, ao incorporar elementos da cultura amazônica. Ressalta-se ainda que estudar a festa dos bois-bumbás de Parintins é relevante, sobretudo, por sua particularidade em ser múltipla, uma manifestação cultural por meio da qual se pode observar, perceber, sentir e viver folclore, cultura popular, cultura de massa e patrimônio imaterial.

Nessa perspectiva, esta pesquisa se propôs a contribuir com a discussão a respeito dos bois-bumbás de Parintins enquanto patrimônio. Por isso, tornou-se relevante considerar as seguintes questões: como se dá o processo de patrimonialização do boi-bumbá? Qual é a importância de o boi ser considerado patrimônio cultural pelo Estado e patrimônio brasileiro pelo IPHAN? Para o

parintinense o boi é patrimônio? O que essa institucionalização pode mudar para bois-bumbás e para a população parintinense?

Para tentar responder a essas questões, traçou-se como objetivo geral: Analisar os Bois-bumbás de Parintins tendo como referência a relação entre folclore e patrimônio imaterial. E como Objetivos Específicos: discutir os conceitos de folclore, cultura popular e patrimônio, através da contextualização do processo de institucionalização que os envolve; identificar os bois de Parintins enquanto patrimônio, evidenciando a salvaguarda do folclore; e verificar a percepção dos agentes sociais a respeito dos bois-bumbás enquanto folclore e patrimônio.

A pesquisa, teve como *locus* a sede do município de Parintins⁵ no interior do Estado do Amazonas, onde ocorre a festa dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido.

Sendo essencialmente qualitativa, percorreu os seguintes caminhos: pesquisa bibliográfica buscando fundamentação teórico-metodológica em livros, artigos, teses e dissertações que tratam da temática, com ênfase nos Bois-Bumbás de Parintins, no Folclore e no Patrimônio Cultural; pesquisa documental através da pesquisa em dispositivos legais e documentos que versam sobre a patrimonialização dos bois-bumbás e de seus elementos; e de campo, por se tratar de um estudo com base em observações diretas realizadas em Parintins, inclusive durante o Festival Folclórico e em entrevistas com os agentes sociais dos bumbás, para que se possa compreender como o folclore dos Bois de Parintins passa a ser reconhecido enquanto patrimônio, e como isso é visto e sentido pelos agentes sociais dessa cultura.

No primeiro capítulo “Bois-bumbás de Parintins”, buscou-se apresentar a cidade de Parintins-AM através de sua história, desde os primeiros relatos até os dias atuais. Trata também dos bois-bumbás e dos aspectos que o permeiam, sobretudo do Festival Folclórico, utilizando como base estudos anteriores e observação direta realizada durante o Festival Folclórico de Parintins, entre os anos de 2015 a 2018.

Já no segundo capítulo “Folclore no Brasil: Con(textos)ceitos” discutiu-se os conceitos e contextos que envolvem o folclore e a cultura popular, sobretudo no Brasil, pontuando os estudiosos que se debruçaram sobre a temática, contribuindo para a pesquisa, registro e institucionalização do que hoje considera-se patrimônio. Ainda

⁵ O município de Parintins, no interior do Estado do Amazonas, fica localizado à margem direita do rio Amazonas, no extremo leste do estado. Distante da capital Manaus aproximadamente 375 quilômetros. Tem como cidades limítrofes Nhamundá (ao norte), Barreirinha (ao sul), Urucurituba (ao oeste) e Terra Santa e Juruti-PA (ao leste). (INTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2018)

neste capítulo discorreu-se sobre o Folclore/Cultura Popular no Amazonas, com manifestações como as pastorinhas, os pássaros, os bois-bumbás, entre outros; sobre a atualidade do Folclore e sobre o questionamento “Folclore é Cultura Popular?”.

Apresentou-se em seguida o terceiro capítulo intitulado “A patrimonialização dos Bois-bumbás de Parintins” que versa sobre o conceito de patrimônio e sobre a categorização dos bens materiais e imateriais. Traçou-se ainda um breve delineamento de como o patrimônio é tratado no Brasil, principalmente com a instituição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Ademais caracterizou-se o processo de patrimonialização dos bois, trazendo os dispositivos que permeiam esse processo e sobre o “Patrimônio em Movimento”, no qual são apresentadas as percepções dos agentes sociais dos bois-bumbás.

1. BOIS-BUMBÁS DE PARINTINS

De boi-bumbá, é dois pra lá
De boi-bumbá, é dois pra cá
Em Parintins vamos brincar de boi-bumbá.⁶

A cidade de Parintins, que completou 165 anos em 2017, passou a ser conhecida nacional e internacionalmente por conta da realização do Festival Folclórico que tem como principal atração a disputa entre os Bois-bumbás Caprichoso e Garantido (figura 1), uma grande encenação de auto do boi, lendas e rituais que ocorrem no último final de semana do mês de junho.



Figura 1: Da esquerda para a direita, Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido
Fonte: <http://novo.portaldoholanda.com.br/sites/default/files/images/Caprichoso-Garantido.jpg>

Cunha *apud* Lemos (2005, p. 3) descrevem a festa do boi-bumbá como:

[...] uma grande ópera amazônica, com representações dramáticas montadas e realizadas em pleno Bumbódromo, com início, meio e fim. Verdadeiras peças de teatro sobre temas ligados à cultura da região amazônica são

⁶ Trecho da toada “No país do folclore” composta por Sebastião Júnior. Tal toada integrou o CD “Tradição” do Boi-bumbá Garantido, em 2012.

apresentadas ao ar livre. As lendas, os mitos e os fatos da história são recriados e exibidos de maneira espetacular, entre fogos e surpreendentes efeitos visuais.

Os bois-bumbás são contrários, e chamam um ao outro assim, mas se complementam para juntos darem vida ao maior Festival Folclórico de Parintins. Assayag (1995, p. 95) utiliza-se de conhecimentos da física, segundo os quais “os espectros da luz azul e da luz vermelha são complementares e que onde eles se misturam resulta a cor branca. Da mesma forma, a luz que atravessa a placa azul, e em seguida a vermelha, sofre a ausência de luz, isto é, fica preta” para explicar que os bois de Parintins só sobrevivem graças a rivalidade entre eles, Caprichoso e Garantido seriam então complementares um ao outro, pois como pontua o mesmo autor “Afinal somos ‘contrários’ apenas, e não inimigos. Somos irmãos. Somos pólos da mesma energia; somos um só. Sem dúvida, a luz azul e a vermelha completam. Quando se juntam, formam o branco, e quando se filtram, desaparecem”.

Até chegar na grandiosidade que se tornou o Festival, os bois-bumbás passaram por todo um percurso, desde as saídas às ruas sob a luz das lamparinas, até chegar na arena na qual se apresenta sob holofotes e milhares de olhares, seja presencialmente ou através de transmissão pela televisão e pela internet para o Brasil e para o mundo.

A brincadeira de boi ao virar espetáculo, traz à tona temáticas que envolvem desde a Amazônia até a representação das populações que habitaram e ainda habitam na cidade que abriga o Festival, e que, por conseguinte integram a identidade do parintinense.

Para que se possa compreender toda essa dinâmica envolvendo os bois, Este capítulo, então, busca retratar os bois-bumbás de Parintins, suas histórias, suas “tradições” e a festa na qual estão inseridos, o Festival Folclórico de Parintins, apresentando esse auto do boi amazônico que retrata a cultura e o folclore da cidade que o ressignificou. No entanto, faz-se necessário primeiramente conhecer o lugar onde essa manifestação cultural ocorre, a cidade de Parintins.

1.1 PARINTINS: FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA

Parintins é um município do estado do Amazonas, que de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2018) conta com 5.956,373 km² de território e uma população estimada em 2017, em aproximadamente 113.832 pessoas. Para chegar lá a partir da capital, Manaus, viaja-se aproximadamente 1 hora de voo, 12

horas de lancha ou 18 horas de barco. A cidade está localizada as margens do rio Amazonas, na divisa entre os estados do Amazonas e Pará, sendo assim está na rota das migrações que ocorreram no Brasil, primordialmente das populações indígenas.

Nilciana Dinely de Souza (2013) afirma que Parintins, assim como muitos municípios brasileiros foi habitado inicialmente por indígenas. Dom Arcangelo Cerqua (1980) pontua que habitaram a Ilha primeiramente Aratu, Apocuitara, Yara, Godui, Curiatós, depois vieram os Tupinambás e subjugaram os primeiros. Com o movimento migratório dos Tupis de 1600, estes subjugarão as demais populações indígenas que ali habitavam, e apesar dos casamentos que ocorriam entre eles, houve o extermínio de muitos moradores. Entre os Tupis havia os Parintintins, de onde se originou o nome da cidade.

Além disso, Parintins conta com uma localização estratégica na viagem fluvial Belém-Manaus e vice-versa, o que a colocou no caminho de muitos exploradores que vieram “desbravar” a Amazônia.

O primeiro relato sobre Parintins remonta a 1542, quando o cronista da expedição de Francisco de Orellana, frei Gaspar de Carvajal, relata o que viu às margens do rio Amazonas, entre os rios Madeira e Nhamundá:

Pasamos adelante y, a obra de media legua, dimos en otro mayor pueblo, pero aquí nos hicimos a largo del río. Es esta tierra templada y de muy buena disposición, no supimos su trato porque no nos dieron lugar a ello. Y aquí se acabó esta generación y dimos en otra que nos fatigó poco. Pasamos adelante siempre por poblado, y una mañana, a hora de las ocho, vimos sobre un alto una hermosa población que, al parecer, debía de ser cabeza de algún gran señor y, por la ver, quisiéramos aunque con riesgo llegar allá, pero no fue posible, porque tenía una isla delante y, cuando quisimos entrar, habíamos dejado la entrada arriba, y desta causa pasamos a vista de ella mirándola. En este pueblo había siete picotas; nosotros vimos que estaban en trechos por el pueblo y en las picotas clavadas muchas cabezas de muertos, a cuya causa le pusimos a esta provincia por nombre la Provincia de las Picotas, que duraba por el río abajo 70 leguas. (CARVAJAL, 2011, p. 47-48)

Frei Gaspar de Carjaval apesar de descrever a cena que vira, não soube precisar que população indígena habitava o lugar durante sua observação.

Já em 1657 os jesuítas Manuel Pires e Francisco Veloso tiveram contato com populações indígenas locais, incluindo Aruaques e Tupinambaranas. Em 1658 tais populações são visitadas por Pe. Francisco Gonçalves, provincial dos jesuítas, deixando Pe. Manuel Pires e Pe. Manuel Souza responsáveis pelas Tupinambaranas em 1660. No ano de 1669 o Pe. Betendorf funda a primeira missão local, denominada de São Miguel dos Tupinambaranas, dedicando uma capela em sua honra. Quando

Pe. Manuel dos Reis é designado a ilha em 1723 passa a chama-la de São Francisco Xavier dos Tupinambaranas. Com a chegada de epidemias, em 1737 muitos moradores migraram para outros locais. Em 1749, o Pe. José Gonçalves de passagem percebe a redução da população local em menos de um terço dos que habitavam. Posteriormente a política pombalina expulsa as missões jesuítas, inclusive da Amazônia, transformando as missões em vilas do governo (CERQUA, 1980)

Cerqua (1980) narra que em 1796, chega à vila o sertanista português, capitão de milícias José Pedro Cordovil, trazendo seus escravos e agregados, e ali se estabeleceu. E juntamente com Maués e Sapupés, organizou uma vila, tomando como base os moldes patrocinados pelo marquês de Pombal e denominou o lugar de Tupinambarana. Já em 1798 chegaram os Paravianas e os Uaipixanas.

No entanto, Cerqua (1980) citando Artur Cezar Ferreira Reis em “As origens de Parintins”, aponta que Cordovil ia de encontro com as normas oficiais pombalinas e ao invés de favorecer a agricultura, voltava-se para o comércio de produtos naturais utilizando de forma violenta a mão de obra das populações indígenas, o que levou a fuga destes e ao declínio da vila.

Segundo Souza (2013) em 1803, o Conde dos Arcos (Capitão-Mor do Pará) eleva Tupinambarana à categoria de Missão, dando a direção ao Frei José das Chagas, que trocou o nome Tupinambarana por Vila Nova da Rainha. Com a Independência do Brasil, o local foi elevado à Freguesia com o nome de Tupinambarana, através do Decreto de 25 de julho de 1832, do Governo do Pará. E no dia 24 de outubro de 1848, por meio da lei provincial do Pará nº 146, a Freguesia foi elevada à categoria de Vila, passando a se chamar Vila Bela da Imperatriz.

Segundo Cerqua (1980, p. 61) Parintins foi declarada Vila com o nome de Villa Bella da Imperatriz, conforme lei do Pará de 14 de março de 1838, contudo tal declaração não foi reconhecida devido a “falta de preenchimento de formalidades estabelecidas em lei”. Em 15 de outubro de 1852, já pertencente a província autônoma do Amazonas, Vila Bela da Imperatriz foi elevada a Vila e Município.

Souza (2013, p. 32) complementa pontuando que “Em 14 de março de 1853, deu-se a instalação do município de Parintins. Em 24 de agosto de 1858 foi criada, pela lei provincial, a comarca, compreendendo os termos judiciários de Vila Bela da Imperatriz e Vila Nova da Conceição.

Nesse período muitas expedições exploraram a Amazônia, passando pela ilha. Robert Avé-Lallemant (1980, p. 90-91) em sua expedição às províncias do norte do Brasil em 1859, relata sua passagem por Parintins:

“Não tardou avistarmos, a uma distância de seis milhas inglesas, na margem direita do rio, Vila Bela da Imperatriz, outrora chamada Vila Nova da Rainha. Prosseguimos pela margem esquerda, até defronte da cidade. Atravessamos então a corrente extraordinariamente impetuosa, e logo ancoramos junto à praia da pequena cidade, para tomarmos lenha.

Vila Bela da Imperatriz fica a 20 pés de altura acima do nível mais elevado do rio, sobre um campo verde, que encosta na floresta por trás da cidade. Um reque de casas forma uma espécie de frente, mas nenhuma delas tem algo que chame a atenção. Uma casa branca, com duas seteiras dos lados da porta, é um pequeno quartel. A igreja é difícil de encontrar a princípio, uma casa de barro, coberta de folhas de palmeira, enfeitada em cima com uma cruz e acima desta um falcão, o símbolo do rio.

Tudo em volta é inteiramente tapuia, na sua perfeita quietude e inabalável paz. De ordinário a preguiça apenas lhes é permitida; no dia de S. João, porém, lhes é oferecida. E por isso essa preguiça oferecida à gente de Vila Bela era então especialmente bela e genuinamente patriarcal. Não vi um só índio ocupado com qualquer trabalho.

Podiam-se ver, até ao mais profundo recanto das casas, todos os seus habitantes. Não possuem nada, que queiram esconder, como também nenhum caso doméstico, que procurem ocultar. Tudo está aberto; nenhuma porta, nenhuma janela impede a entrada e o olhar para o interior das casas. Com a mesma ingenuidade com que as crianças andam nuas até muito crescidas, com que as raparigas se banham na praia, com essa mesma ingenuidade nenhuma parede divisória separa a vida doméstica do mundo. Algumas palmeiras tucumã perto de casa, algumas galinhas e porcos e grandes postas de pirarucu secando ao sol, além das crianças nuas, são os atributos duma casa tapuia em Vila Bela. Bandos intocáveis de urubus passeavam pela cidade, sobretudo onde cortavam a carne de duas vacas abatidas, para secar. Esses animais quase arrancavam a carne das mãos dos homens ocupados em cortá-la.”

Nesse relato, Avé-Lallemant descreve uma vila formada por populações indígenas, denominadas por ele como tapuia⁷, na qual o autor frisava a presença de paz, quietude e ingenuidade.

Já o casal Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz passam duas vezes pelo que hoje conhecemos como Parintins durante a viagem que fizeram ao Brasil entre 1865 e 1866, na primeira vez em 27 de agosto de 1865 vindos de Óbidos escrevem: “[...] rumamos diretamente para Vila Bela, situada do outro lado do rio, na foz do Tupinambaranas” e de lá partiram para lagos da vizinhança, sobretudo o lago de “José-Açu”. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 117)

⁷ Termo utilizado desde o período colonial para designar as populações indígenas que não falavam e nem se portavam como os Tupis.

Durante o regresso do casal ao Pará, visitaram Vila Bela em 17 de janeiro de 1866, e partiram novamente para excursões nas proximidades, dessa vez com destino ao “Lago Máximo”, e partiram de Vila Bela em 21 de janeiro. Vale ressaltar que nas duas vezes que o casal esteve em Vila Bela e seus arredores recolheu “considerável coleção de peixes e preciosos acréscimos para a de palmeiras”. (AGASSIZ; AGASSIZ, 1975, p. 218)

O nome Parintins só foi adotado em 1880, conforme discorre Souza (2013, p. 32) ao discorrer sobre a história de Parintins elenca os seguintes pontos:

Em 30 de outubro de 1880, pela lei provincial nº 499, a sede do município recebeu foros de município e passou a denominar-se Parintins. O nome Parintins é em homenagem aos primeiros habitantes da Ilha Tupinambarana que foram os índios da tribo Parintintin.

A cidade de Parintins teve várias denominações: primeiro chamou-se Tupinambarana, depois Vila Nova da Rainha, mais tarde voltou novamente a Tupinambarana, depois Vila Bela da Imperatriz e, por último, quando elevada à comarca de cidade, passou a chamar-se Parintins.

Mário de Andrade ao visitar Parintins em 1927, tem desta uma visão de uma cidade que vivia sob as regras rígidas da Igreja Católica, muito distante da imagem hoje consolidada de cidade que abriga a maior festa folclórica da Amazônia. Como podemos verificar em sua narrativa:

2 de junho. Vida de bordo. Tarde em Parintins com o prefeito bem-falante. Nos ofereceu o livro da municipalidade, quanto livro já, quanto relatório!... Um crucifixo muito curioso na igreja. Vos ofereço as regras do Apostolado da Oração: 1º – Renunciam totalmente as danças; 2º – Renunciam a máscaras e fantasias; 3º – Não tomam parte em festas particulares (rezas em casas particulares não são permitidas pelo vigário); 4º – As senhoras renunciam aos excessos da moda, não usam trajes com decotes nem cortam os cabelos; 5º – Na igreja e nas procissões usam sempre véus; 6º – Nas missas e nas procissões não usam leque; 7º – Frequentam o mais possível as confissões e comunhões. Em Parintins. Só não saiu na porta e na janela pra nos ver a moça que morreu justamente hoje, apunhalada pelo amor. De noite, vogando, se escutou o berro dos guaribas. É um lamento humano, tenebroso, que nos deixou sem graça nenhuma. (ANDRADE, 1976, p. 77)

Parintins, desde sua fundação passou por inúmeras transformações econômicas, políticas e sociais, que colaboraram não só para a transformação física da cidade, como para a população local.

João D’Anuzio Menezes de Azevedo Filho (2013) afirma que até a década de 50, a cidade Parintins era pacata e pequena. Nas décadas de 60 e 70 ocorre a introdução da produção e do beneficiamento da juta. Já nos anos 80 surgem os conjuntos habitacionais como parte das políticas públicas do Governo do Estado. Na década de 90, aliado à crises econômicas nacionais, grande seca e enchente na região, criação do Bumbódromo e conseqüentemente a divulgação do Festival

Folclórico em todo o país, acontece um grande fluxo de migração para a cidade de Parintins. Sendo assim, as primeiras décadas dos anos 2000 trazem ainda reflexos desse “boom” dos anos 90.

Para José Camilo Ramos de Souza (2002, p. 81-83), Parintins se transforma a cada dia, além de ganhar prestígio através do Festival, o que a torna atraente para a população rural que cada vez mais vem residir nela. O que para o autor faz com que “O campo fica mais vazio, a cidade mais cheia”. Com isso a cidade cresce rapidamente, aumentando os casos de violência e pobreza. O autor afirma ainda que Parintins passa por transformações com o intuito de transformar a ilha do boi em ilha do turismo, mas que isso se concentra na área central da cidade.

Segundo Fernandes: “O município de Parintins, desde o final da década de 80, vem passando por transformações econômicas, sociais e culturais, reflexo da dimensão adquirida pelo Festival Folclórico local, promovido que foi a manifestação cultural da Amazônia.” (FERNANDES, 2002, p. 100)

A mesma autora (2002) acrescenta que o Festival trouxe para Parintins mudanças em diversas áreas, como a dinamização do setor de serviços, forçando os hotéis existentes a melhorarem suas estruturas físicas, bem como proporcionou o surgimento de novos hotéis. Além disso, a infraestrutura urbana recebeu melhorias ainda que parciais, com a recuperação de praças e asfaltamento das principais vias. Além da ampliação das redes de telefonia móvel, para atender a grande demanda. Por outro lado, a autora aponta o aumento da violência e dos casos de DST's.

Andreza Gomes Weil (2014) retrata em sua dissertação alguns pontos negativos que ocorrem durante os Festival Folclórico de Parintins, através da visão dos próprios trabalhadores informais e de observação direta no Festival de 2014, como o aumento da violência, a exploração sexual infantil, a desordem no trânsito, o aumento na transmissão de doenças sexualmente transmissíveis, o aumento abusivo dos preços, incluindo comida, transporte e hospedagem. Além disso, a autora dá ênfase a questão ambiental, visto que não há políticas públicas voltadas para o gerenciamento de resíduos produzidos durante a festa. Os próprios trabalhadores informais sugerem alternativas aos impactos ambientais gerados durante a festa como a coleta seletiva, o incentivo à criação de cooperativas de materiais recicláveis, investimento em educação ambiental e aplicação de políticas públicas, como mais funcionários para a limpeza da cidade durante o evento, aterro sanitário, etc.

Além disso, Fernandes (2002) aponta que outras manifestações culturais locais como as quadrilhas e as pastorinhas, não recebem a mesma atenção dada aos bois-bumbás, sobretudo em relação a ajuda financeira dos governantes.

1.2 DE ONDE VEM A MAGIA?

Para que se compreenda a origem dos bois-bumbás de Parintins, faz-se necessário saber que a história da cultura do boi, se deu:

Em primeiro momento na história da cultura do boi enquanto divindade; no dogmatismo judaico/cristão; nas cruzadas entre mouros e cristãos, particularmente, na Península Ibérica; nos embates entre humanistas e a Igreja Católica e logo de nos Autos de cunho religioso e satírico conforme a cultura renascentista. Em segundo momento, nos ais da escravatura indígena e da escravatura negra entrelaçada ao projeto de colonização e de civilização português no Estado do Grão-Pará. (SOUZA, 2016, p. 22)

Segundo Leandro Tocantins (1968, p. 277), o boi vem a ser uma sobrevivência totêmica, que teria sua origem no culto egípcio do boi Apis. Além disso, o boi também fez parte dos antigos autos populares na Europa, nas pastorais gregas e nos autos encenados no decorrer da Idade Média. Da Europa o boi veio para o Brasil a partir de Portugal diretamente para o Nordeste, onde o auto passa a incorporar traços negros e indígenas, retratando as experiências vividas nos engenhos e nos sertões de pastoreio.

Artur Ramos (1954, p. 117) dedica um capítulo do livro “O folclore negro do Brasil” para discorrer sobre “A sobrevivência totêmica: o ciclo do boi”, nele o autor aponta que o bumba-meu-boi ocorre em todo o Nordeste brasileiro, sobretudo no período do Natal. Seus personagens multiplicam-se, variando conforme a região na qual ele é festejado, mas tem como cerne a morte do boi estimado pelas mãos do negro “Pai”. No fim da apresentação com a “ressureição” do boi, cessam o luto e a dor, com isso o “Pai” é redimido. Como o mesmo autor relata: “E o totem, todo poderoso desce sobre o grupo, envolvendo-o num amplexo de proteção. E ninguém mais que o negro oprimido e explorado, tinha necessidade dos seus clãs e dos seus totens protetores”.

Tocantins (1968, p. 280) afirma que o Bumba-meu-boi provavelmente criado em Pernambuco, conforme relato do Padre Lopes Gama, no jornal Carapuço de Recife:

A geografia do Bumba-meu-boi acompanhou os estados da costa nordeste e norte do Brasil, partindo de Pernambuco, pois êle deve ter surgido aí, conforme uma notícia do ano de 1840, considerada a mais antiga referência ao auto. Seu autor, o Padre Lopes Gama, declarou que não conhecia um

recreio ou folgança "tão estúpido e destituído de graça como o aliás bem conhecido Bumba--meu-boi".

Cavalcanti (2004, p. 57-58) nos mostra o fascínio e o temor pelo fim do bumba-meu-boi que Mario de Andrade descrevera em seu texto "As danças dramáticas do Brasil", escrito entre 1934 e 1944:

Mário de Andrade tratou de conceituar essas danças, destacando o bumba-meu-boi como "a mais exemplar" e, também, como "a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas". Entretanto, na conclusão de seu périplo de estudos, nosso autor vaticinou, em feroz desalento, um triste destino para as danças que tanto o fascinaram: "Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte". (CALVALCANTI, 2004, p. 57-58)

Quando Mario de Andrade apesar de sua admiração pela manifestação folclórica do bumba-meu-boi temeu por seu fim, não imaginaria que o bumba-meu-boi existiria até os dias atuais, e mais ainda que uma outra variação do auto do boi chegasse a se transformar em um espetáculo tão grandioso que levaria milhares de turistas a uma pequena cidade como Parintins.

Ademais, as "brincadeiras de boi", incluindo o bumba-meu-boi e o boi-bumbá, tem como cerne o auto do boi. Que Wallace de Deus Barbosa (2012, p. 200) descreve como sendo:

A trama se passa numa fazenda em que existe certo Boi Precioso, especialmente querido por seu dono, o fazendeiro, a quem seus empregados dispensam os maiores cuidados. Certo dia, um homem de confiança do patrão, o chamado Pai Francisco, para atender aos incessantes apelos de sua esposa, Mãe Catirina (ou simplesmente Catarina), decide roubar o boi, matá-lo e arrancar-lhe a língua, dando à esposa a iguaria com a qual ela satisfaz seus desejos de grávida.

O crime é descoberto e Chico (ou Pai Francisco) é perseguido pelos homens do fazendeiro, auxiliados pelos índios, exímios conhecedores da terra. O personagem do Pai Francisco acaba sendo capturado, submetido a terríveis castigos físicos e, para não pagar com sua a vida, é levado a trazer de volta o boi para o convívio da fazenda. Para essa tarefa impossível, recebe a ajuda de pretensos sábios doutores, até que, finalmente, depois de apelar para muitos artifícios, recebe o auxílio de um pajé (índio) que consegue fazer com que o animal ressuscite, para alegria geral dos convivas, que se põem a comemorar o retorno do animal, com muita música e dança. O boi, figura central do auto, geralmente é montado com armação de cipó coberta de chita, grande o bastante para que um homem a vista. A cabeça pode ser feita de papelão ou com a própria caveira do animal.

As variações decorrentes deste auto possuem características que as diferenciam das demais, por incorporar elementos culturais de cada localidade que se encontram inseridas. Além disso, esta manifestação folclórica que tem como personagem principal o boi, recebeu várias denominações em todo o território brasileiro, entre as quais:

Bumba-meu-boi, Boi Calemba, Bumba (Recife), Boi de Reis, Boi-bumbá (Maranhão, Pará e Amazonas), Três-Pedaços (Porto da Rua, Porto de Pedras) em Alagoas, Folguedo-do-Boi, Reis-do-Boi em Cabo Frio, Estado do Rio de Janeiro (Macedo Soares), sendo a primeira denominação a mais vulgar e geograficamente conhecida” (CASCUDO, 2010, p. 192)

A palavra bumbá presente na nomenclatura de diversas variações do auto do boi, incluindo Parintins (boi-bumbá) é definida por Câmara Cascudo (2010, p. 192) como: “Bumbá é interjeição, záz, valendo a impressão de choque, batida, pancada.” E explica ainda que bumba-meu-boi teria o sentido de “Bate! Chifra meu Boi!”, em voz de excitação popular, sendo repetida nas cantigas que embalam o auto do boi.

No Amazonas, um dos primeiros registros de boi aparece no relato de Avé-Lallemant (1980, p. 106-108) que ao chegar a Manaus em 1859 presencia uma apresentação de bumba:

“Vi um outro cortejo, logo depois de minha chegada, desta vez em homenagem a S. Pedro e S. Paulo. Chamaram-no de bumba.

De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe da Polícia, e apareceu organizar-se, sem que em nada pudesse reconhecer. De repente chamadas alguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajes de mascarados, mas sem máscaras – porquanto caras fuscas melhores-colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. Essa senhora tuchaua exibia um belo traje, com uma saínia curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris dum dançarina atirada teria por certo feito vir abaixo toda uma platéia em Paris ou Berlim. Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcação dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega a carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões.

Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de bocca chiusa monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para seu par e canta:

O boi é muito bravo

Precisa amansá-lo.

O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás, e depois este o pajé, e assim durou a singular dança, em meio de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteiros não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes.

Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia. Reina em volta um silêncio de morte!

Que aconteceu ao boi? Está morrendo ou já morto, o bom boi, que ainda há pouco representava tão bem seu papel? Chamam depressa outro pajé para socorrê-lo; dantes iam mesmo buscar um padre, que devia meter-lhe na boca

o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e tem de contentar-se com o pajé.

Este começa a cantar diante do boi uma melodia muito sentida que, porém, não mais eficaz, mas em vão; o boi imóvel! E depois de sozinho, nada ter conseguido, toda a companhia ajuda, infelizmente, porém, com o mesmo resultado. O boi está morto.

Irrompeu então, acompanhada de cânticos, uma dança de roda, em saltos regulares e cadenciada, que exigia certamente apurado estudo e ensaios. As mãos na cintura, formando uma longa cadeia, todos os dançarinos dão a um tempo um passo para a frente e outro para trás com o pé direito, fazem então a pausa dum compasso inteiro, e repetem os mesmos movimentos com o pé esquerdo, com graciosos meneios do corpo para o lado que faz os movimentos. Dançam assim em volta do centro, perto dos archotes atirados junto do boi, o que faz com que os variegados vultos animados produzam maravilhosos efeitos de luz. Cantam particularmente sobre a palavra lavadeira, como pronunciam o vocábulo lavadeira, que lhes dá um lenço limpo, para que possam faltar de chorar, e que provavelmente deverá lavar também o boi. O pajé, porém, canta sempre, nos intervalos, versos aparentemente improvisados, exatamente como num descante vienense, levando nisso muito tempo.

E como, por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:

.....chora

O boi já vai-se embora,
Isto é, vai ser enterrado.

E partem cantando e batucando, com seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanhá-los com os próprios pés, isto é, com os que o tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, correndo cinco ou seis vezes na mesma noite.

Charles Wagley (1988) ao escrever sobre Itá (nome fictício da cidade de Gurupá no Pará) em 1948, destaca a relevância das festas de junho na Amazônia, sobretudo de Santo Antônio, São João e São Pedro, que para o autor “são as mais características e tradicionais do Brasil”. Durante esses festejos ocorriam a “representação do boi-bumbá e, às vezes, do Cordão de Passarinhos”. Segundo Wagley, o Cordão de Passarinhos era a representação de “uma lenda ingênua de um passarinho morto por um caçador que a fada ressuscitou”, tal representação sempre era formado por “rapazes e moças das melhores famílias”, contudo não se apresentavam há vários anos e “nunca foi muito apreciada pelo povo que prefere o Boi-bumbá”. (WAGLEY, 1988, p. 206-207)

Sobre o Boi-bumbá, Wagley (1988, p. 207-209) descreve que “é a história de um simples lavrador que atira no boi favorito do vaqueiro” e que em Itá existiam dois ou três grupos de Boi-bumbá, cada um com seu curral⁸ que era uma “espécie de teatro

⁸ Local onde são realizados os ensaios do boi, bem como algumas de suas festas.

ao ar livre”, contudo em 1949 existia apenas um grupo denominado “Dois de Ouro”, que se apresentava quase todas as noites a partir de 12 de junho, véspera de Santo Antônio, até o fim do mês de junho depois da festa de São Pedro. Todos os anos pessoas tidas como influentes na época eram convidadas a “patrocinar o Boi-bumbá”, pagando as despesas de fabricação e decoração do boi e por isso tinham o privilégio de a primeira apresentação ser em frente a suas casas.

1.2.1 Em Parintins se brinca de boi-bumbá

Existem diversas versões para o surgimento/chegada da brincadeira do auto do boi em Parintins. No entanto, essa chegada do auto do boi não se deu apenas em Parintins, mas em toda a Amazônia durante o auge da borracha, quando muitos migrantes, sobretudo provenientes do Nordeste adentraram a Amazônia em busca de melhoria de vida.

Leandro Tocantins (1968, p. 280) acredita que o boi-bumbá amazônico veio do Nordeste, tomando como base os relatos dos viajantes que adentraram a região e registraram as festas populares e religiosas que presenciaram, como Martius, William Edwards, Henry Bates Alfred Wallace, Daniel Kidder. Nesses registros não aparece o boi-bumbá, o que para o mesmo autor é prova de que o auto do boi só começa “a ser encenado depois das primeiras imigrações nordestinas do ciclo da borracha, trazido possivelmente do Maranhão.” Como é descrito na toada “Tradição Folclórica da Amazônia”⁹ do Boi Garantido:

Veio pra nossa Amazônia, a cultura do bumba-meu-boi
No tempo áureo da borracha
pelos nordestinos, foi trazido do sertão
E aqui o bumba-meu-boi se tornou boi bumbá
Auto de expressão popular
Que em Parintins criou raiz

E na Toada “Marcas de um Povo”¹⁰ do Boi Caprichoso, que narra a vinda do nordestino no período da borracha:

No nordeste deixaram saudades e sonhos
A desbravar a floresta encantada com os seus mistérios
E a cultura do bumba-meu-boi
Aqui se fez boi-bumbá
Na força da borracha se ergueu
O Amazonas, meu Amazonas
O esplendor da Belle Époque

⁹ De composição de Rosinaldo Carneiro e Marlon Brandão, presente no cd “Terra a Grande Maloca” do Boi Garantido do ano de 2006:

¹⁰ Composta por Guto Kawakami, e que integrou o cd “Amazonas: onde o verde encontra o azul” do Boi Caprichoso em 2009.

Atraiu o mundo pro Amazonas

João de Jesus Paes Loureiro (2002) corrobora com essa ideia, pois afirma que há poucos registros escritos sobre a origem dos bois-bumbás, havendo então muitas versões, uma das mais aceitas é a de que o boi-bumbá teve suas origens na cultura nordestina. A partir da vinda de imigrantes nordestinos para a Amazônia durante o primeiro Ciclo da Borracha (1879/1912), que trouxeram em suas memórias o bumba-meu-boi, e na Amazônia, sobretudo em Parintins foram incorporados elementos regionais, incluindo lendas, rituais, música, dança e figuras indígenas como o pajé.

Outra versão que vale ser citada é a de Mario Ypiranga Monteiro, que defendia que o bumbá teria vindo por intermédio dos portugueses, afirmando que em 1789 ocorreu uma apresentação do boi de São Marcos em Barcelos, sendo nesse caso mais antigo que o próprio bumba-meu-boi do Nordeste. (HOLANDA, 2017)

Para Basílio José Tenório de Souza o auto do boi começou a ser “brincado” em Parintins sob a denominação de bumba-meu-boi até os primeiros anos do século XX, quando teriam surgido os bois-bumbás.

No Aninga, os bumba-meu-boi tinham sempre os nomes de fita e cor: Boi Fita Roxa, Boi Fita Amarela, Boi Fita Preta e assim por diante. No Paranema e no Macurany eles tinham, entre outros, os nomes de cartas de baralho: Boi Dois de Copa, Boi Dois de Ouro, Boi Dois de Paus, Boi Três de espada. Há registros de outras denominações como: Boi Vencedor, Boi Luz de Guerra e, nomes raramente contemplados pelos promesseiros da época. (SOUZA, 2016, p. 65)

O mesmo autor (2016) pontua que apesar de não haver registros acreditava-se que os bumba-meu-boi de Parintins saiam às ruas a partir do dia 13 de junho, dia de Santo Antônio, com uma apresentação longa e cansativa, com versos que contavam desde os motivos da fundação a versos de desafio a outros bois, contando apenas com pequeno número de participantes em seus cordões folclóricos, que se apresentavam até dia 24 de junho, dia de São João. E que o último boi a se auto classificar como bumba-meu-boi foi o Fita Verde. Depois dele, surgiram então os bois que se denominariam boi-bumbá: Garantido, Galante, Desigual e Caprichoso.

Antônio Monteverde narra que:

Antigamente, antes de o Boi Garantido ser criado existia em Parintins o boi Fita Verde e o boi Galante, nesta época as mulheres e as crianças não participavam da brincadeira do boi, as mulheres por sua vez, até podiam acompanhar a brincadeira do boi, mas não tinham participação ativa na brincadeira, as crianças sabiam que existia a brincadeira do boi através das cantorias que seus pais lhe ensinavam, mas estes não podiam em hipótese alguma se aproximar desta brincadeira O motivo era devido à brincadeira se estender pela madrugada e em lugares de difícil acesso, com horários muito

avançados e acompanhado com bebedeiras, onde os brincantes só voltavam pra casa no dia seguinte. (MONTEVERDE, 2003, p. 15)

A mudança de bumba-meu-boi para boi-bumbá, não diz respeito apenas a nomenclatura, mas às diferenças entre o boi nordestino e o boi amazônico. Como aponta Tocantins (1968, p. 277):

No Nordeste Bumba-meu-boi, na Amazônia Boi-bumbá. Embora em ambos exista o mesmo sincretismo de dramatizar cenas vaqueiras, os personagens, do nordestino às vezes distanciam-se em intenções psicológicas, em caracteres, das figuras encenadas pelo amazônico. E, por último, uma diferença fundamental: enquanto o Bumba-meu-boi pertence ao ciclo de festividades natalinas, o Boi-bumbá é obrigatório nas festas juninas.

Além dessa mudança de nomenclatura, o folguedo do boi-bumbá retratado no Festival Folclórico de Parintins tem em si características que o diferenciam do bumba-meu-boi do Maranhão e até mesmo dos bumbás de Manaus e de outros locais, ainda que possuam a mesma origem nordestina, a mais significativa dentre elas é a inserção de encenações do dia a dia dos caboclos, da cosmologia mítica dos índios e da exuberância da floresta amazônica em seu enredo. (RODRIGUES, 2006)

Outra mudança se deu na aparência do boi, ganhou contornos de “boi de verdade”, como relata Simão Assayag (1995, p. 34):

Nosso boi criou mochila (cupim), desenvolveu as orelhas e os chifres virou boi varzeiro regional. Tudo em consonância com a cultura local. Aliás, em Parintins, ou se cria boi de carne ou se faz boi de pano. São as duas razões da nossa economia atual: a tradicional pecuária de corte e a emergente indústria do turismo.

Dejard Vieira Filho (2002) afirma que em Parintins surgiram vários boi-bumbás, porém apenas o Caprichoso e o Garantido sobreviveram perante o processo de urbanização e crescimento que a cidade passou durante o século XX, justamente por já nascerem rivais e por dividirem a cidade em duas metades antagônicas, criando assim uma relação mais intensa com a população. Vale ressaltar que os dois bumbás, desde os primórdios, são canais através dos quais as classes populares puderam expressar seus problemas, anseios e sonhos. Nos dias que o boi saía às ruas, ou mesmo quando se apresentava em seus quintais, ocorria a “tiração” de versos, versos estes que expressavam as experiências da comunidade, os seus valores, crenças e percepção da natureza. A brincadeira de boi constituía então uma forma de socialização, de humanização e de registrar os fenômenos da natureza, mas sobretudo da sociedade em que viviam, expressando primordialmente a estrutura da sociedade da época, já que a maioria dos brincantes era proveniente das classes mais pobres da população, contudo a brincadeira era apadrinhada e apoiada pelas classes

abastadas da cidade, o que fez com que os bumbás tivessem identificação com a população inteira. Somado a isso, haveria a questão de Parintins ser uma ilha na qual a população é proveniente de uma “miscigenação” entre portugueses e índios, muito por conta da política pombalina, bem como dos escravos trazido no período colonial, e que serviu e serve ainda de ponto de migração.

Loureiro (2002) relata que na encenação do auto do boi em Parintins, o fazendeiro chamado de Amo, tem um boi preferido, contudo, Catirina deseja comer a língua do boi e o marido Francisco fere mortalmente o boi do seu patrão para satisfazer o desejo de sua mulher e é descoberto. O Amo, por sua vez, tenta puni-lo e faz com que Pai Francisco tome providências para ressuscitar o boi. Francisco chama o médico e este fracassa, então chama o pajé (figura que aparece no auto do boi de Parintins) e este ressuscita o boi e então realizam uma festa em comemoração.

Utilizando-se do auto do boi como cerne de sua apresentação, os brincantes saiam às ruas sob a luz das lamparinas (Figura 2), para brincar nas casas das famílias mais ricas de Parintins, que se reuniam ao redor de fogueiras para prestigiar a dramatização do auto do boi. Feito isso, realizava-se a venda da língua do boi para o dono da casa e o dinheiro arrecadado era utilizado para a realização de uma confraternização entre os brincantes e seus convidados (VALENTIN, 2005, 100).



Figura 2: “Boi de rua”
Fonte: ASSAYAG, 1995, p. 38

O que pode ser percebido dessa chegada do auto do boi a Parintins, é que este encontrou na diversidade cultural presente em Parintins, fonte para sua ressignificação, através da incorporação de elementos da cultura local.

1.2.2 “Meu boi é tradição”

A história dos bois-bumbás é construída a partir de várias versões sobre o surgimento dos bois Caprichoso e Garantido e por não haver registros, utilizam como base a memória individual e coletiva de Parintins, envolvendo o passado com os olhos do presente, através do relato dos mais antigos e da coletividade em geral. Sobre memória, Pollak (1992, p. 204) discorre que:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade tanto individual como coletivo, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa, de um grupo em sua reconstrução de si.

A sociedade parintinense incorporou a rivalidade dos bois-bumbás, como sendo parte de sua identidade, mesmo que muitos não tenham vivido a época em que os bois brincavam apenas nas ruas ao redor das fogueiras, nem da divisão da cidade, ainda assim vivem essa “tradição” como parte de sua memória coletiva. E mais que isso, exaltam essa “tradição” através de toadas até os dias atuais. Para compreendermos a importância das memórias individuais e coletivas, precisamos entender seus elementos constitutivos, que para Pollak (1992, p. 201) são:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

Outro ponto a ser levantado por Hobsbawm (1984), está na ‘tradição inventada’ compreender o conjunto de práticas, geralmente reguladas por regras implícitas ou explicitamente aceitas, essas práticas que podem ser tanto de natureza ritual como simbólica, propõem-se a apontar determinados valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que leva automaticamente a uma continuidade em relação ao passado. Entretanto, conforme há alusão a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ distinguem-se por estabelecer com ele uma continuidade muito artificial, como ocorre com boi em Parintins que apesar de ter suas origens no bumba-meu-boi, principalmente pela dramatização do auto do boi, não estabeleceu continuidade pura, pois atualmente tal auto não constitui o único elemento desta manifestação cultural, visto que foram incluídas lendas, rituais, figuras indígenas e caboclas, ou seja, o

bumba meu boi assumiu apenas a forma de referência para a criação dos bois-bumbás.

Aliado a isso tem-se a rivalidade entre eles que faz com que cada um queira ser o primeiro a existir, o que nos faz refletir sobre a tradição inventada descrita por Hobsbawm (1984), como um termo que apesar de ser usado no seu sentido amplo, nunca é indefinido, e que ele inclui tanto as 'tradições' que foram realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto aquelas que nasceram de um modo difícil de ser localizado em um período limitado e determinado de tempo e mesmo assim conseguiram se estabelecer de forma rápida.

Em outras palavras o autor resume que as tradições inventadas "são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" (HOBSBAWM, 1984, p. 9).

Como ocorre com a história dos Bois de Parintins, que por conta da rivalidade e de não existirem muitos registros escritos permitiu com que surgissem várias versões da história de cada boi-bumbá, porém com a repetição de determinada versão da história ela se tornou oficial e é difundida como verdadeira, e isso fez com que eles conseguissem permanecer e se estabelecer como peça-chave da identidade cultural local.

Ademais, quando se trata da história dos bois, Assayag aponta a seguinte versão do surgimento dos bois-bumbás:

Certo dia, um tal sr. Protásio resolveu "pôr um boi na rua". Seria o primeiro, nas palavras de Tomaz Cid, que prossegue numa das muitas versões que se contam nos dias de hoje. Depois, surgiu o boi do sr. Tomaz Velasques, coberto com sua própria rede de dormir, tamanha era a dificuldade de se conseguir o "couro" de pano. Outros boizinhos começaram a surgir aqui e ali, invadindo a cidade. Somente depois surgiram o Boi Galante e o Boi Garantido, quase na mesma época - idos de 1922, 1924 (?). Há quem fale no Boi Galante e no Boi Fita Verde, porém no Garantido somente mais tarde. O Galante era comandado pelo sr. Emídio Vieira, conhecido por "Tracajá". O Garantido foi criado pelo recém-chegado reservista Lindolfo Monteverde, seu dono e amo - o "terror" dos desafios. Galante e Garantido teriam sido os primeiros rivais dos famosos encontros de rua. Os bois se testavam, cabeça com cabeça, e os amos se provocavam, no repente que começava à distância. A irrisória polícia tinha muito trabalho e, de vez em quando, queimava um boi, incendiando ainda mais os animos dos brincantes. Segundo Tomaz Cid, de uma briga interna no Galante teria surgido um novo comando no boi. O grupo permaneceu, mas "seu" Emídio saiu da brincadeira, e Pedro Cid (pai de Tomaz) assumiu a liderança. Construiu uma nova armação para o boi e trocou seu nome para Caprichoso. Isto teria ocorrido em 1927, 28 ou 29, o ano da inauguração da luz em Parintins. Na versão de Lurdita Lago Cecílio, na publicação Isto é Caprichoso, de 1982, o boi Caprichoso teria vindo de Manaus, oriundo da praça XIV, em 1913, nas idéias do coronel José Furtado Belém. Em aqui chegando, reuniu

simpatizantes para comporem o folguedo, sendo o senhor Emídio Rodrigues Vieira seu primeiro dono. (ASSAYAG, 1995, p. 38-39)

Outra versão do Boi-bumbá Caprichoso é de que em 1913, Emídio Vieira criou o Boi Galante, contudo por causa de brigas internas no Galante, Emídio se afastou e foi substituído por Roque e Tomas Cid, provenientes do Ceará. Os irmãos Cid, ao chegarem em Parintins teriam passado por muitas dificuldades, foi quando teriam feito uma promessa a São João Batista: se os empreendimentos deles prosperassem, iriam sair às ruas no dia do santo, brincando com um boi nas cores azul e branca, até o final de suas vidas. Para cumprir tal promessa criaram um novo boi em 20 de outubro de 1913 e o chamaram de Caprichoso. Já o Boi-bumbá Garantido assume como sua história oficial aquela na qual Lindolfo Monteverde, filho de um ex-escravo maranhense com uma índia local, passou a infância ouvindo histórias sobre as danças com o boi de pano pelas ruas maranhenses, e desde os 13 anos já brincava de boi, porém foi quando adoeceu que fez uma promessa a São João Batista de que se recuperasse a saúde, brincaria de boi nas ruas e casas de Parintins, no mês de junho, especialmente no dia do santo (VALENTIN, 2005).

Como podemos observar, os bois-bumbás de Parintins, assim como diversas manifestações folclóricas, estão inseridos nas festividades do mês de junho, por se tratarem de “bois de promessa”, que homenageiam São João pelas graças alcançadas por seus fundadores. Charles Wagley (1988, p. 222) afirma que “A promessa é a principal maneira de se obter a proteção de um santo, ou seus auxílios nos momentos de crise”. Inclusive as ladainhas, as procissões e outras cerimônias coletivas realizadas para homenagear determinado santo, seriam consideradas promessas, conforme complementa o mesmo autor.

É possível observar isso neste trecho da toada “Boi de Santo”¹¹ do boi Caprichoso:

Meu querido São João Batista
 Santo da minha devoção
 Eu vim pagar a promessa
 Do fundo do coração
 Trago o melhor da fazenda
 Meu bozinho campeão
 Lhe oferto com gratidão
 Boi de santo, boi de santo
 Que meu amo anunciou
 Boi de santo, boi de santo
 Que meu santo abençoou
 Canto o santo, azul seu manto

¹¹ composta por Simão Assayag para o cd “A Estrela do Brasil” do boi Caprichoso no ano de 2005.

Caprichoso é boi de santo
Que Cid ao santo ofertou

Assim como em outro trecho da toada “Tradição Folclórica da Amazônia”¹² do boi Garantido que relata a promessa de Lindolfo Monteverde a São João:

Quando Lindolfo Monteverde
descendente de negros nordestinos
cumprindo a promessa que fez a São João
criou para a glória dessa terra
o Boi-bumbá Garantido que virou tradição

Tocantins (1968, p. 285) discorre sobre essa relação sagrado e profano nas festas religiosas na Amazônia:

As festas religiosas, na Amazônia, revestem-se de tal sentido profano que é difícil estabelecer a distinção entre a fé, que existe fervorosa no espírito dos fiéis, e a alegria espontânea, palpitante, que assalta o coração do povo, ao celebrar os seus santos e padroeiros. Qualquer ato da religião católica realizado fora do ambiente solene dos templos, nos arraiais, nas procissões, nos círios, nas trasladações, revela um interessante pendor para o gôzo, o recreio, a explosão de regozijos.

Se nas capitais, onde o exercício do poder espiritual dos padres é mais vigilante e contínuo, essas manifestações profanas são comuns e tradicionais, no interior, onde rareiam os missionários, a população se expande em tantas cerimônias, devoções e romarias, em tantos atos de fé e de prazer, que mas complexo se torna o desvendamento da religiosidade indefinida.

[...] Os visitantes estrangeiros [...] no século XIX, são unânimes em proclamar os divertimentos excessivos nas comemorações de santos e padroeiros.

Vale destacar essa relação dos bois-bumbás com a religião católica, verificando-se que a relação sagrado e profano sempre esteve presente na história de Parintins, através das homenagens prestadas pelos bois aos santos católicos, sobretudo os juninos, principalmente São João Batista, Santo Antônio, além deles, em Parintins os santos São Benedito, São José e a padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, também são homenageados, não apenas em suas apresentações oficiais, mas também em ladainhas, apresentações nos arraiais dos santos e nas saídas às ruas para pagar a promessa a São João, culminando quase que sempre em frente à Catedral, que é um dos espaços neutros da cidade.

1.2.3 Da rua para a arena

Como os dois bois-bumbás saíam às ruas na mesma data, para pagar a promessa feita a São João Batista, era inevitável que eles se encontrassem e devido à rivalidade quando os brincantes de um boi avistavam os do outro, cantavam versos

¹² de composição de Rosinaldo Carneiro e Marlon Brandão, presente no cd “Terra a Grande Maloca do Boi Garantido” do boi Garantido do ano de 2006

de desafio através de seus amos, para que fosse decidido quem abriria caminho para o outro boi passar, contudo, muitas vezes os participantes partiam para as agressões físicas. Esses confrontos aconteceram por anos, até que em 1965, um grupo de jovens ligado a Juventude Atlético Católica (JAC), liderados por Raimundo Muniz, Xisto Pereira e Lucionor de Souza Barros, resolveu organizar a brincadeira e promover o festival folclórico, sendo que neste primeiro ano não houve disputa. Tal festival foi organizado com o intuito de proporcionar lazer à juventude local e para angariar fundos para a construção da Catedral de Parintins. (RODRIGUES, 2006)

Em junho de 1966 ocorre a primeira disputa no Festival Folclórico de Parintins, num tablado na quadra da Catedral, com apresentação de quadrilhas, pássaros¹³ e culminando com os Bois, onde permaneceu por 10 anos. Entre os anos de 1975 a 1988 o evento foi realizado em diversos locais, nos quais eram construídas duas arquibancadas para separar as torcidas. Nesse período o Festival passou a ser organizado através de regulamento rígido, com jurados, contagem de pontos e entrega de troféu. (VALENTIN, 2005)

Contudo, de acordo com Rodrigues (2006) foi na década de 70 que ocorreu uma “ruptura” no formato do folguedo, com a inserção do artista plástico Jair Mendes no Garantido e da folclorista Odinéia Andrade no Caprichoso. É claro que a partir do momento que os bois passaram a competir foram incrementando suas apresentações com o intuito de vencer o adversário. Jair Mendes trouxe diversas inspirações do Carnaval no Rio, no qual atuou na montagem de carros alegóricos e na confecção de fantasias entre 1969 e 1972, retornando a Parintins atuou no Festival a partir de 1975, mas foi no Festival de 1979 que Jair introduziu a primeira alegoria no Festival, representando uma paisagem amazônica, tal feito acabou por inspirar os demais artistas de ambos os bois. Além dessa contribuição Jair introduziu também o “mugido” do boi de pano, a elaboração da primeira lista de itens a serem julgados no Festival e a primeira ficha de votação dos jurados, deu movimentos aos bois-bumbás, encontrou formas para utilizar materiais regionais na produção de fantasias e alegorias, desenvolveu a técnica de articulação das alegorias por meio da utilização de cabos de aço e roldanas. Ademais, ensinou o ofício de artista a muitos aprendizes, que hoje em dia são artistas renomados nos dois bois. Por esses e muitos outros motivos o

¹³ Pássaros foi um folguedo popular junino na Amazônia com representação de diversos pássaros locais, como tucanos, araras, uirapurus, entre outros. Possuíam estrutura e enredo similar aos dos bois-bumbás. (ARAÚJO, 1974)

artista plástico Jair Mendes é conhecido como “Mestre Jair”, sendo respeitado e admirado nos diversos setores tanto do Garantido, no qual atua hoje em dia em parceria com seu filho, Teco Mendes, quanto no Caprichoso no qual atuou por anos. Já Odinéia Andrade trouxe como contribuição ao Caprichoso “novos conceitos”, principalmente no âmbito da organização e fundamentação das apresentações. Apesar de já acompanhar o boi desde criança, é em 1975 que a mesma passa a se envolver diretamente na construção das apresentações, primeiramente ajudando Ednelza Cid na confecção dos vestidos dos itens de destaque. Já no início da década de 80 quando seu marido tornou-se vice-presidente do Caprichoso, e as reuniões da diretoria do boi passaram a ser realizadas em sua casa, Odinéia passa a liderar a produção artística, modificando o estilo da apresentação do boi. Uma de suas principais colaborações foi mostrar a todos a necessidade de se trazer referências regionais para que o Festival não viesse a se transformar num carnaval fora de época. Além disso, Odinéia Andrade contribuiu e contribui até os dias atuais na elaboração da fundamentação do que é posto na arena para que os jurados compreendam e vejam que há um embasamento para cada detalhe que compõe as apresentações e na reformulação da forma de apresentação dos bois, trazendo mais profissionalismo, ao que até a década de 80 foi recheado de experimentações.

Já em 28 de junho de 1988 foi inaugurado o Bumbódromo (figura 3), cujo nome oficial é Centro Cultural Amazonino Mendes, uma arena com o formato estilizado da cabeça de boi, projetado especialmente para a apresentação dos bois-bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, a partir de então o Festival passou a ganhar destaque no cenário nacional e internacional, como uma das maiores manifestações folclóricas do Brasil e do mundo, e com isso passou a atrair patrocinadores.



Figura 3: Visita do Governador do Estado no ano que o Bumbódromo foi inaugurado e Vista aérea do Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes - Bumbódromo
Fonte: A Crítica e <http://g1.globo.com/am/amazonas/parintins/2013/noticia/2013/06/publico-lota-bumbodromo-para-1-noite-do-festival-de-parintins.html>.

De acordo com Inara Costa e Allan Rodrigues (2013, p. 5):

Desde 1988, os bois-bumbás Garantido e Caprichoso se apresentam no Centro de Convenções de Parintins, mais conhecido como Bumbódromo, especialmente construído para receber o Festival, onde através de uma vista aérea observa-se o formato de uma cabeça de boi estilizada. Inicialmente, foi concebido para receber 35 mil espectadores distribuídos na tribuna de honra, camarotes, arquibancadas especiais, cadeiras numeradas e arquibancada geral.

Sucederam-se diversas reformas para que o Bumbódromo pudesse se ajustar ao tamanho da festa, incluindo novos camarotes, mais espaço nas arquibancadas e cadeiras, aos equipamentos, tanto de som e iluminação, quanto os da emissora que transmite o evento via televisão e internet, sendo que na última grande reforma, em 2013, criou-se nele uma unidade do Liceu de Artes Cláudio Santoro, inaugurado em setembro de 2013, que surgiu como proposta para que houvesse uma utilização do espaço do Bumbódromo fora do período do Festival, visto que desde que a Escola Estadual “Dep. Gláucio Gonçalves” que utilizava as salas do local, foi transferida para um prédio construído especificamente para funcionar como um Centro de Ensino de Tempo Integral, o espaço ficava ocioso. Com isso:

Todos os seis andares do novo Bumbódromo foram ocupados por salas de aulas e espaços culturais. O complexo, administrado pela Secretaria de Cultura, fica aberto seis dias da semana (exceção de segunda-feira), inclusive sábados e domingos, com atividades de 8h da manhã às 21h, nos dias de semana e até às 20h aos domingos. O projeto é responsável pela criação e manutenção de 200 empregos diretos. (AMAZONAS, 2014, s/p)

De acordo com o site do Governo do Estado do Amazonas (AMAZONAS, 2014), o Liceu de Artes Cláudio Santoro, nas dependências do Bumbódromo, atende cerca de 4,5 mil alunos, contando com cursos de artes e de qualificação profissional e com atividades e espaços culturais, como uma sala de cinema e memoriais dos Bois Caprichoso e Garantido, abertos ao público local e também aos turistas que visitam Parintins durante o ano inteiro.

Em 2018 foi comemorado os 30 anos da construção do Bumbódromo, na ocasião Caprichoso e Garantido adentraram na arena juntos, antes do início do espetáculo para uma cerimônia na qual esteve presente o governador Amazonino Mendes, que também foi o governador responsável pela construção do local.

1.2.4 Associação dos bois: boi institucional

Os bois-bumbás de Parintins, há muito deixaram de ser apenas uma brincadeira de boi, e, para gerenciar esse bem cultural criaram-se associações,

regidas por um estatuto social. Os estatutos atuais dos bois são similares e tratam de aspectos que dizem respeito ao boi-bumbá em questão, suas cores, logomarca, entre outros aspectos e à aspectos que dizem respeito a Associação em si.

O artigo 1º do Estatuto do Boi Garantido traz a sua denominação “Associação Folclórica Boi-bumbá Garantido”, e descreve que trata-se de personalidade jurídica de direito privado, com fins não econômicos, sem finalidade política e partidária. Tal associação foi constituída em 09 de maio de 1982 na cidade de Parintins e tem como sede a “Cidade Garantido”. Traz ainda em seu parágrafo único a descrição de que o boi-bumbá Garantido existe como grupo de manifestação folclórica e cultural desde 1913, ano de sua fundação por Lindolfo Monteverde. (GARANTIDO, 2015)

Já no Estatuto do Boi Caprichoso, artigo 1º apresenta a nomeação “Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso”, bem como afirma que tal associação é constituída em Entidade Civil e denominada sociedade simples de direito privado, fins não econômicos, com autonomia política apartidária, associativista, de caráter cultural, econômico, científico e social, fundada em 20 de outubro de 1913, com sede em Parintins/AM, na Rua Gomes de Castro, nº 685. O estatuto traz em seus parágrafos 1º as cores definidas do boi: azul, branco e preto.

Já no artigo 5º do Estatuto do Boi Caprichoso, por exemplo, podemos observar quais são as fontes de recursos financeiros dessas associações:

Art. 5º. As fontes de recursos financeiros serão provenientes de: I – Doações; II – Patrocínios comerciais, aluguéis, legados e rendimentos de bens de capital; III – Convênios e/ou subvenções públicas, destinados à produção do Boi de Arena; IV – Promoções: quermesses e/ou repasse na participação de eventos culturais diversos; V – Rendas eventuais e aplicações de recursos financeiros; 6 VI – Prestação de serviços na produção de shows business, eventos culturais e festas temáticas; VII – Joias referentes à admissão de sócios contribuintes, correspondente ao pagamento de 20% (vinte por cento) do salário mínimo vigente; VIII – Royalties no licenciamento para uso da marca Boi Caprichoso em produtos comerciais; IX – Mensalidades de sócios, correspondentes a 2% (dois por cento) do salário mínimo vigente cujo pagamento até o quinto dia útil do mês subsequente; X – Outras fontes. Parágrafo único – As doações, joias e mensalidades dos sócios, bem como os valores arrecadados sob quaisquer outras fontes, serão depositadas em estabelecimento bancário, a ser movimentado conjuntamente pelo presidente e diretor financeiro. Art. 6º. A utilização dos recursos financeiros constará na “Previsão do Orçamento Financeiro Anual”, com demonstração explicitada sobre emprego e execução, após aprovação da Assembleia Geral Ordinária, especialmente convocada para esse fim ou em situações especiais, aprovado pela Diretoria Executiva e Conselho Fiscal, respectivamente. (CAPRICHOSO, 2015, p. 5-6)

No Artigo 8º traz as disposições a respeito dos sócios, descrevendo cada um dos tipos. De acordo com ele, fazem parte dessa associação:

I – Sócios Fundadores – Pessoas constantes na ata de fundação – 29 de julho de 1993, assim como os que participaram e foram aprovados na Assembleia Geral Ordinária, de dezembro de 1996;

II – Sócios Contribuintes – Pessoas interessadas em ingressar no quadro social mediante assinatura de proposta padronizada, com a aprovação da Assembleia Geral, observando-se os critérios constantes nos artigos 8º e 9º do Estatuto Social;

III – Sócios Beneméritos – Associados ou não que se destacaram por trabalhos relacionados à nossa cultura; o título é de caráter pessoal e intransferível a pessoas idôneas, em reconhecimento e gratidão aos relevantes e inestimáveis serviços dedicados ao progresso da Associação. O título é homologado em Assembleia Geral ou pela Diretoria Executiva; e

IV – Sócios Torcedores – Pessoas interessadas em ingressar no quadro social mediante assinatura de proposta padronizada, com a aprovação da Diretoria Executiva, observando-se os critérios constantes nos artigos 8º e 9º do Estatuto Social e do Regimento Interno do Sócio Torcedor, coordenado pelo Conselho de Ética. (CAPRICHOSO, 2015, p. 7)

Cada associação conta ainda, com uma diretoria executiva composta por Presidente, Vice-Presidente, Diretor Secretário, Diretor Financeiro, Diretor Administrativo, Diretor de Patrimônio, Diretor Comercial, Diretor Social e Diretor de Eventos Sociais. É essa diretoria executiva que dirige todas as atividades da Associação e administra os recursos financeiros, bem como os bens patrimoniais dos Bois, tomando como base o Estatuto Social. Além disso, eles precisam elaborar anualmente um calendário de eventos sociais e culturais, bem como uma previsão do orçamento financeiro, assim como garantir a transparência dos gastos através da prestação de contas em Assembleia Geral. Entre outras funções, incluindo a convocação de eleições. Vale frisar que cabe ao Presidente, representar a associação judicial e extrajudicialmente e designar as comissões: Logísticas dos jurados e de fiscais do Festival; Logística e estratégias no transporte de alegorias; Projetos e Orçamentos Financeiros; Conselho de Ética; Conselho Musical; Conselho de Artes; Coordenadores da Batucada/Marujada; entre outras. Além deles, a Associação conta ainda com departamentos técnicos especializados de assessorias e consultorias profissionais nas áreas jurídica, contábil, auditoria, assessoria de comunicação, gestão de relacionamento, relações públicas, marketing, planejamento, orçamento/compras e estratégias.

Há ainda o Conselho Fiscal, que é eleito assim como a diretoria executiva, tal conselho é responsável por fiscalizar administrativa e financeiramente a Associação, sobretudo no que diz respeito aos recursos financeiros desde sua origem à sua devida aplicação.

1.2.5 “Este ano eu vou pra minha Ilha”

Os bois-bumbás de Parintins tem estreita relação com a capital do Estado, Manaus, nela são realizados eventos durante o ano todo relacionados aos bois que acaba promovendo o Festival Folclórico de Parintins, um exemplo disso é o Boi Manaus¹⁴, festa realizada no aniversário de Manaus que conta com apresentação de bois manauaras, grupos de toadas e com os bois de Parintins, outro evento relacionado aos bois de Parintins é o Carnaboi, carnaval que utiliza toadas de bois e coreografias para animar os foliões.

Cavalcanti (2000, p. 1035) relata que:

O sucesso das toadas multiplicou o número de bandas em Manaus. Além de bandas independentes, cada um dos Bois tem suas bandas oficialmente credenciadas, e possuem programas próprios nas rádios locais. As bandas percorrem anualmente toda a região Norte, contratadas para animar eventos especiais e festivais.

Os ‘currais de terra firme’ em Manaus integram esse contexto. A partir do sábado de aleluia, no final da quaresma, os Bois realizam eventos e ensaios em seus ‘currais’ e em bairros de Manaus, gerando receita importante para o festival de Parintins. Na véspera do ensaio final, uma semana antes da festa, os Bois organizam um trio elétrico, denominado jocosamente de ‘carroça eletrônica’, com bandas e regionais de toadas. Encerram então suas atividades numa grande festa nos ‘currais’. Inicia-se a ‘caravana do boi’ rumo a Parintins, uma procissão de barcos de todos os tipos e tamanhos, levando milhares de pessoas para a ilha e "para o maior festival folclórico do país.

Azevedo Filho (2013) aponta que um dos fatores que atrai a população de Manaus para o Festival são os ensaios e festas realizadas na capital do estado durante os meses que antecedem o Festival:

Outro fator que vai atrair a população de Manaus para o Festival são as festas de boi, ou ensaios, promovidas pelas duas agremiações na capital, que servem para divulgar o evento, ensaiar as toadas e as novas coreografias e arrecadar recursos para cada agremiação. Em Manaus os ensaios eram realizados em locais diferentes para cada Boi, no entanto, a partir de 2003, depois de observar-se uma queda na frequência de participantes nos anos anteriores, as duas entidades que promovem os Bois em Manaus, o Movimento Amigos do Garantido (MAG) e o Movimento Marujada, do Caprichoso, decidiram por centralizar os ensaios no Centro de Convenções do Estado do Amazonas, o sambódromo amazonense. Logo após o carnaval, nos meses que antecedem o Festival, realizado no último fim de semana do mês de junho, os ensaios acontecem praticamente no mesmo ritmo que em Parintins.

Rodrigues (2006) aponta que tais entidades responsáveis pelos “currais oficiais” em Manaus iniciaram suas atividades na década de 80, o Movimento Marujada - MM desde 1988, enquanto que o Movimento Amigos do Garantido - MAG

¹⁴ Evento gigantesco onde a toada de boi-bumbá é a prioridade e tão somente para fazer o povo dançar em comemoração ao aniversário da cidade de Manaus” (SOUZA, 2016, p. 266)

foi retomado em 1995, apesar de já ter sido iniciado também na década de 80. Ambos trabalham desde o início para divulgar o Festival e arrecadar dinheiro. Boa parte desse dinheiro arrecadado, sobretudo nas décadas de 80 e 90 foi destinado aos seus respectivos bois, sendo utilizado tanto na aquisição e construção de galpões onde são confeccionadas alegorias e fantasias, além de ajudar na melhoria da qualidade dos materiais comprados e no pagamento dos artistas numa época em que o Festival não recebia a quantidade de patrocínio que recebe nos dias atuais.

Sobre isso o mesmo autor (2006, p. 195) afirma que “apesar da importância da ajuda financeira dada pelo MM e pelo MAG a principal contribuição deles foi a conquista de corações e mentes em toda a Região Norte”. Sendo assim, tanto o Movimento Marujada quanto o Movimento Amigos do Garantido foram imprescindíveis para o sentimento de pertença nas pessoas de Manaus em relação aos bois-bumbás de Parintins, para a divulgação do Festival Folclórico não só em Manaus, mas em todo o Brasil e em diversas partes do mundo. Além disso, praticamente financiou o Festival antes da chegada dos patrocinadores, trazendo inclusive a visibilidade que levou a viabilização desse patrocínio de diversas organizações, que nos dias atuais tornou-se um dos principais meios financeiros para a realização do Festival.

Observou-se no ano de 2018 que as festas dos bois em Manaus estão sendo realizadas na Choperia Copacabana, no bairro Tarumã. Além disso, os bois realizaram outros eventos como feijoadas e ensaios de parte da batucada/marujada que vai de Manaus agregar na apresentação dos bois. Outra observação realizada diz respeito a presença dos bois-bumbás de Parintins em programas de TV destinados exclusivamente para a divulgação do Festival a nível estadual, como o Arena dos Bumbás na TV A Crítica. Bem como, a utilização por parte dos dois bois nas redes sociais, com postagem de coreografias, toadas, informações, e transmissão ao vivo de eventos realizados em Parintins como a Alvorada do Garantido e a gravação do DVD do Caprichoso.

Nesse sentido, observou-se ainda que em um dos hotéis de Manaus, que recebe turistas estrangeiros e de outros estados do país, um dia da semana no qual uma programação especial voltada para a temática dos bois de Parintins é apresentada, contando com comidas típicas e apresentações dos personagens que compõem a festa. Além disso são realizadas apresentações para os transatlânticos que ancoram em Manaus. Tais eventos e ações “aquecem” os manauaras, para o próximo Festival de Parintins.

Em Parintins, os ensaios são realizados nos currais de cada boi e começam a partir do lançamento do CD dos bois, geralmente por volta do mês de março, além dos ensaios são realizadas festas em cada boi, algumas delas culminam com a saída do boi às ruas da cidade. É nesse período que a população local mais participa. Sobre isso Azevedo Filho afirma que:

Os eventos pré-festival são marcadamente o momento em que a população parintinense realmente participa e revive a tradição da festa de dançar o Boi-bumbá. Esse momento único se caracteriza pela presença do Boi-bumbá no seu curral ou na rua, demonstrando a capacidade do boi e sua rivalidade com o contrário que geralmente realiza o mesmo ritual. Para a população é o momento de comemorar, de dançar, de ir para o curral do boi querido e cantar as doadas já consagradas e as novas. Realmente é o momento daqueles que vivem na cidade e tem sua história ligada aos dois bois se realizarem. Cantam, dançam, tiram fotos, batem palmas, fazem fogueiras, em fim se aproximam do seu Boi do coração, sejam jovens, adultos, idosos, todos querem participar desse momento. É o momento da liberdade pois o acesso é livre e todos podem participar. (AZEVEDO FILHO, 2013, p. 103)

O mesmo autor (2013, p. 104) relata que o aumento da movimentação turística na cidade inicia-se um mês antes na festa, sobretudo com a chegada de empresas e seus funcionários que são responsáveis por viabilizar a infraestrutura necessária para o Festival. Nesse mesmo período iniciam-se as obras de revitalização da parte central da cidade, como pintura do meio fio, tapa buraco, recapeamento asfáltico, sinalização, limpeza, etc. Ademais, a segurança pública e a saúde são reforçadas, através de contingente, equipamentos e materiais. Azevedo Filho (2013, p. 105) aponta ainda os diversos tipos de turistas que frequentam Parintins no período do Festival:

Existem os que compram os lugares no Bumbódromo, geralmente aqueles com maior poder aquisitivo, com acesso diferenciado e exclusivo e os demais que entram na fila de acesso à arquibancada livre. Os que preferem essa arquibancada alegam que é a área mais alegre do Bumbódromo, pois é esse setor que concentra a galera, a torcida que faz as acrobacias, os movimentos coreografados com auxílio de uma equipe do Boi que fornece o material para a manifestação da torcida: plumas, bandeirolas, balões etc, o que for necessário.

O Festival Folclórico de Parintins está listado inclusive no Calendário Nacional de Eventos do Ministério do Turismo, tanto na categoria Artístico/Cultural/Folclórico, quanto na categoria Junino. Ademais, faz-se necessário entender que, quando se arruma as malas para ir conhecer a festa dos bois em Parintins, o visitante já se prepara para vestir as cores do seu boi de preferência, mas leva também algumas peças de roupa neutras para passear na cidade dividida ao meio, durante a viagem se ouve toadas dos bois no barco. Na chegada observa-se a orla colorida com dezenas de barcos e pessoas que se hospedam no próprio barco, há quem vá para

casa de parentes ou amigos, para hotéis, pousadas, hotéis de redes, preferencialmente próximo ao Bumbódromo.

Em 2018, como parte desta pesquisa de dissertação, observou-se a cidade muito movimentada como não se via há alguns anos, um fluxo intenso de pessoas, triciclos, carros e motos trafegando principalmente pelo centro da cidade. Já nos dias do Festival foi possível visualizar as enormes filas das galeras, bem como a apresentação dos bois-bumbás.

1.2.6 No dois pra lá, dois pra cá

O Festival Folclórico de Parintins inicia com a disputa entre quadrilhas, danças e bois mirins compondo as chaves A e B, que no ano de 2018 ocorreu entre os dias 23 e 25 de junho. Contudo, sua principal atração é a disputa entre os bois-bumbás Caprichoso e Garantido, que dura 3 dias, durante o último final de semana do mês de junho. No qual cada boi-bumbá tem que realizar sua apresentação com no mínimo 2 horas e no máximo 2 horas e 30 minutos, com um intervalo de 30 minutos entre as apresentações.

A apresentação dos bumbás no Festival Folclórico de Parintins possui um regulamento que tem como finalidade definir as normas que a norteiam. No inciso 2º do artigo 1º traz os objetivos deste instrumento:

- 2º. Os objetivos primordiais são:
- I – Preservar o folclore do “Boi-Bumbá” de Parintins;
 - II – Promover a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense;
 - III – Valorizar a diversidade etno-cultural dos povos da Amazônia;
 - IV – Defender e estimular o conceito e uso sustentável da biodiversidade na Amazônia;
 - V – Reger a disputa entre as duas Associações Folclóricas Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido.
- (PARINTINS, 2017, s/p)

Além disso, tal regulamento dispõe sobre a comissão organizadora do evento e suas atribuições, a comissão julgadora e suas atribuições, o processo de escolha dos jurados, a atribuições dos jurados, as impugnações, o tempo de apresentação das associações folclóricas, os itens a serem votados pelos jurados, os fiscais, a apuração, o material de votação, as penalidades, além de disposições gerais que complementam as informações dos outros pontos do regulamento.

Segundo o Regulamento de 2017, são considerados itens:

1. APRESENTADOR¹⁵

¹⁵ “Figura surgida em 1966 por força dos eventos [...]” (SOUZA, 2016, p. 208)

2. LEVANTADOR DE TOADAS¹⁶
3. BATUCADA OU MARUJADA¹⁷
4. RITUAL INDÍGENA¹⁸
5. PORTA ESTANDARTE¹⁹
6. AMO DO BOI²⁰
7. SINHAZINHA DA FAZENDA²¹
8. RAINHA DO FOLCLÓRE²²
9. CUNHÃ – PORANGA²³
- 10.“BOI-BUMBÁ” (EVOLUÇÃO)²⁴
- 11.TOADA (LETRA E MÚSICA)²⁵
- 12.PAJÉ²⁶
- 13.TRIBOS INDÍGENAS²⁷
- 14.TUXAUAS²⁸
- 15.FIGURA TÍPICA REGIONAL²⁹
- 16.ALEGORIAS³⁰
- 17.LENDA AMAZÔNICA³¹
- 18.VAQUEIRADA³²
- 19.GALERA³³
- 20.COREOGRAFIA³⁴
- 21.ORGANIZAÇÃO DO CONJUNTO FOLCLÓRICO³⁵
(PARINTINS, 2017, s/p))

Para serem julgados, tais itens são divididos em blocos, sendo eles o Bloco “A” (COMUM/ MUSICAL), Bloco “B” (CÊNICO/ COREOGRÁFICO) e Bloco “C”

¹⁶ “O cantor de toadas do boi-bumbá.” (PINHEIRO, 2001, p. 9)

¹⁷ “Bateria dos bois-bumbás que chegam até 600 ritmistas. A do Boi Caprichoso se chama ‘Marujada de Guerra’ e a do Boi Garantido, denomina-se de ‘Batucada’.” (PINHEIRO, 2001, p. 9)

¹⁸ “Aborda uma história, geralmente indígena, no final da apresentação de cada dia. Todos os brincantes participam, exceto a figura do boi e a galera do contrário.” (PINHEIRO, 2001, p.11)

¹⁹ “Personagem feminina que traz a flâmula do Boi com o lema anual.” (PINHEIRO, 2001, p.10)

²⁰ “Simbolicamente é o dono da fazenda, figura que retrata a realidade entre senhores e escravos nos tempos do Brasil Colônia e do Grão-Pará”. (SOUZA, 2016, p. 207)

²¹ “Filha do fazendeiro e compõe com o Amo e o Boi um trio inseparável.” (PINHEIRO, 2001, p.09)

²² “Item feminina, representante do folclore parintinense.” (PINHEIRO, 2001, p.10)

²³ “Item feminina de destaque. Na língua tupi,” (PINHEIRO, 2001, p.10)

²⁴ “Forma de julgamento do trabalho do tripa do boi dando a impressão de o bumbá estava ou está dançando” (SOUZA, 2016, p. 207)

²⁵ “Suporte lítero musical do festival, elo entre a individualidade e o grupo.” (PARINTINS, 2017, s/p)

²⁶ “Curandeiro da tribo que no auto original ressucita o boi. Guia espiritual dos índios que através de danças se comunica com os deuses e adquire poderes para curas e libertações das entidades malignas. Item de destaque dos rituais.” (PINHEIRO, 2001, p.11)

²⁷ “Conjunto de brincantes compostos de homens e mulheres, fantasiados de tribos verdadeiras com adornos e pinturas corporais, realizando coreografias e passos de danças indígenas.” (PINHEIRO, 2001, p.10)

²⁸ “Estrutura artística carregada por uma pessoa, tipo alegoria-fantasia. Na língua tupi significa chefe indígena, cacique ou quer dizer “cocar”, chamado em Parintins de capacete” (PINHEIRO, 2001, p.10)

²⁹ “Simbologia concernente às diversas formas de ganhar o próprio sustento na região amazônica, conforme dramaturgia em cenários alegóricos” (SOUZA, 2016, p. 209)

³⁰ “Julgamento da estética e funcionamento dos cenários alegóricos conforme as artes plásticas” (SOUZA, 2016, p. 211)

³¹ “Ficção que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto folclórico do Boi-Bumbá de Parintins.” (PARINTINS, 2017, s/p)

³² Cordão de brincantes simbolizando um grupo de vaqueiros, ou ainda a vaqueirada quando do boi.” (SOUZA, 2016, p. 207)

³³ “Diz-se das torcidas presentes nas arquibancadas [...]” (SOUZA, 2016, p. 209)

³⁴ “Todos os movimentos de dança apresentados durante o espetáculo.” (PARINTINS, 2017, s/p)

³⁵ “Reunião de itens individuais, artísticos e coletivos embasados no conteúdo do espetáculo, e, por sua vez, dispostos organizadamente na arena de apresentação” (PARINTINS, 2017, s/p)

(ARTÍSTICO). Integram o Bloco “A”: Apresentador, Levantador de Toadas, Batucada ou Marujada, Amo do Boi, Galera, Toada (Letra e Música) e organização do conjunto folclórico. Do Bloco “B” fazem parte Porta-Estandarte, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Cunhã-Poranga, Pajé, Boi-bumbá (evolução) e coreografia. E o Bloco “C” é constituído por Ritual Indígena, Tribos Indígenas, Tuxauas, Figura Típica Regional, Alegoria, Lenda Amazônica e Vaqueirada.

Braga (2002) descreve a festa dos bois da seguinte forma: durante os três dias dedicados às apresentações dos bumbás, desde o meio-dia brincantes no centro da cidade onde se observa as pessoas dançando boi no compasso da toada, geralmente ingerindo bebidas alcoólicas. Além disso notou-se que as pessoas utilizam na maioria das vezes, trajes de banho devido ao calor excessivo. Em seguida, parte dos brincantes se dirige ao Bumbódromo, com o intuito de ir para a Galera do seu boi, sendo que esta área não paga ingressos, e por isso o ideal é chegar cedo para conseguir entrar. Outros brincantes dirigem-se ao Bumbódromo poucas horas antes do início das apresentações dos bumbás, já que compraram ingressos para áreas reservadas. E ainda há os que fiquem ao redor do Bumbódromo, em bares e barraquinhas improvisadas, assistindo através de televisões ou nos telões colocados pela Prefeitura Municipal de Parintins na parte externa do Bumbódromo. A Galera recebe instruções no fim da tarde para a execução de movimentos combinados, para a noite torcer pelo boi de sua preferência. A Galera é um dos itens a serem julgados, para que quando o boi contrário realizar a sua apresentação, a torcida adversária permaneça imóvel, e só se manifestar durante a apresentação do seu boi. A apresentação dos bois-bumbás ocorre em uma arena, durante duas horas e trinta minutos, para cada boi, Caprichoso e Garantido, em cada uma das três noites de espetáculo. Um boi se apresenta depois do outro, de acordo com sorteio que define a ordem de apresentação.

As apresentações de ambos os bois geralmente iniciam com a entrada do apresentador, seguido da batucada/marujada e do levantador de toadas entoando as toadas que sustentam as apresentações dos bumbás, incluindo a apresentação de lendas amazônicas, figuras típicas regionais, auto do boi, além da evolução do boi-bumbá, da vaqueirada, da sinhazinha, da porta-estandarte, da rainha do folclore, da cunhã-poranga, das tribos, dos tuxauas, do pajé, encerrando com o ritual indígena.

Os preparativos para a festa do ano seguinte iniciam logo após o término do Festival, por meio de avaliação das apresentações, depois escolhem-se os temas, a

partir disso toadas são selecionadas, ensaiam-se coreografias, realizam-se festas, preparam-se as indumentárias e alegorias, tudo isso como parte de um ciclo que dura até o próximo Festival. Como Azevedo Filho (2013) relata:

Desde o fim do evento, no domingo, começam os preparativos para o Festival do próximo ano. A definição do tema e das toadas dos bois são definidas antes do fim do ano pela Comissão de Arte das duas agremiações. A partir de março ou abril, geralmente, após os festejos do “Carnailha” (carnaval de rua) de Parintins, começam os trabalhos mais intensos de montagem das alegorias e confecção das fantasias e adereços. Os ensaios em ambos os “currais” (sede das agremiações, onde se realizam os eventos e festas) se intensificam, com a presença de brincantes e do público em geral, admiradores do Boi preferido, que aprendem as toadas e coreografia da dança. A cada ano, as coreografias ganham alguma variação para acompanhar o enredo das toadas.

Os temas são um aspecto de suma importância para os bois-bumbás, visto que é através deles que se escolhem as toadas e se constrói o projeto de arena. Tais temas são escolhidos pela Diretoria Executiva dos bois-bumbás auxiliada por suas comissões internas com bastante antecedência, geralmente meses após o encerramento do Festival anterior, para que haja tempo de os compositores criarem toadas relacionadas ao tema, e dos artistas criarem o projeto de arena para o ano seguinte. Vale ressaltar que, os temas apresentados na arena pelos bois, seja nas toadas, ou na cenografia são pesquisados em bibliografias concernentes a cada aspecto, geralmente escritas por folcloristas, sociólogos e antropólogos. Os mitos e lendas, por exemplo são pesquisados em livros como “Geografia dos Mitos Brasileiros” de Luís da Câmara Cascudo, que retrata mitos de diversos estados brasileiros, bem como apresenta as variações de mitos presentes em diversas regiões do Brasil e do mundo. No quadro 1, podemos observar os temas desenvolvidos pelos bois-bumbás desde a inauguração do Bumbódromo:

ANO	BOI-BUMBÁ GARANTIDO	BOI-BUMBÁ CAPRICHOSO
1988	Brinquedo de São João	Rei Negro, Tributo a Liberdade
1989	O Eterno Campeão	A Força da Natureza
1990	Garantido, Amor, Magia da Ilha	Raízes de um Povo
1991	Uma Origem Cabocla	Cultura Cabocla
1992	Folguedo de São João	A Arte de Folclorear
1993	Rio Amazonas, Esse Rio é Minha Vida	No Silêncio da Mata, Rufa Tamurá
1994	Templo das Eternas Lendas	Capricho dos Deuses
1995	Uma Viagem à Amazônia	Luz e Mistérios da Floresta
1996	Lendas, Rituais e Sonhos	Criação Cabocla
1997	Parintins Para o Mundo Ver	O Boi de Parintins
1998	500 Anos do Passado Para Construir o Futuro	85 Anos de Cultura
1999	Mito, Cultura e Arte	Faz da Arte Sua História
2000	Meu Brinquedo de São João	A Terra é Azul

2001	Amazônia Viva	Amor e Paixão
2002	O Boi da Amazônia	Amazônia Cabocla de Alma Indígena
2003	Amazônia, Santuário Esmeralda	90 Anos de Raízes e Tradições na Amazônia
2004	Amazônia, Coração Brasileiro	Amazonas Terra do Folclore, Fonte de Vida
2005	Festa da Natureza	A Estrela do Brasil
2006	Terra, a Grande Maloca	Amazônia Solo Sagrado
2007	Guardiões da Amazônia	O Eldorado é Aqui
2008	O Boi da Preservação	O Futuro é Agora
2009	Emoção	Amazonas, Onde o Verde Encontra o Azul
2010	Paixão	O Canto da Floresta
2011	Miscigenação	A Magia Que Encanta
2012	Tradição	Viva a Cultura Popular!
2013	O Boi do Centenário	O Centenário de uma Paixão
2014	Fé	Amazônia Táwapayêra
2015	Vida	Amazônia
2016	Celebração	Viva Parintins!
2017	Magia e Fascínio no Coração da Amazônia	A Poética do Imaginário Caboclo
2018	Auto da Resistência Cultural	Sabedoria Popular: Uma revolução ancestral

Quadro 1: Temas dos bois-bumbás de Parintins desde a inauguração do Bumbódromo

Fonte: Própria autora

Outro ponto a ser observado é que os bois utilizam temáticas voltadas para a Amazônia, seus mitos, sua preservação e seus habitantes, sobretudo caboclos, indígenas e negros. Para basear a composição de cada ano, é escolhido um tema central. Em 2017, o Boi Caprichoso trouxe o tema “A Poética do Imaginário Caboclo”, enquanto que o Boi Garantido trouxe o tema “Magia e Fascínio no coração da Amazônia”. Já em 2018, o tema do Boi Caprichoso foi “Sabedoria Popular: Uma Revolução Ancestral” e do Boi Garantido foi “Auto da Resistência Cultural”. Como podemos observar nas artes divulgadas pelos dois bois (Figura 4):



Figura 4: Artes dos temas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido de 2018

Fonte <http://www.srzd.com/entretenimento/entenda-o-festival-de-parintins/>

Com os temas escolhidos são selecionadas toadas para compor o cd anual dos bois Caprichoso e Garantido, através de Edital de Seleção de Toadas que leva em consideração a adequação da toada ao tema do ano e conseqüentemente ao projeto do boi de arena. Essas toadas são o fio condutor das apresentações dos bois-bumbás na arena, colaborando para o desenrolar do enredo proposto para cada noite de apresentação. Mais que isso, as toadas acompanham os bois-bumbás em suas festas, em seus ensaios nos currais e nas saídas as ruas. Barbieri (2014) define toada como sendo a música do Festival de Parintins, pois contém características marcantes nas suas letras em torno de temáticas como a louvação dos itens, a religiosidade do povo, a exaltação da natureza, bem como o apelo por sua preservação, o cotidiano caboclo, a mística das lendas e rituais indígenas, o romantismo, o amor ao boi de pano, assim como suas façanhas, memórias e história. A toada, para além de Parintins, torna-se um ritmo que é considerado representante do Amazonas, por isso a mesma foi considerada patrimônio cultural imaterial do Estado.

Além de todas as singularidades da festa do boi, ela é fluída e vai incorporando coisas novas. Notou-se por exemplo em 2017, a utilização da tecnologia *mapping* 3d³⁶, para ornar o desenvolvimento das ações na arena, sobretudo das lendas, dos rituais e do auto do boi, Já em 2018 observou-se no boi Caprichoso a utilização de um equipamento produzido e pilotado pelo inventor e engenheiro canadense Catalin Alexandru Duru. Alexander sobrevoou a arena nas três noites de apresentação do bumbá com vestimentas indígenas, sendo que na primeira noite representou o pajé no auto do boi.

Outro ponto importante de ser destaca no Festival Folclórico de Parintins está na grande mão-de-obra qualificada envolvida na produção de alegorias e fantasias. Conforme discorre Laranna Prestes Catalão (2014, p. 54):

Dentro do processo artístico estão as equipes responsáveis pela confecção das alegorias, lideradas pelo artista de ponta, cenógrafo e artista plástico responsável pela produção e confecção das alegorias e dos demais membros como soldador, escultor, pintor, artesão e auxiliar de galpão. Também a equipe artista de produção das indumentárias das tribos, batucada, itens femininos, amo do boi, apresentador, levantador e o próprio boi de pano.

Catalão (2014), afirma ainda que no ano 2013, cada “boi” contratou cerca de cento e dez profissionais, dentre eles artistas de ponta e aprendizes, para atuarem como artistas de galpão durante pelo menos 3 meses do ano.

³⁶ Técnica através da qual é possível projetar e manipular imagens em superfícies não planas, por meio de programas especiais e projetores de grande potência.

Os artistas parintinenses responsáveis pela confecção das alegorias e indumentárias do Festival Folclórico de Parintins, são reconhecidos em todo o território nacional e em diversos países do mundo. Tanto que, terminado o Festival, parte desses profissionais viaja para Rio de Janeiro, São Paulo, Florianópolis, Manaus, entre outras cidades para trabalhar na produção do carnaval. Outros viajam para atuar em cidades do interior do Estado do Amazonas e em outros estados do Brasil para atuarem na produção de festas de bois e outras com características similares, como o Festival do Sairé³⁷ no Pará.

Patrícia Silva Osorio (2012) acrescenta que tais artistas também realizam oficinas para artistas de outras manifestações culturais, como é o caso das danças Siriri e Cururu do Mato Grosso, que viajaram para Parintins para aprimorar técnicas de confecção de alegorias.

Depois de toda a festança dos bois-bumbás, na manhã seguinte às três noites de apresentação, ocorre a apuração dos votos dos jurados, em uma sala no próprio Bumbódromo, enquanto isso alguns torcedores acompanham nas arquibancadas do Bumbódromo e outros nos currais dos seus respectivos bois. Após a vitória de um dos bois, os dirigentes e torcedores do boi vencedor iniciam uma passeata para levar a taça da vitória para o seu curral para iniciar a festa da vitória. Enquanto isso os dirigentes do outro boi voltam para seu curral para festejar por sentirem orgulho de torcer para o seu boi independente da derrota.

O Boi Garantido venceu o Festival Folclórico de Parintins por 31 vezes, nos anos de: 1966, 1967, 1968, 1970, 1971, 1973, 1975, 1978, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986, 1988, 1989, 1991, 1993, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2009, 2011, 2013, 2014 e 2016. Já o Boi Caprichoso venceu o Festival Folclórico de Parintins por 23 vezes, em: 1969, 1972, 1974, 1976, 1977, 1979, 1985, 1987, 1990, 1992, 1994, 1995, 1996, 1998, 2000, 2003, 2007, 2008, 2010, 2012, 2015, 2017 e 2018. Como podem observar em 2000 ocorreu o primeiro e único empate entre os dois bois, o que fez com que ambos fossem considerados campeões de Parintins.

Vale destacar que segundo Jonas Santos e Renan Albuquerque (2013) as vitórias do Boi Garantido de 1978 e 1982 foi contra o Boi Campineiro, que tinha um sol na testa e defendia as cores verde e amarelo. Isso ocorreu devido o Boi Caprichoso se recusar a participar. O Boi Campineiro apesar de ter passado por um “apagamento

³⁷ “Festejado no mês de setembro em Alter do Chão no Pará que tem como ponto alto o confronto dos botos Tucuxi e Cor de Rosa. (FIGUEIRA, 2014)

cultural” ainda existe em Parintins, estando atualmente em seu “berço” na comunidade do Aninga, onde realiza apresentações no mês de junho e no dia 22 de agosto (Dia Nacional do Folclore) em um barracão de madeira dedicado a ele.

Em 2018, logo após o encerramento das apresentações observou-se os primeiros barcos saindo com os visitantes, movimento este que dura cerca de três dias, até Parintins voltar a sua rotina normal. Muitos desses visitantes que partem de Parintins levam lembranças, presentes, incluindo boizinhos, chapéus da batucada/marujada, chaveiros com motivos amazônicos, entre tantos outros.

Vale ressaltar que além de Parintins, outros municípios do Estado do Amazonas contam com apresentação de boi-bumbá, em Manaus os bois se chamam Garanhão, Brilhante e Corre-Campo; em Barreirinha são os bois Touro Branco e Touro Preto; em Benjamin Constant, Boi Corajoso e Boi Mangangá; em Tabatinga há o Boi Curumim Tabatinga e o Boi Moleque de Ponta de Pedras; em Pauini há os “Bois de Terruã” Estrelinha e Glorioso; em Fonte Boa são os bois Corajoso e o Boi Tira-Prosa.

Yomarley Lopes Holanda (2010) em sua dissertação ao descrever os Bois de Fonte Boa aponta possíveis semelhanças aos bois de Parintins, seja na dualidade das cores, alguns itens, temas, etc. Contudo, o mesmo aponta que a história dos bois de Fonte Boa está ligada a duas famílias “tradicionais” e influentes da cidade, A família Lins, ligada à cor azul e ao boi Corajoso e a família Lisboa, ligada à cor vermelha e ao boi Tira-Prosa. Outro ponto em que difere de Parintins é quanto a data do Festival de cada município, em Fonte Boa, geralmente é realizado próximo ao aniversário da cidade em março, no entanto, já ocorreu em junho também, mas entre outros motivos, para não coincidir com o Festival de Parintins mudou de data. Além disso, o Festival de Fonte Boa, ocorre em duas noites alternadas, enquanto em Parintins são três dias seguidos, isso ocorre devido ao Festival de Fonte Boa não possuir tantos recursos como o de Parintins. No entanto, o formato estético das apresentações dos bois de Fonte Boa é parecido com o de outros municípios, como o de Parintins

Como estas, muitas outras cidades amazônicas apresentam festas de boi-bumbá, com o formato semelhante ao de Parintins, contudo em menor escala, no entanto, houve dificuldade de encontrar estudos sobre as demais festas, a maioria dos trabalhos são voltados para o boi-bumbá de Parintins em suas múltiplas dimensões.

1.3 IDENTIDADE E REPRESENTATIVIDADE NA ENCENAÇÃO DOS BOIS DE PARINTINS

Os bois de Parintins serviram e ainda servem para trazer visibilidade para temas que estão ligados com sua história e o meio que está inserido, a Amazônia. Quando Vieira Filho (2002) escreveu sobre os bois em 2002, percebeu na festa dos bois de Parintins a valorização dos elementos regionais, através de uma reinterpretação do modo de viver do caboclo e do índio, que buscava reafirmar uma diferença em relação ao nacional, através de sua própria particularidade. Para o autor:

Na festa do boi, há uma afirmação da cultura regional, tomando consciência de suas próprias maneiras de sentir, pensar e agir em relação aos outros, num processo dialético de identidade e alteridade. Como já afirmei uma identidade cultural é dinâmica, constrói-se e se reconstrói em diversos momentos históricos e não se reduz apenas a uma única dimensão. É um sentimento de fazer parte, que no senso comum chamamos de "raízes de um povo", ou, em outras palavras, é a própria essência de um povo. O boi de Parintins valorizou a cultura cabocla e indígena, que antes era motivo de vergonha e discriminação pelas ideologias da história oficial. (VIEIRA FILHO, 2002, p. 31)

Cavalcanti (2002a) lembra que a valorização do "indígena" e do regional, data da década de 1970 correspondendo à percepção dos organizadores do Festival e dos dois bois das possibilidades ainda não exploradas da história e cultura local. Para a autora:

Os signos 'índio' e 'caboclo' elaborados pelo bumbá de Parintins operaram uma abertura e uma transformação no meio social e no imaginário local e tornaram o bumbá capaz de provocar a identificação de diferentes camadas sociais da região. A novidade, portanto, reside na adesão popular (e, por aqui, entendo elite e povo) a uma auto-imagem regional mediatizada pela elaboração ritual dos signos 'índio' e 'caboclo'. O sucesso dessa corrente ideológica de iniciativa nativa, datada dos anos 70, deve-se, também, a circunstâncias políticas favoráveis que se configuram a partir da década de 1980. A essa evolução somaram-se as tendências contemporâneas e internacionais do ambientalismo amazônico e da política indigenista que favoreceram o uso do exotismo visual (nudez, pintura corporal, ornamentos visuais) como uma espécie de emblema político para audiências transnacionais (CAVALCANTI, 2002a, p. 130-131)

Faz-se necessário compreender um pouco mais sobre essa representação do indígena e do caboclo para além dos bois-bumbás, levando em conta todo o processo que gerou a exotização destes. Renan Freitas Pinto (2012, p. 224-225; 227-228) ao discorrer sobre as representações dos caboclos e dos indígenas na Amazônia afirma que

[...] a tendência das representações que tem sido construídas em torno da Amazônia – e isso parece ser uma tendência que se constata em outras regiões do mundo vistas como espaços multiculturais, ao entrarem em confronto com o movimento de assédio da civilização ocidental em suas

diferentes versões – é a de um nivelamento por baixo, de uma caracterização das sociedades sem respeito às suas particularidades e diferenças, havendo frequentemente a tendência para a sua exotização, ou seja, para sua identificação como algo marginal e distante, não apenas geograficamente.

É necessário também não esquecermos que praticamente todo o conjunto de ideias e imagens que se construíram em torno de indígenas e caboclos, mais aceitáveis ou mais falseadas, é frequentemente exterior a seus sistemas de auto-representação e tendente à exotização.

[...] no âmbito da Amazônia brasileira, ou seja, ao longo do processo de constituição do Estado-nação e da construção da identidade nacional brasileira teria ocorrido uma regressão no que diz respeito à existência de espaços reais para as diferentes populações indígenas permanecerem vivendo e se organizando de acordo com seus padrões socioculturais, econômicos, tecnológicos, etc., mesmo se considerarmos as diferentes situações em que se dava o contato, a assimilação e a subordinação dessas sociedades pelos distintos agentes do Estado colonial. Em poucas palavras, mesmo com a presença das missões, dos colonos, dos estabelecimentos de exploração econômica extrativista e agroindustriais, a Amazônia era um espaço essencialmente indígena. Um espaço matizado pela pluralidade étnica e diferenciação cultural.

Segundo Pinto (2012, p. 228-229) o projeto das missões religiosas, sobretudo dos jesuítas, tinha como objetivos transformar pagãos em católicos e construir um “projeto de hegemonia econômica fundada numa concepção de nova organização do trabalho, tendo como núcleo a missão religiosa”. Na Amazônia ocorreu então a disputa entre portugueses e jesuítas pela administração da população indígena. Para o autor, as populações indígenas tenderiam a ser homogeneizadas com a propagação das missões religiosas que procuravam realizar nas populações indígenas a reeducação moral e transformação em força de trabalho de acordo com a racionalidade ocidental utilizada na “intervenção do europeu sobre os costumes, as técnicas e as tradições locais”.

Pinto (2012, p. 231) cita ainda o Projeto do marquês de Pombal, que apesar de condenar a escravidão não criou meios que pudessem permitir aos povos viver conforme seus padrões e valores culturais. Tanto que tal projeto de hegemonia política estimulava o casamento com índias, com o intuito de criar uma nova sociedade miscigenada, para que a longo prazo conseguisse a “eliminação das diferenças étnicas e culturais e no surgimento de uma nova sociedade regional, fruto dessa engenharia de ‘apagamento’ dos traços étnicos e culturais locais”.

A partir disso, compreende-se que

a identidade do caboclo em boa medida corresponde a essa diluição gradativa historicamente longa e geograficamente extensa dos remanescentes das populações indígenas e da conformação dessa subpopulação regional e nacional, constituída de índios no seu sentido mais genérico, caboclos e, mais atualmente, ribeirinhos, produtores rurais,

colonos, assentados e outras novas identidades mais ou menos efêmeras como garimpeiros, sem-terra, peões de firma, etc. (PINTO, 2012, 231)

Braga (2002, p. 260) recorre a Américo Azevedo Neto para mostrar a utilização do bumba-meu-boi do Maranhão como um 'instrumento de catequese', tendo em vista que podiam ser observados aspectos ligados ao catolicismo popular, incluindo a promessa a São João, o batismo do boi e o enredo em torno da morte e ressurreição.

Na contramão dessa finalidade, Kazadi Wa Mukuna (apud BRAGA, 2002, p. 260-261) afirma que é possível observar no bumba-meu-boi do Maranhão uma sátira, na qual o negro realiza sua leitura sobre o branco, através de temas como "provocação e pacificação, tensão e resolução no desenvolvimento da trama, com a finalidade de ridicularizar os personagens considerados como variações do branco, ou seja, o amo, o padre e o capitão (cavalo marinho).

Com isso podemos observar dois modos de vivenciar esse "teatro", os brancos tentando mostrar aos negros que eles não eram marginalizados, desde que se portassem de forma adequada e os negros como forma de reafirmar sua identidade, ainda que em forma de teatro.

Sobre isso Braga (2002, p. 261) citando Roger Bastide pontua que: "o teatro dos brancos se caracteriza como 'um teatro de integração racial', enquanto que o teatro de negros é 'um teatro do segredo, como única forma possível de identidade cultural ameaçada pelo poder dos brancos'."

Mais recentemente, as questões de representatividade negra conseguiram instigar reflexões a seu respeito, inclusive sobre os negros presentes no auto do boi em Parintins. Jorcemara Matos Cardoso (2016, p. 80) questiona sobre a marginalização do negro nas apresentações dos bois de Parintins:

[...] o negro, na brincadeira de boi-bumbá em Parintins, continua relegado à marginalização, continua representando o lado da carnavalização, o lado grotesco da festa. Enquanto na brincadeira do bumba-meu-boi esse rebaixamento se dava através de uma formação discursiva do dominante sobre a do dominado, na festa de Parintins vozes marginalizadas, que aparentemente tenderiam ter o mesmo potencial de espaço, mostram-se numa relação hierárquica, chegando muitas vezes ao silenciamento de uma. Diferentemente desse silenciamento das questões raciais na festa, as questões indígenas e caboclas vão tomando grande espaço e investidos cada vez mais fomentação nas apresentações. O índio e o caboclo assumem um lugar de destaque, inclusive nas músicas, nas alegorias e nos itens oficiais, no entanto, o negro é colocado em nível rebaixado, caricaturado da forma mais jocosa, não tendo nem corpo (uma vez que são brancos, vestidos de negros) e nem voz.

Esse questionamento é válido sobretudo pela “invisibilidade” histórica do negro na Amazônia, sobretudo na construção do perfil identitário do amazonense. Tanto que no entendimento do folclorista amazonense Mario Ypiranga Monteiro:

[...] o folclore amazônico distinguia-se exatamente das demais “regiões” culturais da nação em função da predominância, por um lado, do elemento “indígena” (portador do folclore puro), e, por outro lado, da escassez e pouco peso exercido pelo “negro” na configuração da paisagem social amazônica. (PAIVA, 2002, p. 90)

Contudo, a própria história de Parintins mostra que negros foram trazidos por José Pedro Cordovil em 1796, além disso o fundador do boi Garantido era descendente de negros oriundos do Maranhão, tais informações já foram citadas anteriormente. Além disso, os bois-bumbás de Parintins também tem o auto do boi como parte de suas apresentações, e no auto há o casal de negros Pai Francisco e Mãe Catirina.

Sobre isso, Cardoso (2016) em sua dissertação questiona que os personagens Pai Francisco e Mãe Catirina perderam espaço na apresentação dos bois-bumbás de Parintins, sendo representados de forma cômica apenas para figurar na arena, enquanto que outros itens que nem existiam como cunhã-poranga e rainha do folclore ganharam papéis de destaque.

Os personagens Pai Francisco e Mãe Catirina que um dia já foram itens do boi, passaram a atuar em segundo plano, apenas para compor o conjunto folclórico. Já que o auto do boi foi retirado das apresentações pelo Garantido há muitos anos, para dar mais tempo para a apresentação das alegorias e das representações regionais. Foi somente a partir de 2015 que a encenação do auto do boi passa a ser retomada, dando, por conseguinte uma maior visibilidade para os personagens negros do auto.

Segundo o Jornal A Crítica (2016), o Auto do Boi voltou a ganhar importância em 2015, quando o boi-bumbá Garantido volta a encenar o auto do boi durante suas apresentações após um longo período deixado de lado. Surgiram inclusive, a partir de 2016 toadas dedicadas ao auto.

Nas observações realizadas nos anos de 2017 e 2018 percebeu-se essa revitalização do auto do boi no espetáculo apresentado na arena, por meio de toadas que retratam o enredo do auto do boi e acompanham a encenação da morte e ressurreição do boi. Os compositores do Garantido criaram a toada “Auto do Boi

Garantido”³⁸ com o intuito de dar “voz” aos personagens do auto, nesse caso o Amo, o vaqueiro e ao Pai Francisco:

Amo do boi: É vaqueiro, fama real
 Chamo, ninguém me responde
 Olho, não vejo ninguém
 Quero saber quem tirou a língua do meu boi
 Não sei ao certo, mas desconfio quem foi
Vaqueiro: Pronto, senhor meu amo
 Desculpa a demora, mas aqui estou
 Estava no campo de mazagão
 À procura do seu boi
 Pelejei, mas não encontrei nenhum rastro pelo chão
 Perdoe, senhor meu amo
 Já parti meu coração
Amo: Reúna os caboclos e a vaqueirada
 Pra capturar tihoso matador
 E traga amarrado o Pai Francisco
 Que ele vai pagar com sua dor
Vaqueiro: Pronto, senhor meu amo
 Eis o fugitivo e sua mulher
 Que está prenha e comeu a língua do boi
 Seu desejo não ficou pra depois, depois
Amo: Diga, Pai Francisco
 Por que matou meu boi?
Pai Francisco: Não quis matar
 Eu só queria a língua tirar
 Pra desejo saciar
 E Catirina não me apurrinhar
 Dizendo que o nosso filho com cara de boi ia chegar
Amo: Olha, seu cabra, paciência acaba
 Tiro vida, sangue e ponta de barba
 Caso não dê jeito no mais afamado touro do lugar
Pai Francisco: Não se apoquente, meu patrão
 Vou resolver essa questão
 Vou chamar o curador poderoso pajé
 Rufa tamurá!
 Balança maracá!
 Rufa tamurá!
 Balança maracá!
Amo: Urrou o meu novinho
 Meu amado Garantido
 O meu povo está em festa
 Viu meu boi ressuscitar
 Boi, boi, boi, boi
 Boi, boi, boi, boi
 Tradição da festa de boi-bumbá
 Boi, boi, boi, boi
 Boi, boi, boi, boi
 Essa tradição vamos celebrar

Em 2018, observou-se que a Mãe Catirina também ganhou “voz” através da Toada “Desejo de Catirina”³⁹ que narra um diálogo dela com Pai Francisco a fim de

³⁸ composta por Éneas Dias, Marcos Moura e João Kennedy do cd do boi Garantido de 2016 intitulado “Magia e Fascínio no Coração da Amazônia”

³⁹ composta por Enéas Dias, Marcos Moura e João Kennedy para compor o cd “Auto da Resistência Cultural” do boi Garantido em 2018

persuadi-lo a tirar a língua do boi para matar o seu desejo, durante a encenação do auto do boi:

Desejo de Catirina
 Desejo de Catirina
 Coitado do Pai Francisco
 Qual será a sua sina?
Mãe Catirina: Chico, meu nego velho
 Quem não tem chamego padece
 Quem ama o feio, bonito lhe parece
 Chega pra cá meu caboco perrechê
 Vem já pra rede que hoje tem cafuné
 Mas antes vai ter que matar
 O desejo de sua mulher
Pai Francisco: Já fiquei cabreiro
 Credo em cruz, Ave Maria!
 Quando a esmola é demais
 O santo desconfia
 Todo gato escaldado
 Tem medo de água fria
 O seguro morreu de velho
 Não vai aprontar mia “fia”
Mãe Catirina: Meu desejo é coisa pouca
Pai Francisco: Pode pedir o que quiser
Mãe Catirina: Quero a língua do Garantido
Pai Francisco: Tu tá será lesa mulher?
 Pede tudo menos isso
 Cala a boca, pela fé!
 Garantido é o mais querido
 Da Baixa do São José
Mãe Catirina: Cala boca já morreu
 Quem manda em minha boca sou eu
 Quem não pode com o pote
 Não segura na rodilha
 Eu tô prenha, mas sou tihosa
 Se manque pra Catirina
Pai Francisco: Ôh desejo desgraçado!
 Ôh desejo sem jeito!
 Pimenta no dos outros é refresco
 Meu Amo vai me matar
Mãe Catirina: Se não for, quem te mata sou eu
 Vá logo que eu avechada
 Esse filho é meu e teu
 Se eu não comer essa língua
 Ele nasce com cara de boi
 Se um dia ele me perguntar
 A culpa digo quem foi
 Tu presta bem atenção
 Se não vou te judiar
 Vai ter galho de cuieira
 E um ano sem furunfá
Pai Francisco: Tá bom minha velha
 Chega de apelar
 Quem tá na chuva
 É pra se molhar
Mãe Catirina: Então tu vai?
Pai Francisco: Eu vou mermo!
Mãe Catirina: Então tu vai?
Pai Francisco: Eu já disse que vou!

Já o Boi Caprichoso levou para a arena do Bumbódromo a encenação do auto do boi no boi-bumbá Caprichoso através de um musical em versos, escrito por Adriano Aguiar e adaptado por Felipe Camelo. Tal musical ocorreu ao final da sua apresentação da primeira noite do Festival, nele é dado voz aos personagens do auto do boi, incluindo a Mãe Catirina, o Pai Francisco e o Amo. Como podemos observar na transcrição a seguir:

Mãe Catirina: Chico, Chico, a injustiça é fome que dói, vejo de longe um casarão, a fartura e eu aqui sem um pedaço de pão. Me bateu um desejo incontrolável.

Pai Francisco: Que diacho de gesto insaciável.

Mãe Catirina: De comer a língua do boi.

Pai Francisco: Aquele mais bonito, negro, vistoso e garboso, de nome Caprichoso, preferido do patrão. Vou não!

Mãe Catirina: Vai sim!

Pai Francisco: Vou não!

Mãe Catirina: Vai sim! Senão o teu filho nasce com cara de boi vaquim. Vai sim!

Pai Francisco: Vou não!

Mãe Catirina: Vai sim!

Pai Francisco: Vou não! Que mamãe lansã⁴⁰ me proteja da ira do patrão!

Amo: Que feito mal feito, que tragédia assucedeu! Maldito seja teu fado, Pai Francisco condenado! Chamem o padre e o doutor para salvar o nosso amor!

E complementou com a toada “Auto do Boi Brasileiro”⁴¹ para embalar a encenação de seu auto:

Ô lêlê lêlê lêlê

Vou contar uma história do que aconteceu

Na fazenda dos Cid o mistério nasceu

O sumiço do meu touro negro amado

Deixei o descanso, fiquei foi zangado

Catirina invocada, com desejo de embuchada

Pai Francisco dominado, apaixonado prometeu

Pai Francisco foi pro pasto

Procurar meu boi amado

E eu fiquei agoniado e perguntei

Amo: cadê meu boi?

Perguntei a Gazumbá

Gazumbá: num sei meu sinhô

E com um tiro bem certo

Matou meu touro negro

Sua língua foi tirada

Morreu meu boi

O que foi que se assucedeu

A tristeza tomou conta de mim

Meu boi no chão, minha sinhá sofrendo aqui

Chamem o pajé o curandeiro da floresta

E faz sua pajelança pra trazer de volta meu boi

E bate forte esse tambor

Alegria voltou

Boi caprichoso brilhou

⁴⁰ lansã vem a ser a orixá dos ventos, dos raios e das tempestades, ela também seria responsável por reger o espírito dos mortos, é sincretizada na religião católica com Santa Bárbara.

⁴¹ Toada composta por Roberto Júnior, Adriano Aguiar e Dabela Júnior. Para compor o cd “Sabedoria Popular: Uma revolução Ancestral” do Boi Caprichoso em 2018.

Ô lêlê lêlê ô
 Meu povo brincou
 Na festa do boi de Parintins
 Meu boi voltou
 Aqui se consagrou
 Meu boi voltou
 Touro negro voltou

Além disso, observou-se que os negros passam a ser introduzidos nas toadas não somente relacionadas ao auto, e como parte das apresentações sobretudo nas apresentações das figuras típicas regionais e da parte folclórica, isso com o intuito de mostrar que houve também negros no processo de construção da identidade do parintinense. Observou-se ainda que, em relação ao Pai Francisco e Mãe Catirina, estes são retratados por pessoas com o rosto pintado de preto ou marrom, e/ou utilizando meias e camisas “segunda pele” na cor preta para cobrir sobretudo os braços e as pernas e apresentando-se de forma tragicômica, como pode ser observado na figura 5:



Figura 5: Pai Francisco e Mãe Catirina nos bois Garantido e Caprichoso, respectivamente.
 Fonte: A Crítica

É importante destacar a presença e exaltação negra durante a apresentação dos bois em 2018. O boi Caprichoso, por exemplo, levou para a arena Rômulo Vieira e Jhonatan Moreno, representando o quilombo urbano do Barranco de São Benedito, da praça XIV em Manaus-AM, antes de apresentar a toada “Boi de Negro” (figura 6A). Levou também a cantora paraense dona Onete⁴² acompanhada do violonista Sebastião Tapajós que entoaram a música “Boi de Negro” (figura 6B). Além disso, o Caprichoso homenageou lansã através de sua Rainha do Folclore (figura 6C), contudo precisou adaptar a cor da fantasia para tons de laranja, já que a cor que representa

⁴² Dona Onete, vem a ser o nome artístico de Ionete da Silveira Gama, cantora, compositora e poetisa paraense conhecida internacionalmente como “diva do carimbó chamegado”.

lansã é vermelho, cor do boi adversário; homenageou ainda as pinturas afros na própria face do boi-bumbá (figura 6D).

Figura 6: (A) Rômulo Vieira e Jhonatan Moreno, com cortejo de maracatu, representaram o quilombo de São Benedito; (B) Dona Onete e o violonista Sebastião Tapajós; (C) Rainha do Folclore representando lansã e (D) Boi Caprichoso com pintura afro.



Fonte: A Crítica

Enquanto que o boi Garantido levou a comissão de frente da Paraíso do Tuiuti com negros amordaçados, acorrentados e ensanguentados representando os maus tratos sofridos durante a escravidão, acompanhando essa representação estava a cantora amazonense Márcia Siqueira, caracterizada de Clara Nunes, entoando o samba “Canto das Três Raças” (figura 7A), além disso o boi Garantido homenageou Dandara, mulher de Zumbi dos Palmares através de sua porta-estandarte (7B), apresentou o sincretismo entre lansã e Santa Bárbara com a transformação da sinhazinha (figura 7C e 7D), e homenageou personalidades que lutam contra a intolerância religiosa e o preconceito racial, através da presença na arena do Dr. Babalawô Ivanir Santos (figura 7E).



Figura 7: (A) Comissão de Frente da Paraíso do Tuiuti e Marcia Siqueira; (B) Porta-estandarte caracterizada de Dandara; (C) Sindhazinha caracterizada de lansã e (D) Sindhazinha após a transformação de lansã para Santa Bárbara; (E) Dr. Babalawô Ivanir Santos na arena.

Fonte: (A, B, C, D) Widger Frota e (E) A Crítica

Ademais, observou-se a participação de Maracatus de Manaus na apresentação de ambos os bois, bem como de grupos de dança de Carimbó do estado do Pará, ambos expressões afro-brasileiras.

Toda essa representação encenada durante as apresentações dos boi-bumbás nos leva a refletir até que ponto índios, negros e o restante da população amazônica que é incluída na categoria “caboclo” se sentem de fato representados ou mesmo se identificam com os discursos propostos pelos bumbás?

1.3.1 Parintins o ano inteiro

Depois do Festival dos Bois, Parintins se prepara para a festa da padroeira da cidade Nossa Senhora do Carmo, que ocorre de 6 a 16 de julho, iniciando com um círio e tendo como encerramento religioso a procissão. Além dos ritos religiosos que envolvem a festa, ocorre também o arraial em honra a santa, contando com bingo todas as noites, barracas que vendem lembranças do festejo, roupas, comidas e artigos em geral, parque de diversões e apresentação de atrações locais, sendo que as principais são as apresentações dos bois Caprichoso e Garantido. Vale ressaltar que além da apresentação, os bois são responsáveis pela confecção do andor que carrega a imagem da padroeira da cidade durante a procissão.

Sobre a festa de Nossa Senhora do Carmo, Azevedo Filho (2013, p. 93) discorre que:

A festa se caracteriza pela realização do círio que abre o evento sacro realizado em torno da Catedral de Nossa Senhora do Carmo e missa toda noite. Um grande arraial é promovido pela igreja, com comidas típicas, bebidas, barracas que vendem brincadeira, produtos e lembranças da festa. A grande promoção da festa é o famoso Bingo da Santa, com valiosos prêmios que são sorteados, ou bingados, toda noite, até o último dia quando o prêmio é o mais valioso. Na noite de encerramento é feita a procissão de Nossa Senhora do Carmo que reúne um expressivo número de fies, chegando, conforme os jornais locais, a 20 mil pessoas.

Azevedo Filho (2013) retrata ainda outra festa local denominada Carnailha, “carnaval de rua realizado entre o sábado e a terça-feira de carnaval.” Durante sua realização desfilam o grupo dos irreverentes, o grupo A, o grupo B e o grupo especial. As pessoas que quiserem desfilar em qualquer um dos blocos precisam comprar os tururis⁴³.

Desde 2017, observa-se a inserção dos bois nos festejos de carnaval em Parintins, coisa que só ocorria em Manaus com o Carnaboi⁴⁴. Além desses eventos,

⁴³ Camisas oficiais para brincar em determinado bloco.

⁴⁴ O Carnaboi – “Eis aí a toada de boi-bumbá em parceria com os sambas enredos, nos tempos de carnaval, proporcionando alegria e entretenimento em Manaus. Projeto do Governo do Amazonas para divulgar o Estado Amazonas entre povos e continentes”. (SOUZA, 2016, p. 266)

segundo a Secretaria Municipal de Cultura, Parintins possui diversas festas populares quase todos os meses do ano, dentre as quais destacamos no quadro 2:

FESTA	DATA
Festa de Soltura de Quelônios – Projeto Pé de Pincha	janeiro a maio
Carnallha/Carnaboi	Fevereiro/março
Encenação da Paixão de Cristo	março/abril
Temporada de Festas e Ensaios dos Bois Bumbás - Caprichoso e Garantido	abril a junho
EXPOPIN (Exposição Feira Agropecuária)	maio/junho
Festival Folclórico e Festival de Quadrilhas - Comunidade do Zé Açú	junho
Festival de Quadrilhas	junho
Festival dos Bois Mirins	junho
Festival Folclórico de Parintins	último final de semana do mês de junho
Festa de Nossa Senhora do Carmo - Padroeira do Município	6 a 16 de julho
Festival Folclórico do Mocambo	julho
Festival Folclórico em Miniatura	agosto
Festival de Pesca do Peixe Liso - Comunidade do Paraná do Espírito Santo	agosto
Festival de Verão do Uaicupará	setembro
Festival de Verão do Caburi	setembro
Festival do Beijú - Agrovila do Mocambo	setembro
Aniversário de Fundação do Município de Parintins	15 de outubro
Festival de Toadas	outubro
Festival de Pastorinhas	dezembro/janeiro
Réveillon na Orla	31 de dezembro

Quadro 2: Festas populares em Parintins

Fonte: Secretaria Municipal de Cultura, 2018

Como pode ser observado, existem eventos durante quase o ano inteiro, contudo a principal festa do calendário, seja economicamente, ou no quesito de atração de turistas é o Festival Folclórico de Parintins.

1.4 DE PARINTINS PARA O MUNDO VER

Para Sebastião Breguez (2006) o folclore tem se transformado em fonte de lucro e renda para as comunidades regionais, causando impactos nas pequenas economias dos locais onde ocorrem importantes manifestações culturais. O mesmo

autor traz como exemplo os bois-bumbás de Parintins e a festa de peão boiadeiro de Barretos:

A festa do Boi-Bumbá, em Parintins (AM) é o exemplo mais importante: ela movimentada cerca de R\$10 milhões nos seis a oito dias de festejos, entre junho e julho de cada ano. A festa do peão boiadeiro de Barretos (SP) tem investimentos de R\$8 milhões para um lucro de R\$15 milhões. Se pensarmos que existem, em todo o País, 1,3 mil festas cadastradas pelos órgãos de turismo, o lucro estimado delas é calculado em US\$3 bilhões. (BREGUEZ, 2006, p. 4)

Com isso, podemos observar a força econômica que o folclore exerce nessas localidades que não possuem grande atividade industrial ou comercial, como outros grandes centros urbanos, mas que através do folclore tem a possibilidade de ter um rendimento maior, ainda que apenas por um curto período no ano.

O Festival Folclórico de Parintins projeta-se então, como um evento conhecido mundialmente, atraindo milhares de turistas vindos de outros estados e dos municípios adjacentes paraenses e amazonenses, durante as três noites da festa. Além de apresentações a navios transatlânticos que ancoram na cidade durante os meses de setembro a novembro oriundos de várias nações, atraídos pela beleza exótica da região e da festa.

Azevedo Filho (2013, p. 94-95) aponta que fora do período do Festival, Parintins recebe navios com turistas e realizam passeios pela cidade:

O fluxo diferenciado de turistas se dá pela visita dos grandes navios transatlânticos que cruzam o rio Amazonas de sua foz até Manaus e vice-versa. Os grandes navios fundeiam em frente à cidade e os passageiros saem em pequenas embarcações motorizadas até o Porto da cidade. Geralmente, as empresas de viagem já preparam uma programação em terra e vendem esse roteiro aos interessados. A excursão se baseia em passeio pela cidade e uma apresentação no curral do Boi Garantido ou do Boi Caprichoso, alternadamente, durante a programação, que dura em média 2 horas. Os navios ficam à frente da cidade de 6 a 10 horas.

Por este motivo, o evento vem sendo o foco de investimentos financeiros de cada vez mais empresas privadas, com o intuito de ganhar visibilidade pelo apoio.

Segundo Valentin (2005, p. 33): “nos últimos anos, o Festival de Parintins vem se projetando como uma das mais importantes celebrações populares do Brasil. Atraindo patrocinadores e a atenção da mídia, torna-se mais conhecido e a tendência é de crescimento cada vez maior”.

Segundo Nogueira, isso ocorre, pois:

os bumbás parintinense não são – nem como festa popular nem como produto – alguma coisa inédita ou original para o mercado, o que, em nenhum momento, tira o mérito e a criatividade daqueles que os produzem. Nesse particular, o sucesso televisivo e massivo reside exatamente no fato de a

brincadeira não ser toda inédita, o que favoreceu ainda a sua transformação em evento profissionalizado que movimenta milhões de reais por ano. (NOGUEIRA, 2008, p. 101).

Com essa inserção no mercado, os bois passam a movimentar milhões de reais, que Luiza Elayne Azevedo (2002, p. 67) afirma ser proveniente das seguintes fontes:

A renda do bumbá tem quatro fontes principais: 1. O Estado através do mecenato cultural (Ministério da Cultura) do qual participam o governo estadual e o federal; 2. Iniciativa privada, através do patrocínio da Coca-Cola, que, no ano de 2000 investiu R\$ 3 milhões, onde cada bumbá recebeu 750 mil; 3. A venda do direito de arena a empresas televisivas; 4. Receita direta, com a venda dos CDs oficiais e a venda de ingressos nos “currais⁴⁵ de terra firme” com a comercialização de camisetas, bonés, refrigerantes, comidas.

Valentin (2005, p. 78-79) declara que grande parte da economia parintinense gira em torno dos Bois. Cerca de 70% do dinheiro obtido é através de patrocínios, os outros 30% são oriundos da venda de ingressos para o Bumbódromo e arrecadados nas festas e ensaios. Com essa renda, os Bois adquirem os materiais necessários para a confecção das fantasias, adereços e especialmente à construção das grandiosas alegorias. Pagam os seus artistas, artesãos e funcionários fixos e temporários. Contratam os numerosos serviços indispensáveis à apresentação.

Segundo a prefeitura da cidade, o Festival Folclórico de Parintins “injeta R\$ 50 milhões na economia local por ano e gera, pelo menos, 5 mil empregos diretos e indiretos na cidade”. Em 2017 a expectativa era de que 17 mil espectadores acompanhassem as apresentações por noite. (MINISTERIO DO TURISMO, 2017)

Já de acordo com o site da Associação Brasileira de Empresa de Eventos, baseado em dados da Gerência de Registro de Fiscalização da Empresa Estadual de Turismo do Amazonas (AMAZONASTUR), a estimativa de injeção na economia do município é de R\$ 117,9 milhões. Levando em consideração um fluxo de 70 mil turistas na cidade, destes cerca de 45 mil demandariam hospedagem em hotéis, cama & café, pousadas e casas alugadas, que renderiam um lucro de R\$ 44,8 milhões, e os demais 25 mil, hospedam-se em casa de parentes ou amigos. O restante da receita seria proveniente de outras variáveis como mão de obra dos artesãos, contratação dos artistas, abastecimento nos postos de combustível, restaurantes e lanches,

⁴⁵ Trata-se do local no qual são realizados os ensaios dos bumbás com as torcidas, treinamentos de brincantes e shows. Localizava-se nos terrenos dos antigos “donos” dos dois bois, contudo a partir de junho de 1999, passaram a utilizar novos currais, que possuem palco, espaço para dança, camarotes e salas, ambos construídos pelo Governo do Estado do Amazonas. (LEMOS, 2005)

supermercados, entre outros. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE EVENTOS, 2017, s/p)

O Jornal A Crítica (2017), complementa afirmando que enquanto em todo o país os comerciantes esperam pelo Natal para ter aumento nas vendas, em Parintins esse aumento das vendas ocorre em junho e julho, com a chegada de milhares de turistas. Os comerciantes estimam um aumento das vendas em 80%.

Sobre isso, Nogueira (2014, p. 176) relata ainda que:

A preparação e a realização da festa movimentam a economia da cidade durante o ano todo, mas o pico das atividades diretas dos bois-bumbás ocorre no período de março a junho. Juntos, empregam mais de quatro mil pessoas, 500 pessoas a menos que as lotadas na prefeitura/Os bois-bumbás movimentam, no seu conjunto, em torno de R\$ 14 milhões por ano, dinheiro que corresponde a três meses de arrecadação da prefeitura. Por tudo isso, os bois-bumbás exercem influência em todos os segmentos sociais da cidade de Parintins e das suas relações com governos e outras cidades brasileiras.

O que faz com que o Boi-Bumbá de Parintins seja alvo da mídia que busca turistas e patrocinadores. Na opinião de Nogueira (2008, p. 54) “isso não significando que estas festas fiquem menos comunitárias ou que estejam condenadas a perder-se nas intrincadas redes da era da informação[...]”. O mesmo autor completa seu pensamento ao afirmar que existem em tais manifestações culturais “focos de criticidade que identificam os impactos e engendram debates e atitudes que visam denominar, espacializar e territorializar as festas populares, ainda que estas ganhem novos elementos e formas de expressão cultural” (NOGUEIRA, 2008, p. 54).

Além disso, o Boi-Bumbá de Parintins vem tornando-se referência da concepção de um aperfeiçoamento técnico e organizacional, visto que desde a construção do Bumbódromo, os bumbás passaram a ganhar projeção nacional por meio da televisão, lançando-se então em projetos e acordos mercadológicos nos quais está inserido até hoje. Realiza-se então um espetáculo num local projetado especificamente para ele, que visa atender às necessidades dos brincantes dos Bois, do público espectador, dos meios de comunicação e dos patrocinadores. Tal estrutura vem sendo aperfeiçoada a cada ano, buscando atender as exigências de cada um dos segmentos envolvidos com o espetáculo, desde mais camarotes e arquibancadas para turistas, mudanças para facilitar a apresentação dos bumbás e a cobertura de imprensa. (NOGUEIRA, 2008).

Referente ao bumbá de Parintins, tanto a mídia quanto as empresas patrocinadoras do evento enfocam a rivalidade tradicional entre os bumbás Garantido e Caprichoso, evidenciada nas cores vermelho e azul. A esse respeito Allan Rodrigues

(2006, p. 105) aponta que quem vai a Parintins hoje deve compreender que a cidade é dividida ao meio por duas paixões: uma em vermelho pelo Garantido e outra em azul pelo Caprichoso.

Tal rivalidade, presente na vontade de cada boi em superar o rival na arena e fora dela, é considerada por muitos a essência da festa. Tal rivalidade remonta ao início da história dos bois de Parintins, faz parte da identidade da sociedade parintinense. De acordo com a memória que circunda os Bois-bumbás, quando os dois saíam às ruas para homenagear os santos do mês de junho (Santo Antônio e São João), ao chegarem em determinado trecho da cidade confrontavam-se em agressões verbais e físicas, chegando muitas vezes “às vias de fato”. Por conta desse fato, repetido ano após ano, os torcedores decidiram imaginariamente não ultrapassar os trechos tidos como “território contrário”. Assim, definiu-se uma linha imaginária que atravessa a cidade.

Para Nogueira (2014, p. 60) a rivalidade entre as torcidas dos bois-bumbás sugere a Parintins (figura 8), a imagem de uma cidade dividida ao meio, por uma linha imaginária norte-sul, que tem como pontos de referências socioculturais, o Mercado Municipal, a antiga prefeitura, a rua João Melo, a Catedral de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, o cemitério e o Bumbódromo, onde está estabelecido a fronteira dos ‘domínios’ dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso a oeste e a leste respectivamente.

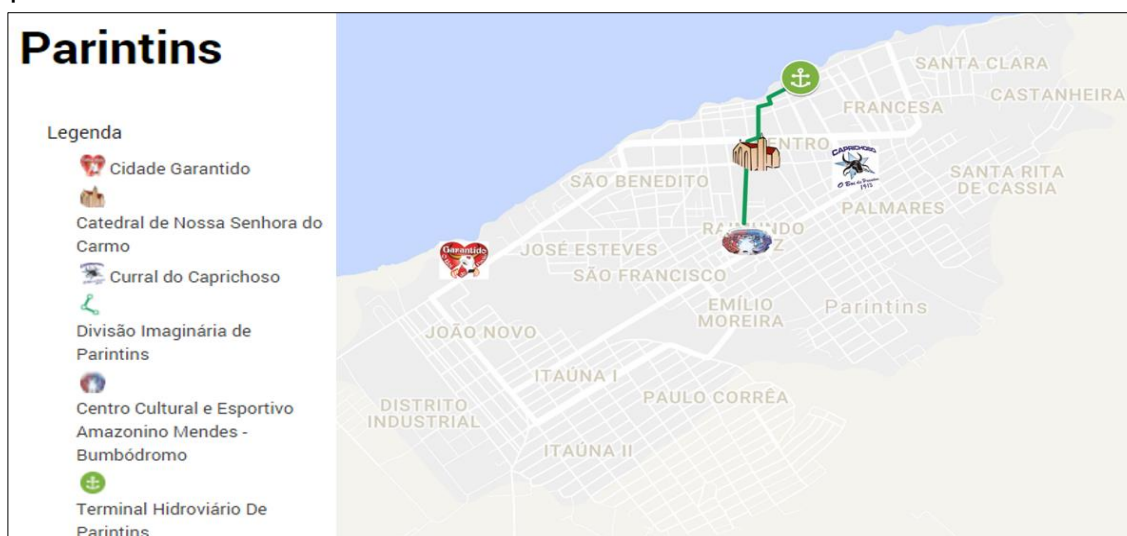


Figura 8: Mapa do município do de Parintins, evidenciando os Currais dos bois e o Bumbódromo. Fonte: Quadro elaborado a partir da pesquisa de campo para esta dissertação, 2017

Valentin descreve a mesma divisão imaginária da cidade:

Geograficamente, a cidade se divide em duas, refletindo a dualidade dos Bois. Além das casas, árvores, postes e mobiliário urbano marcam a parte da cidade onde cada Boi tem sua sede e a maioria de seus torcedores. O

Garantido foi fundado na parte da cidade conhecida como Baixa do São José, rio acima, a oeste e até hoje ocupa vigorosamente esse espaço; é lá que está sua nova sede administrativa, os galpões da Cidade Garantido, o "curral" dos ensaios [...] - tudo muito vermelho. Já o Caprichoso mais próxima ao centro da cidade, onde ficam também seus galpões, ateliês, sede social e "curral" de ensaios. Tudo, é claro, temperado com muito azul. Dividindo as metades da cidade, numa linha imaginária, estão suas duas maiores e mais imponentes construções: a Catedral de Nossa Senhora do Carmo e a arena do Bumbódromo, erguendo-se como duas sentinelas e símbolos máximos dos dois extremos parintinenses: o mais sagrado e o mais profano. (VALENTIN, 2005, p. 76)

A manifestação da preferência pelos bois-bumbás incorporou-se no cotidiano com a valorização identitária do "ser contrário" impregnado de cordialidade, onde ser contrário é assumir os bois-bumbás como entes culturais, como identificadores da individualidade e da coletividade. Tal rivalidade influência inclusive nas ações de marketing de diversas organizações, principalmente das patrocinadoras, que buscam adaptar o discurso da sua marca a realidade local. Quem investe em cultura no Amazonas está agregando à sua marca um produto conhecido em todo planeta: a própria Amazônia (NOGUEIRA, 2008, p. 53).

Em contrapartida, os bumbás buscam assegurar a atratividade do evento, adaptando seus lemas aos discursos latentes na contemporaneidade, como o aumento da problemática ambiental, que fez com que os "olhos" do mundo se voltassem para a Amazônia, que serve como base para os lemas dos bumbás que tem enfoque, sobretudo na sustentabilidade, com forte apelo cultural e de preservação da Amazônia.

E como o Festival Folclórico de Parintins, mostra-se um evento de grandes proporções, surgem organizações com o interesse em patrociná-lo, o que acarreta no emprego do Marketing Cultural⁴⁶, através do mecenato por parte da esfera pública e o patrocínio da esfera privada. No 50º Festival Folclórico de Parintins, em 2015, por exemplo, contou-se com o mecenato⁴⁷ dos Governos: Federal, através do Ministério da Cultura; Estadual com a Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, atual

⁴⁶ Vem a ser toda ação cultural de marketing que utiliza a cultura como meio de comunicação com o intuito de se difundir o nome, produto ou para adsorver a imagem de uma empresa patrocinadora. O marketing cultural vale-se da cultura como alicerce e instrumento para a transmissão de dada mensagem, inclusive desenvolvendo um relacionamento com o público-alvo a longo prazo, isso sem que a cultura venha a ser a atividade-fim da empresa. A autora destaca que os principais objetivos buscados com a realização de investimentos em cultura são: ganho de imagem institucional, agregação de valor à marca e reforço do papel social da empresa; obtenção de benefícios fiscais; retornos de mídia e aproximação do público-alvo. (REIS, 2009)

⁴⁷ o mecenato teria o objetivo de apoiar a arte pela arte, através da proteção e do estímulo das atividades culturais e artísticas por parte dos incentivadores sem retorno da imagem. (REIS, 2009)

promotora do evento; e Municipal, por meio da Secretaria Municipal de Turismo. Ademais contou com a organização Whirlpool como apoiadora e com o patrocínio⁴⁸ de sete organizações, incluindo Petrobras, Eletrobras, Correios, Bradesco, Brahma, Coca-Cola e Vivo. Vale ressaltar que as cotas de patrocínio que variaram de 800 mil reais a 3,0 milhões de reais. (DAGNAISSER, 2015)

Para a captação de investimentos, nota-se a ‘união de contrários’ visando à construção do espetáculo, a partir da iniciativa dos dirigentes do Garantido e Caprichoso, que se unem em favor dos contratos de patrocínio para os seus espetáculos (NOGUEIRA, 2014, p. 84). Além disso, como Azevedo (2002, p. 60) cita: “Atualmente, os bumbás Garantido e Caprichoso são uma poderosa instituição”, com essa condição o Festival Folclórico de Parintins, sentiu a necessidade de uma agência responsável pela comercialização dos patrocínios, que há 15 anos, ficou na responsabilidade da empresa Maná Produções.

Percebe-se ainda que nos dias atuais, quando se trata de vincular uma marca a um evento patrocinado, o patrocínio por si só não é suficiente, sendo necessário combinar outras ações com o propósito de reforçar o vínculo. Para tanto, o patrocinador necessita ser proativo, buscando e selecionando eventos que possam ser compatíveis com as estratégias de marketing traçadas pela sua empresa, inclusive utilizando outras ferramentas de marketing visando maximizar os resultados desse investimento. Procurando ter em mente a adequação entre seu público-alvo e o público que o evento tende a atingir (COSTA, 2004).

A partir disso, surgem as campanhas de marketing específicas para a festa dos bumbás, sendo que a maioria passa a ser veiculada nas mídias digitais, impressas e televisivas com até dois meses de antecedência e vão até as três noites de realização do Festival. No Festival Folclórico de Parintins percebe-se que as patrocinadoras buscam utilizar em suas estratégias de comunicação alguns aspectos da manifestação cultural, para buscar aproximação junto à população local. Com isso podem mostrar a todos os espectadores que assistem ao evento seja no Bumbódromo, ou através da transmissão televisiva e online que estão preocupados com as questões culturais, sociais e ambientais, sobretudo com enfoque no meio ambiente, nas tradições indígenas e caboclas e nos costumes locais, que rodeiam o

⁴⁸ Transferência gratuita e em caráter definitivo, para pessoa física ou jurídica de natureza cultural com ou sem fins lucrativos, de numerário para realização de projetos culturais com finalidade promocional ou institucional de publicidade. (BRASIL, 1991)

Festival e são encenadas nas apresentações dos bumbás. As principais estratégias de marketing dos patrocinadores oficiais do Festival Folclórico de Parintins dizem respeito à adaptação às cores vermelha e azul, em respeito às cores dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, respectivamente, para unir efetivamente sua marca ao Festival, como forma de atrair o público ocorre ainda a distribuição de adereços com suas logomarcas para as torcidas, banners com a temática do evento, entre outras. (DAGNAISSER, 2015)

Na pesquisa realizada no ano de 2015, observou-se várias ações de marketing das patrocinadoras, que se apoiavam na rivalidade entre os bois para realizar a adaptação visual de suas marcas, produtos e propagandas. Um exemplo é a latinha (figura 9) da Brahma que recebeu uma nova roupagem para adequar-se ao tema da festa, na qual seu rótulo passou a representar a face de cada um dos bumbás.



Figura 9: Ações de marketing da Organização Brahma
Fonte: DAGNAISSER (2015).

A Coca-Cola Brasil foi o primeiro patrocinador oficial do evento, sendo que em 2017 foi o 22º ano consecutivo no Festival de Parintins. A respeito disso Rodrigues (2006, p. 95) discorre que:

Ainda em 1995, a multinacional Coca-Cola fechou um contrato de patrocínio com os bumbás. A empresa passou a investir anualmente cerca de R\$ 4 milhões na festa, tornando-se o maior patrocinador do festival e seu principal divulgador. Uma parte do dinheiro era passada diretamente aos bumbás, para prepararem suas apresentações, e a outra investida na divulgação da festa por meio de comerciais na mídia nacional, cartazes e outdoors espalhados por todo o País e convites para formadores de opinião (jornalista, artistas e autoridades) conhecerem o espetáculo apresentado por Garantido e Caprichoso.

Azevedo (2002, p. 66-67) cita que: “Patrocinar é acreditar. É com esse conjunto de slogans que a Coca-Cola desembarca com todas as suas ferramentas de marketing, publicidade e relações públicas em Parintins”. Ao longo de toda a sua

história de patrocínio do Festival a empresa tem realizado diversas ações de marketing, inclusive mudando a cor da sua logomarca que originalmente é vermelha e branca, cores que em Parintins estão ligadas ao Boi Garantido, para azul e branca, cores do Boi Caprichoso.

Segundo o site da Coca-Cola (2015), desde o início do patrocínio, os valores empregados pela Coca-Cola Brasil no Festival Folclórico de Parintins ultrapassam R\$ 82 milhões, o que contribui, principalmente, para o desenvolvimento socioeconômico do interior do Estado do Amazonas e para a valorização da cultura local. Já que para a festa, cerca de 700 moradores da cidade trabalharam para a empresa na montagem do Kuat Club, do camarote no Bumbódromo e nas operações de hospedagem e atendimento aos convidados. Além disso, a empresa reforça o seu compromisso com a sustentabilidade, já que seu camarote foi integralmente decorado com materiais reciclados e regionais, as paredes foram revestidas por tecido de juta natural, os painéis decorativos foram confeccionados com estrutura em madeira de reflorestamento e lona reciclada. As colunas também têm trançado de palha natural e todo o mobiliário é feito com madeira certificada.

Nota-se com isso que o patrocínio passou a ser a principal fonte para a manutenção da grandiosidade da festa, já que as associações folclóricas não possuem recursos próprios suficientes para subsidiar todas as despesas que envolvem a organização, produção e execução do espetáculo. Por isso, com o intuito de captar patrocínio, são apresentadas propostas as possíveis patrocinadoras, nas quais são oferecidas contrapartidas como o ganho de visibilidade da organização e de seus produtos através de publicidade exclusiva vinculada aos bois-bumbás. (DAGNAISSER, 2015)

Como ponto negativo, nota-se uma crescente insatisfação dos grandes patrocinadores, com o amadorismo administrativo dos bumbás. As principais reclamações estão relacionadas à precária prestação de contas dos bumbás para sociedade do dinheiro que recebem. Tal situação se agrava com denúncias de desvio de dinheiro, falta de pagamento dos artistas e suposta compra de jurados (NOGUEIRA, 2008, p. 195-196).

Isso pode ser observado durante o Festival de 2015, através de denúncias que apresentavam supostas tentativas de cooptação de jurados por determinado bumbá, o que fez com que houvesse o afastamento de um fiscal da viagem feita para buscar os jurados, no mesmo ano surgiram denúncias de suposta compra de jurados por

parte do outro bumbá, que passou a ser apurado por meio do procedimento investigatório nº 002/2015, instaurado pelo Ministério Público do Estado do Amazonas MP-AM e publicado no Diário Oficial do MP-AM no dia 01 de julho de 2015, através da Portaria nº 006/2015-1ª e 2ª PJPIN, assinada pelos promotores de Justiça Flávio Mota Morais Silveira e Yara Rebeca Albuquerque Marinho de Paula, já que as associações folclóricas também recebem dinheiro público.

No que tange a prestação de contas, em 2015, o Boi-Bumbá Garantido efetuou uma auditoria com o objetivo de divulgar a todos a situação do bumbá naquele momento, por meio dela foram relatados R\$36 milhões de dívidas, dívidas estas que teriam sido contraídas pelas gestões anteriores. O boi Caprichoso também realizou auditoria em suas contas, com isso constatou que possuía uma dívida de aproximadamente R\$ 4 milhões de reais. (DAGNAISSER, 2015)

Ademais, todos os anos são realizadas reuniões entre o Governo Estadual que é o responsável pelo evento, representantes dos bumbás, da agência que capta os patrocínios, da empresa que firma contrato para a transmissão do evento, nos anos da pesquisa foi a empresa A Crítica, e outros órgãos que colaboram para a realização do evento, com o objetivo de avaliar o evento do ano interior e planejar as ações para o próximo ano, incluindo mudanças no evento. Sobre isso Nogueira (2008, p. 197) disserta que:

Com assento na administradora do festival, os patrocinadores participariam indiretamente das ações dos bumbás sob justificativa de que, desse modo, poderiam evitar estragos sobre a imagem de seus produtos ou empresas. Não há ingerência do patrocinador, mas um acompanhamento do investimento que ele faz no festival. Afinal, ele precisa comprovar o retorno dos investimentos na forma da consolidação de uma imagem positiva da sua empresa na sociedade. O boi-bumbá é reconhecido como agente catalisador de benefícios para o município.

Diante das mudanças ocorridas na festa, transformando-a em um espetáculo a céu aberto, está ocorrendo uma contradição de opiniões por parte de quem executa a festa: uma parte da população prima pela tradição, alegando que o boi-bumbá estaria perdendo sua identidade cultural, outra defende que se deve acompanhar a modernidade, mas sem prejuízo à sua base identitária. E o que se percebe nos boi-bumbás é justamente a mistura dessas duas visões, fazendo com que o boi-bumbá seja um híbrido de “tradição” e “inovação”.

Sobre isso, Assayag (1995, p. 28) afirma que “o nosso folclore tem de ter os pés fincados na tradição, mas tem também as mãos livres para criar e inventar”. Para tanto mostra-se fundamental que se respeite os mitos, mas que também saia em

busca de novas aventuras, que pesquise lendas, mas também encontre técnicas e estilos diferentes. Sendo assim, um navegador em busca de novas dimensões, não um toco morto, fincado até o meio, como querem alguns puristas que acreditam que o folclore é imutável. O mesmo autor complementa que o folclore parintinense:

Não é um toco morto, fincado até o meio, como querem alguns puristas. É algo como a matéria em sua ínfima constituição. É o átomo com seu núcleo segurando a estrutura da linhagem, enquanto as partículas soltas vão em busca de formas e combinações diferentes. É como o ser humano que traz em si o próprio código genético, mas sai pelo mundo, moldando a sua personalidade na forja da vida. (ASSAYAG, 1995, p. 28)

Esse conflito, na realidade, o que os “puristas” chamam de descaracterização só não ocorre de maneira mais acelerada porque o mercado está interessado no produto. A mídia, por sua vez, está interessada no que dê retorno comercial, no que dê público. Desta forma, as transformações percebidas no Festival mostram que essa festa que é produzida para o turista, para o telespectador teve que agregar determinados elementos que pudessem encher a tela e transformar aquela manifestação num espetáculo. Nesse momento, é posto para a mídia a magia do boi e este ganha a dimensão de espetáculo. (NOGUEIRA, 2002)

Nogueira (2014, p. 101) ao analisar a espetacularização dos bois de Parintins disserta que:

Compreendo o Boi-Bumbá de Parintins como espetáculo midiático, porque é essa a sua condição mais recente. Festas, rituais e celebrações comunitárias são eventos socioculturais encontrados desde os primeiros agrupamentos humanos. Nelas se entrelaçam as relações sociais de grupos ou indivíduos, seja por meio da comunhão direta real ou por mediação sobrenatural. Nas sociedades modernas as festas podem se associar aos aspectos e aos interesses do mercado. Antes, para o usufruto material e espiritual da comunidade; agora feitas para serem comercializadas como espetáculo para um público indiferenciado, para as massas de consumidores de entretenimento e lazer. Essas festas espetacularizadas são um fenômeno que se desenvolveu no capitalismo, principalmente a partir do aprimoramento dos meios eletrônicos de comunicação.

O autor acrescenta ainda que para que se assimile melhor o boi-bumbá parintinense, é necessário que ele seja compreendido em suas duas formas de manifestação: a primeira diz respeito ao folguedo de terreiro e de rua, e a segunda, ao boi-bumbá espetáculo. O folguedo é observado atualmente nos ensaios, nos currais e nas saídas tradicionais às ruas, principalmente nas noites dos Santos de Junho, nas quais o boi-bumbá brinca nas casas que se enfeitam de balões e fogueiras. Já o boi-espetáculo é aquele que ocorre no Bumbódromo, incluindo três apresentações para galeras e turistas que vão a Parintins de outras partes do estado, do Brasil e do mundo; a temporada de ensaios em Manaus que ocorre entre de abril

a junho; e as gravações dos DVDs de promoção das toadas do Festival. (NOGUEIRA, 2014, p. 108)

Como podemos observar, no caso dos bois-bumbás de Parintins um mesmo boi pode ser múltiplo, na medida em que é boi-raiz com suas saídas nas ruas, ladainhas e pagamento de promessa; é boi-espetáculo durante as três noites do Festival; é boi-pertença de seus torcedores; é boi-marca a ser negociado na venda de produtos licenciados; é boi-rótulo, ostentando, ainda que indiretamente as marcas de suas patrocinadoras; é boi-público por ser considerado um bem imaterial do Estado; é boi-particular, por “pertencer” a uma associação e ser gerido por presidente, entre tantos outros bois que ele já foi e pode vir a ser.

Muito disso se deu por conta do hibridismo cultural que envolve os bois de Parintins. Canclini (2008) trata como hibridismo cultural um processo multicultural, que se dá quando ocorre o contato de diferentes culturas. O autor completa afirmando que as culturas pós-modernas são em sua essência limítrofes, baseadas em fronteiras, resultantes do contato com o outro e dizem respeito aos deslocamentos de bens simbólicos. A cultura é percebida então como algo não mais exato, mas sim como algo representado, sendo assim nos dias atuais um simulacro como marca cultural.

Já Ortiz apud Vieira Filho (2002, p. 32) diz que numa cultura mundializada “há uma relação entre uma suposta cultura global nascente com as culturas locais numa espécie de retroalimentação recíproca”

E é isso que Vieira Filho (2002, p. 32) nos mostra quando afirma que o boi de Parintins se “mundializa” a partir do momento que pega para si toda a técnica que a modernidade proporciona e introduz em seu espetáculo, na medida que isso ocorre, acaba por influenciar outras manifestações culturais, regionais e nacionais a seguir o mesmo caminho. Ao mesmo tempo em que apresenta uma nova interpretação dos mitos, lendas e história, o que fortalece a cultura regional, além de contribuir para a construção de uma identidade amazônica em diálogo com a cultura mundial, ou seja, nos bois de Parintins, o tradicional e o moderno se relacionam constantemente de maneira complexa. (VIEIRA FILHO, 2002, p. 32)

É preciso compreender que transformações existem e que a cultura é dinâmica. O próprio Festival se mostra como um caso concreto de que a cultura sempre é incrementada por novos elementos, contanto que sua essência seja resguardada, e o povo parintinense ao longo dos anos realiza transformações no auto do boi, mantendo toda a parte cênica do auto, seu enredo, história, etc. (PIMENTEL, 2002, p. 40)

Percebe-se então, o Boi-Bumbá de Parintins como algo híbrido, pois como Nogueira (2014, p. 277) nos revela, os bois englobam as características do espetáculo que tem por objetivo divertir e entreter as massas, contudo também, agrega aspectos da vida contemporânea e do *ethos* das populações amazônicas que, a partir do favorecimento dos meios de comunicação, passam a ir além do espetáculo. E dessa relação boi-bumbá e mercado passam a se fazer visíveis informações, apelos e mensagens que fazem apelos para que haja conscientização e preservação dos povos e dos ecossistemas amazônicos.

Portanto, o boi-bumbá é uma rede complexa, que envolve cultura popular e folclore, carregada de símbolos e em constante ressignificação. Por isso, torna-se necessário discutir os conceitos e contextos que envolvem esses termos, com o intuito de compreender como esses elementos tidos como “essência” dos bois-bumbás levariam estes a serem considerados patrimônio cultural imaterial.

2. FOLCLORE NO BRASIL: CON(TEXTOS)CEITOS

Vão rareando os lugares em que de todo se não apagou o gosto dessas festas clássicas, resto de outras eras que os escritores do século futuro hão de estudar com curiosidade, para pintar aos seus contemporâneos um Brasil que eles já não hão de conhecer. (MACHADO DE ASSIS, 1994, s/p)

Este capítulo pretende compreender como o folclore está presente nos estudos que levariam a institucionalização das culturas tidas como populares no Brasil. Para tanto, mostra-se necessário destacar não apenas os conceitos e sua importância para cada época, mas o contexto no qual estes são utilizados e estudados. Discorreu-se então sobre o surgimento do interesse na cultura popular, apresentando como o termo folclore surgiu e como ele chegou ao Brasil. Apresentará também como o folclore foi pesquisado e debatido durante sua institucionalização, para tanto destacou-se pesquisadores fundamentais para o tema, como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Florestan Fernandes. Além disso, procurou discutir-se a atualidade do conceito de folclore, bem como sua presença na Amazônia.

2.1. FOLCLORE

Durante os primeiros estudos sobre as “antiguidades populares”, o folclore era tido como sinônimo de cultura popular, por isso para que se compreenda como viria surgir o termo folclore é preciso que se contextualize o momento em que o tema passa a ser o foco dos intelectuais.

Peter Burke (2010) nos mostra que foi entre o final do século XVIII e o início do século XIX, período no qual a cultura popular tradicional estaria desaparecendo, que o "povo" passa a ser um tema central para os intelectuais europeus, tal interesse teria surgido em contraposição a revolução industrial.

Luiz Nilton Corrêa (2012, p. 23) acreditava que, para além dessa contraposição, existiam outros fatores que levaram a esse interesse, entre os quais:

o iluminismo déspota com sua ideia de padronização de leis, ordens, regras e um pensamento lógico, científico e formal, sobrepondo o costume e as tradições locais, gerou uma reação pela qual desenvolveu-se os estudos sobre cultura popular e identidade local, não exatamente nacional.

Foi a partir de então que os intelectuais passaram a buscar nas classes “baixas” relatos de seus costumes sobretudo por meio de canções populares e estórias tradicionais. Muitos termos surgiram tentando dar conta de nomear o que se recolhia durante as pesquisas, principalmente na Alemanha. Burke (2010) cita, por exemplo, termos como: *Volkslied*, que designaria canção popular, *Volksmärchen* e *Volkssage* correspondentes a diferentes tipos de conto popular e *Volkslieder* que se referiria aos conjuntos de canções populares compiladas em 1774 e 1778 por Johann Gottfried Herder.

Corrêa (2012) acrescenta que neste mesmo período tentava-se resgatar a origem das nações, na Alemanha buscava-se um resgate ao autêntico e ao popular, frente as mudanças provenientes da revolução industrial, da arquitetura neoclássica, da busca do conhecimento enciclopédico e da origem das línguas e das nações. Com isso a Alemanha passa a buscar sua unificação por meio da formação de um Estado alemão, composto pelos antigos reinos germânicos, é nesse cenário que ocorre também a descoberta da cultura popular, nesse caso como parte de uma identidade cultural, surge então outro termo o *Volksgeist*, equivalente a Espírito do Povo, que dizia respeito ao popular, a cultura local, uma oposição ao iluminismo erudito. Com esta “descoberta” da cultura local na Alemanha, surgiram muitos trabalhos, como dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que realizaram um levantamento dos contos populares regionais, os Contos de Grimm. Tal movimento de estudos e pesquisas sobre a cultura popular expandiu-se na mesma época para outros países como Rússia, Suécia, Inglaterra e França e, também, Espanha e Itália.

Roberto de Barros Freire (2014, p. 525) afirma que o surgimento do interesse pelo folclore, corresponde ao da cultura popular, justamente através das pesquisas dos Irmãos Grimm e de Herder sobre a poesia tradicional e as canções populares na

Alemanha, e que isso se propagou não só por outros países, como para outros campos a serem estudados, incluindo outras formas literárias, músicas, práticas religiosas e outros fatos chamados na época de "antiguidades populares". O autor acrescenta ainda que naquela época a cultura popular era vista como oposta à cultura erudita, que seria aquela praticada pelas elites e pelas instituições oficiais.

Com essa expansão, o estudo da "cultura do povo" chegou a Inglaterra, onde em 22 de agosto⁴⁹ de 1846 o arqueólogo Ambrose Merton, pseudônimo de William John Thoms, criou através de neologismo o termo folclore (*folklore*). Aparecendo em uma carta dele destinada a revista *The Athenaeum*, de Londres, na qual observava-se a junção dos vocábulos da língua inglesa *folk*, que quer dizer povo, e *lore*, que significa saber ou ciência, passando a significar "a ciência que estuda toda as manifestações do saber popular", incluindo, conforme consta na carta, usos e costumes, cerimônias, crenças, romances, superstições, refrãos. (MEGALE, 2001, p. 11).

Roberto Benjamin (2017) aponta que logo começaram a surgir críticas de que esse conceito seria limitado, pois ao utilizar o termo "saber" parecia excluir os elementos a cultura material, fazendo com que se pensasse que esta só seria objeto de estudo do folclore se relacionado a cultura imaterial. Outra crítica seria a respeito de "povo", pois essa primeira concepção de folclore contemplaria apenas as camadas mais baixas da sociedade camponesa, não abarcando o contexto urbano, nem as demais culturas externas.

Além de enfrentar a complexidade de tentar conceituar folclore, os estudiosos ainda divergiam quanto ao seu possível *status* de ciência e a quem competiria seu estudo. A partir disso, iniciou-se a discussão sobre o conceito por trás do folclore, envolvendo, na Europa, intelectuais de diversas áreas do conhecimento⁵⁰. Renato Ortiz (1992) aponta que somente a partir da segunda metade do século XIX, os intelectuais da cultura popular passam a se posicionar como "folcloristas". Sendo que,

⁴⁹ Atualmente o dia do folclore é comemorado justamente no dia 22 de agosto por ser o dia em que o termo foi criado. No Brasil, esta data foi oficializada como "Dia do Folclore" através do Decreto nº 56.747, de 17 de agosto de 1965, por considerar que os estudos e das pesquisas do Folclore são relevantes, sobretudo em seus aspectos antropológico, social e artístico. O que contribui como fator legítimo para o maior conhecimento e mais ampla divulgação da cultura popular brasileira. (BRASIL, 1965)

⁵⁰ Os estudos vigentes na Alemanha e na Inglaterra, expandiram-se a outros países da Europa, incluindo a França, com Paul Santyves, Arnold Van Gennep, Jean Paul Sébillot, a Itália, com Raffaele Corso e Guiseppe Pitri, e a Bélgica, com Albert Marinus. (FRADE, 2004)

a primeira instituição formada com este fim foi a *Folklore Society*⁵¹, em 1878 na Inglaterra, tendo como principal objetivo transformar o folclore em ciência.

Ortiz (1992) ao se posicionar criticamente sobre o termo “folclorista”, discorre que existiam dois grupos de intelectuais dedicados a estudar a “cultura do povo”: Os “românticos” e os “folcloristas”. Sendo os “românticos” responsáveis pela fabricação de um popular que estaria a sombra da “alma nacional”, por ser ingênuo e permanecer anônimo, enquanto que os “folcloristas” acolheriam para si a função de positivistas emergentes, trazendo consigo um padrão para a modernidade, levantando-se contra a situação da época que girava em torno de uma sociedade industrialista e que pretendiam com isso preservar uma cultura que estaria cada vez mais ameaçada. Os românticos e os folcloristas teriam em comum o apego a tradição, às preciosidades pertencentes ao passado e que necessitavam ser preservadas por estarem correndo risco de extinção. E essa busca incansável em salvar a cultura do passado levou os folcloristas a produzir inúmeros catálogos descritivos, o que Ortiz critica ao afirmar que o empirismo característico dos folcloristas muitas vezes se sobrepunha às reflexões teóricas sobre o assunto o que os colocariam numa posição inferior ao positivismo das ciências sociais.

Tinha-se então o folclore como algo pertencente ao passado, mas que merecia “resgate” e preservação. Além disso, o mesmo era tido como algo pertencente aos “pré-letrados”, atrasados em relação a sociedade como um todo. Por isso é importante entender que tal termo foi concebido em uma época marcada pela ascensão da burguesia, pelo Iluminismo, pelo positivismo e evolucionismo, entre outras transformações que perpassavam a sociedade europeia, para designar o que não era erudito, científico ou mesmo moderno (FERNANDES, 1989).

Portanto, percebe-se que o folclore surgiu como forma de “preservar” e “resgatar” a cultura dos “pré-letrados, antes que elas desaparecessem com o advento da modernidade. Para alcançar esses objetivos, buscava-se registrar as “antiguidades populares”, sobretudo os contos populares.

⁵¹ Fundada por Andrew Lang, George Gomme e Edward Tylor, e William John Thoms a *Folklore Society*, era uma associação científica que procurou discutir a abrangência do termo *folklore*. Tiveram como conclusão as seguintes proposições: I - narrativas tradicionais (contos, baladas, canções, lendas); II - costumes tradicionais (jogos, festas e ritos consuetudinários); III - superstições e crenças (bruxarias, astrologia, práticas de feitiçarias); IV - linguagem popular (nomenclatura, provérbios, adivinhas, refrões, ditos). (FRADE, 2004)

2.1.1. Folclore no Brasil

Cácia Frade (2004) relata que após se expandir pela Europa, os estudos sobre folclore difundiram-se no continente americano. Em 1888, foi fundada nos Estados Unidos a *American Folklore Society*, por Franz Boas. Uma característica relevante dos estudos de folclore naquele país foi sua absorção pelas universidades, desenvolvendo-se simultaneamente à antropologia, como uma especialidade, usufruindo de autonomia. Como a população do país mostrava-se diversificada, foi necessário realizar uma adequação da área de interesse dos estudos de folclore, dividindo então em quatro categorias principais:

- a) cantos, crenças, dialetos, etc., cuja importância a escola européia já apontara; b) o acervo literário de oralidade dos negros localizados nos Estados Unidos; c) os usos e costumes presentes entre as populações do México e do Canadá francês; d) contos e mitologia dos índios norte-americanos (ALMEIDA apud FRADE, 2004, p. 41-42).

Já no Brasil, conforme Edison Carneiro (2008, p. 130) o folclore passa a seguir a classificação⁵² abaixo:

- A - Literatura oral
 - Folclore infantil
- B - Crenças e superstições
 - a) danças e bailes
 - o) jogos e sortes
- C - Lúdica
 - b) autos
 - d) cortejos
 - e) teatro de bonecos
 - f) festas tradicionais
- D - Artes e técnicas
- E - Música
- F - Usos e costumes
- G - Linguagem popular

⁵² A primeira dessas ordens compreende a poesia, as canções, as lendas e os mitos, as estórias, as adivinhas, os provérbios, a literatura de cordel e outros elementos de transmissão oral e envolve as rondas, os jogos, as parlendas e em geral o folclore infantil. Quanto à segunda, explica-se por si mesma. Na terceira enquadram-se o moçambique, o samba de roda, as danças-de-São-Gonçalo e de Santa-Cruz (sarabaque); autos como as cheganças, os caiapós, as congadas, o bumba-meu-boi; jogos como a capoeira de Angola e cortejos como as folias-de-Reis e as escolas de samba; o teatrinho de mamolengos, festas tradicionais, Natal, Carnaval, São João, e festas locais. A cerâmica, a cestaria, renda e bordado, a pintura, a escultura (ex-votos inclusive), a arquitetura e as artes caseiras pertencem à quarta ordem. O dom universal da música assume formas peculiares no seio do povo e são essas formas que constituem a quinta ordem. Na sexta ordem cabem os usos e costumes populares relacionados com as atividades econômicas e sociais, a caça e a pesca, a habitação e a vestimenta, a medicina popular e as cerimônias que cercam o nascimento, o casamento e a morte, como as sentinelas do Nordeste e o gurufim dos morros cariocas. Uma última ordem, a sétima, abarca os fenômenos da linguagem popular, inclusive mímica, metáfora, frases feitas, linguagens especiais. (CARNEIRO, 2008, p. 130-131)

O interesse pelo folclore chegou no Brasil no final do século XIX, por meio dos precursores Celso de Magalhães⁵³ (1849/1879), Sílvio Romero⁵⁴ (1851/1914), João Ribeiro⁵⁵ (1860/1934) e Nina Rodrigues⁵⁶ (1862/1906). Devido a breve vida de Celso de Magalhães, Sílvio Romero herdou o papel de fundador dos estudos. Ao dedicar-se à literatura, Romero passa a ser considerado pioneiro nos estudos sobre a poesia popular, é considerado também representante das “tendências antigas” no tratamento da cultura popular, ou seja, concebia essa cultura como parte da literatura, com isso reivindicou uma visão mais científica e racional da vida popular. Já João Ribeiro voltou seus estudos folclóricos para a Psicologia, com ênfase na psicologia étnica. Tais estudiosos voltaram suas primeiras pesquisas para a poesia popular e para os negros no Brasil, apoiando-se inicialmente nas correntes filosóficas e científicas provenientes da Europa, sobretudo no positivismo e na escola alemã com ênfase na corrente da psicologia cultural (*Völkerpsychologie*). Contudo, tal corrente, não conseguiu persistir por conta de suas falsas raízes. (FRADE, 2004)

Gilberto Felisberto Vasconcellos (2009) destaca a militância política iniciada por Sílvio Romero, pois além de ser um dos pioneiros nos atos de pensar, registrar e coletar o material da cultura popular, iniciou as discussões sobre o Estado ser um local onde a ciência do povo fosse modelo de desenvolvimento nacional.

Vasconcellos (2009, p. 39) acrescenta ainda a visão de Luís da Câmara Cascudo sobre a posição de Romero:

Foi o maior divulgador e agitador de ideias culturais no seu tempo, discutindo-as em polêmicas em artigos vivos, numa intensidade que durou toda sua existência. O folclore lhe deve as primeiras coleções de cantos e contos, as explicações iniciais das escolas que surgiam, cabendo-lhe a glória da haver

⁵³ Celso Tertuliano da Cunha Magalhães, maranhense, foi um dos pioneiros a pesquisar o folclore brasileiro, dedicou seus estudos a poesia popular. Como não se limitou a estudar a literatura oral, conseguiu abranger também a poesia, a ficção, o teatro, a crítica teatral e o folclore. Iniciou sua carreira de folclorista escrevendo artigos a respeito da tradição oral de origem portuguesa, os quais foram publicados em 1873, no jornal acadêmico “O Trabalho”, em Recife. (NASCIMENTO, 2004)

⁵⁴ Iniciou seus escritos sobre “A poesia popular no Brasil”, primeiramente na Revista Brasileira (2ª fase), de 1879 a 1880, depois em seu livro, intitulado “Estudos Sobre a Poesia Popular Brasileira”, em 1888. Neste, está contido sua análise do material que coletou no fim da década de 70. Publicou ainda Cantos Populares do Brasil (1883) e Contos Populares do Brasil (1885). (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO, 1999)

⁵⁵ Seus estudos sobre folclore abordaram temas relacionados a linguística, história e folclore das populações negras no Brasil. (RODRIGUES, 2013)

⁵⁶ De acordo com o jornal “Última Hora”, de 18 de julho de 1956, Raimundo de Nina Rodrigues iniciou os estudos sobre a cultura afro-brasileira, a partir de pesquisas em “terreiros” e “candomblés” de Salvador. Em sua obra “Os Africanos no Brasil”, retrata os costumes, as danças e manifestações religiosas dos negros. (SÃO PAULO, 1956)

enfrentado a indiferença a ignorância, defendendo-o com veemência entusiasta que lhe era um constante psicológica.

Essa visão militante colaborou para a institucionalização do folclore, através da relação com o Estado e as instituições de Ensino superior que começavam a surgir no país no século XX.

Com isso, surgiram outros estudiosos, incluindo Arthur Ramos⁵⁷ (1903/1949), Amadeu Amaral⁵⁸ (1875/1929), Mário de Andrade (1893/1945), Renato Almeida (1895/1981), Edison Carneiro⁵⁹ (1912/1972) e Câmara Cascudo (1898/1986), que procuravam não só pesquisar o folclore, como também viram a necessidade de se criar um meio de organizar essa área do conhecimento, com interesse em utilizá-la como forma de “promover uma ação política-ideológica de construção do ser nacional”. (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 76)

2.1.1.1. Mário de Andrade: o literato que impulsionou o folclore

É importante ressaltar a contribuição de Mário de Andrade para o folclore brasileiro, seja como pesquisador e escritor, ou como diretor do Departamento de Cultura na cidade de São Paulo.

Sua trajetória junto ao folclore inicia no século XX, depois de sua importante participação na primeira fase do modernismo, Mário de Andrade realizou duas viagens pelo Brasil, sendo a primeira de maio a agosto de 1927 pelo norte do país e a segunda de novembro de 1928 a fevereiro de 1929 pelo Nordeste. Tais viagens o ajudaram na composição de livros como “Clã do Jabuti” e “Macunaíma”. Porém o plano de Mário

⁵⁷ Estudou o negro brasileiro através da psiquiatria, da psicanálise, da antropologia e do folclore. Produzindo inclusive a obra: “O negro brasileiro e o folclore negro no Brasil” em 1934. (ARTHUR RAMOS, 2002)

⁵⁸ Amadeu Ataliba Arruda Amaral Leite Penteado, foi um poeta, folclorista, filólogo e ensaísta, que se dedicou aos estudos folclóricos, com ênfase na dialectologia. Sendo o primeiro no Brasil, a estudar cientificamente um dialeto regional. Seu livro publicado em 1920 com o título de “O Dialeto Caipira”, tendo como base a Linguística, objetivou estudar o linguajar do caipira paulista da área do vale do rio Paraíba, examinando suas formas e detalhando o vocabulário. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2017)

⁵⁹ Etnólogo, folclorista, historiador e pesquisador da cultura popular. Participou de movimentos que visavam ao conhecimento e valorização do folclore nacional, como o Conselho Nacional de Folclore, a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Unesco, e entidades internacionais como as Sociedades de Folclore do México, Argentina e Peru. Além disso, assumiu a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, entre 1961 e 1964, durante a qual foi inaugurada a Biblioteca Amadeu Amaral e iniciada a aquisição de peças para o Museu de Folclore, criado em 1968, que recebe seu nome desde 1976. A transformação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em órgão de caráter permanente foi conquista sua, concretizada pela criação do Instituto Nacional de Folclore, em 1978, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. (CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 2017)

de Andrade era de “registrar canções, danças, festas e rituais tradicionais que considerava ameaçados de extinção”. Em seus diários e em suas crônicas de jornal, que foram reunidos posteriormente em “O turista aprendiz”, Mário de Andrade registrou cocos, toadas, maracatus, bois-bumbás, caboclinhos, cantos de origem indígena e africana. Mário de Andrade teria então desde o princípio de seus estudos a respeito do folclore a intenção de conhecer para preservar e preservar para entender o Brasil (FREITAS; COIMBRA, 2015).

Com suas viagens ao Norte e Nordeste, Mário de Andrade passa a ver essas regiões como aquelas onde a cultura popular e a tradição estariam mais conservados, por estarem distantes dos grandes centros urbanos. E que por conta disso não estariam sendo afetadas de forma direta pelo processo de modernização. E era na diversidade dessas culturas, que variavam de região para região que ele procurava a proveniência e a singularidade do “ser nacional”.

Ao retornar destas viagens, Mário de Andrade se debruçou sobre o material colhido, chegando a publicar artigos e a realizar conferências sobre a cultura no Norte e Nordeste do país. Contudo sua contribuição para os estudos do folclore no Brasil estava apenas iniciando, pois foi em 1935, ao fundar e dirigir o Departamento de Cultura de São Paulo, que ele teve a chance de ter meios para registrar de forma mais abrangente as manifestações culturais brasileiras. Sobre isso Rosalia Pirolli (2016, p. 43) disserta que:

No período em que Mário de Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura, esse departamento foi particularmente ativo, promovendo o levantamento e o estudo do folclore e da história tanto na cidade de São Paulo quanto em seus arredores. A questão principal, nesse momento, era compreender da forma mais completa possível a vida cultural nesses locais para orientar as ações do poder público.

Mário de Andrade acreditava que o folclore permitiria por meio das especificidades de cada povo, a construção de suas identidades. Para tanto realizou pesquisas descritivas detalhadas sobre as manifestações folclóricas pelo Brasil, sobretudo na região Norte e Nordeste.

O fascínio de Mário de Andrade pelo folclore e pela etnografia seriam frutos de seu interesse pela questão da “brasilidade”, realizando suas pesquisas com o propósito de ter acesso e ao mesmo tempo assimilar a cultura popular e o folclore brasileiro, por acreditar que eles seriam o cerne da nacionalidade. Ademais, Mário de Andrade acreditava que esse cerne compunha uma fonte produtiva para a criação de uma arte original e verdadeiramente brasileira. (JARDIM *apud* PIROLLI, 2016, p. 47)

Pirolli (2016, p. 53) acrescenta que Mário de Andrade concebia o folclore como “uma janela aberta para o passado que deveria ser protegida contra a marcha implacável do progresso”. E como não se podia congelar os fatos folclóricos, cabia ao pesquisador, ao folclorista e ao artista registrá-los o mais fidedignamente possível; sistematizá-los para que fosse viável construir uma cartografia das feições nacionais e englobá-los na arte culta com o intuito de conceber uma “autêntica” literatura nacional, que se abarca simultaneamente o popular e o erudito, o tradicional e o moderno.

Ademais, estando a frente do departamento colaborou para a ampliação nos estudos sobre folclore, através de missões de pesquisa, eventos, sociedades de estudiosos que dialogavam com as ciências sociais e humanas e, sobretudo da articulação com a política pública. Para que essas missões fossem realizadas de modo satisfatório, Mário de Andrade organizou um curso voltado justamente para a formação de folcloristas, com o intuito de orientá-los antes da pesquisa de campo, tomando como base suas viagens anteriores. Como comenta Pirolli (2016, p. 43):

Além disso, o escritor organizou um curso de Etnografia, ministrado por Dina Dreyfus⁶⁰, cujo objetivo era a formação científica de pesquisadores e a instrumentalização metodológica de folcloristas que atuassem diretamente nos trabalhos de campo. Foi durante esse curso que ele propôs a criação do Clube de Etnografia. Tal sociedade seria fundada, efetivamente, em 1937 sob o nome de Sociedade de Etnografia e Folclore.

Com isso, nota-se a contribuição de Mário de Andrade para que se tivesse uma certa forma de metodologia da pesquisa do folclore, visto que além do curso havia todo um “ritual” para que se realizassem as pesquisas que registraram sobretudo os cantos e danças popular do Norte e Nordeste, o que incluía pesquisa oral prévia, para então serem documentados com fotos, vídeos e discos as manifestações folclóricas pesquisadas por ele em suas viagens.

Percebe-se então que Mário de Andrade sempre se preocupou com a necessidade de sistematizar os estudos folclóricos por meio de um fazer científico, com métodos peculiares que incluíam coleta de dados, caracterização dos

⁶⁰ Dina Dreyfus, também conhecida como Dina Lévi-Strauss, pois foi casada com Claude Lévi-Strauss. No entanto optou-se por utilizar o nome de solteira em todo o texto, seguindo Luisa Valentini (2011), por dois motivos: em respeito à própria Dina que o adotou após o divórcio, o que pode ser observado na *Revue de l'Enseignement Philosophique*, na qual manteve uma coluna fixa durante a década de 70, e no seu necrológio, publicado na revista *Les temps modernes*. Outro motivo da utilização de nomes diferentes para os dois membros do “casal Lévi-Strauss” está em contribuir para “desmontar operacionalmente essa figura construída nos materiais da época, visando compreender os diferentes papéis e projetos dos dois professores na sua estada no Brasil” (VALENTINI, 2011, p. 16).

informantes, observação minuciosa e focada do fato folclórico, pois não queria que seu trabalho fosse raso e sem embasamentos.

Mário de Andrade procurou passar essa visão criteriosa para os estudiosos que faziam parte de seu grupo, bem como para aqueles com quem se correspondia, como Luís da Câmara Cascudo, a quem, recomendou uma postura científica, com mais empenho e seriedade nos estudos folclóricos. Isso pode ser observado na carta enviada por Mário de Andrade a Câmara Cascudo em junho de 1937, na qual ele criticava alguns estudos de Cascudo por achar que eles não contribuíam para o progresso dos estudos sobre folclore, por não possuir o embasamento e a profundidade necessária, além disso, para Mário de Andrade, Câmara Cascudo tinha uma vantagem geográfica. No entanto, mesmo pregando o rigor científico junto ao folclore, Mário de Andrade afirmava não ser nem etnógrafo, nem folclorista, apenas um amador que tinha um “quase amor” pelo folclore. Mesmo assim, Mário de Andrade era tido como um folclorista que colaborou muito para a discussão e construção dos estudos do folclore brasileiro. (PIROLI, 2016)

Roger Bastide⁶¹, por exemplo, ao escrever o prefácio do livro “Trocinhas do Bom Retiro” de Florestan Fernandes, pontuou que “ninguém fez mais para transformar o folclore em ciência do que Mário de Andrade”. (FERNANDES, 2004, p. 229)

Florestan Fernandes (1994, p. 152-153) afirmava que mesmo que Mário de Andrade dissesse “eu não sou folclorista não”, por acreditar no caráter amadorístico de seus estudos, ele foi folclorista sim e se fosse comparado a outros folcloristas brasileiros, ele era um grande folclorista, contudo o mesmo autor apontava que “se tomarmos o termo num sentido estrito, de folclorista de formação científica e exclusivamente interessado nos problemas teóricos de folclore, Mário de Andrade não era folclorista”.

Com isso, nota-se a importância de Mário de Andrade para os estudos folclóricos, incluindo seus escritos e sua participação na institucionalização do folclore. Sua postura, mostra seu empenho em tornar o folclore ciência e em mostrar com seus estudos a identidade nacional do Brasil.

⁶¹ “(1898-1974) chegou ao Brasil em 1938 para ocupar a cátedra de Sociologia I, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo deixada vaga pelo professor Claude Lévi-Strauss; Bastide aqui esteve até 1984, quando partiu definitivamente para a França.” (QUEIROZ, 1994, p. 215)

2.1.1.2. Câmara Cascudo

Além de Mário de Andrade, outro grande intelectual, defensor e divulgador do folclore brasileiro foi Luís da Câmara Cascudo. Dentre suas obras, o Dicionário do Folclore Brasileiro foi a que mais se destacou por colaborar até os dias atuais com pesquisas, de diversas áreas do conhecimento, sobretudo humanas e sociais.

De acordo com Carvalho (2013), Câmara Cascudo foi escritor, historiador, folclorista, advogado, etnólogo, professor, e um grande pesquisador da cultura nacional brasileira. Escreveu várias publicações nas áreas do folclore, da história, da etnografia, do jornalismo, entre outras. Dentre elas, as que mais se destacaram nos estudos do folclore foram *Vaqueiros e Cantadores* em 1939 e o *Dicionário do Folclore Brasileiro* em 1954. Além disso em 1941, fundou a Sociedade Brasileira de Folclore em Natal. E por toda a sua contribuição para os estudos do folclore brasileiro, Câmara Cascudo recebeu diversas homenagens, seu nome foi dado a instituições voltadas para a cultura, museu, biblioteca, memorial e até virou “São Cascudo”, padroeiro da Tradição e da Narração de Histórias, homenagem por ser um dos maiores pesquisadores da literatura oral brasileira.

Vasconcellos (2009, p. 49) cita que Câmara Cascudo ao escrever “Civilização e cultura” afirmou que: “o homem é universal fisiologicamente, psicologicamente é regional”. A partir disso o autor descreve Câmara Cascudo como um pesquisador que possuía uma dedicação especial aos estudos regionais, por meio dos quais dedicou diversos livros a Natal, ao Rio Grande do Norte, ao Nordeste, como por exemplo: “Nomes da terra”, “história de Mossoró”, “História do Rio Grande do Norte” e “O livro das velhas figuras”. E essa característica é percebida não só na escrita de Câmara Cascudo como em sua vida pessoal, pois mesmo recebendo inúmeros convites para morar em outras partes do Brasil e do mundo, preferiu não sair do Nordeste.

Em 1939, Câmara Cascudo decide elaborar um temário a respeito do folclore brasileiro, a princípio para seu próprio uso, já que percebeu a necessidade disso ao escrever *Vaqueiros e Cantadores*. Como mostra Câmara Cascudo *apud* Carvalho, (2013, p. 19) ao citar que:

Publicado em 1939 *Vaqueiros e Cantadores* (Livraria do Globo, Porto Alegre), comecei lentamente a pôr em ordem um temário do Folclore Brasileiro para simplificar as consultas pessoais. Lendas, mitos, superstições, indumentária, bebidas e comidas tradicionais, os santos favoritos do hagiológico nacional, os folcloristas, vinte e outros temas foram sendo colocados em ordem alfabética, com a indispensável bibliografia. Em 1941, a ideia de um Dicionário do Folclore Brasileiro apareceu como um plano para dez anos de trabalho sereno, sem pressa e sem descanso.

Depois disso, em 1943, Câmara Cascudo foi convidado a elaborar um Dicionário do Folclore para compor a Enciclopédia Brasileira. Foi então que começou o esforço coletivo por meio da colaboração de amigos e pesquisadores das diversas regiões do Brasil, e que culminou com a primeira edição do Dicionário do Folclore Brasileiro em 1954, nele estavam contidos folguedos populares, lendas, crenças indígenas, instrumentos musicais, expressões, costumes, dentre tantos outros fatos folclóricos. Com este trabalho, Câmara Cascudo apresenta um novo olhar sobre o conceito de folclore ao integrá-lo também à realidade urbana. No Dicionário do Folclore Brasileiro em sua 10ª edição, o termo folclore aparece como:

Folclore. É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. [...] O conteúdo do folclore ultrapassa o enunciado de 22 de agosto de 1846, quando William John Thoms (1803-1885) criou o vocábulo. Nenhuma disciplina de investigação humana imobilizou-se nos limites impostos, quando do seu nascimento. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico. [...] Onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica. O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade. Como há dez anos passados, e ao contrário da lição dos mestres, creio na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, venerada, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, estórias e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário. [...] O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais na vida coletiva. (CASCUDO 2010, p. 400-401)

Essa definição nos leva a entender como Câmara Cascudo percebia o folclore, para então tentarmos compreender como essa percepção o influenciou na definição dos critérios que levaram a inclusão ou não dos fatos tidos como folclóricos no Brasil. Vale ressaltar o modo como Câmara Cascudo organizava seus estudos folclóricos através dos verbetes, colocando em cada verbete o conhecimento que existia sobre o fato, bibliografia pertinente e se possível a fonte que lhe serviu de consulta. Além disso, o autor sempre frisou a importância de que houvesse retificação e acréscimo de novos verbetes ao dicionário, já que ele entendia a dimensão que o folclore abrangia. Por conta disso, foram produzidas outras edições, contando com acréscimo

de verbetes, alterações nas bibliografias, entre outras alterações, sendo que, sua última edição produzida foi a décima segunda em 2012.

2.1.1.3. Institucionalização do Folclore

Vale frisar ainda, a contribuição de Mário de Andrade para o surgimento, dentro do Departamento de Cultura, da Sociedade de Sociologia⁶² e da Sociedade de Etnografia e Folclore⁶³, que são consideradas as primeiras associações de cientistas sociais no Brasil, e tiveram como intuito aproximar a Sociologia, a Etnografia e o Folclore.

Silvana Rubino (1995) aponta que como tinham muitos intelectuais e vínculos informais e institucionais em comum, essas sociedades eram com frequência confundidas. Muitos estrangeiros que estiveram no Brasil com o intuito de ajudar na construção de cursos de Ciências Sociais, em São Paulo, como Emilio Willems, Herbert Baldus e Claude Lévi-Strauss⁶⁴ participaram de ambas as sociedades. Nesse contexto, é importante frisar a relação tanto da Sociedade de Etnografia e Folclore, quanto da Sociedade de Sociologia com a administração pública, e essa relação acadêmico-política fica evidente na criação simultânea da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociologia Política de São Paulo.

Vale ressaltar que o Departamento de Cultura localizava ambas as sociedades no interior de um projeto político e cultural que principiava o que hoje conhecemos

⁶² Criada em 1936 era presidida por Fernando Azevedo, e dela fizeram parte: Aquilles Arquerio Jr., Alberto Conte, Alcântara Machado, Alcir Porchat, Antônio Almeida Prado, Antonio Candido, Bárbara Guerrini, Bruno Rudolfer, Cantídio de Moura Campos, Carlos Correa Mascaro, Ciro Berlinck, Emílio Willems, Eudoro Ramos Costa, Fábio da Silva Prado, Fernando de Azevedo, Garibaldi Dantas, Guillermo Hohagen, Gustavo Godoy Filho, Herbert Baldus, Herbert Levy, J. O. Andrade, José J. Benevides de Resende, Juan Francisco Recalde, Júlio de Mesquita Filho, Claude Lévi-Strauss, Marcílio Mendes, Mário de Andrade, Mário Wagner Vieira da Cunha, Murilo Mendes (homônimo do poeta mineiro), Nicanor Miranda, Nóbrega da Cunha, Noemi da Silveira Rudolfer, Nuto Sant'Anna, Oswald de Andrade, Pacheco e Silva, Paul Arbousse Bastide, Paulo Duarte, Paula Souza, Pérola Ellias Byington, Raul Briquet, Reinaldo Porchat, Romano Barreto, Sérgio Milliet, S. H. Lowrie e Silvestre Camargo. (AMOROSO, 2004)

⁶³ Criada em 1936, por iniciativa de Mário de Andrade, após o Curso de Etnografia patrocinado pelo Departamento de Cultura e ministrado pela etnóloga Dina Dreyfus, com a finalidade de iniciar folcloristas nos trabalhos de campo, a Sociedade de Etnografia e Folclore foi uma entidade que, de acordo com seus estatutos, tinha por objetivo “promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos. Tal sociedade foi de suma importância para a organização de um compêndio classificatório de folclore e para a proposição de preceitos que que normatizassem que se equipasse os museus de folclore.” (LIMA, 2004)

⁶⁴ Integrou a missão francesa juntamente com outros docentes, como Roger Bastide, Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig, Jean Maugüé, Dina Dreyfus, Fernand Braudel, entre outros, que vieram a São Paulo com o objetivo de auxiliar na estruturação da Universidade de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), onde Lévi-Strauss foi professor durante os anos de 1935 a 1939. Neste mesmo período realizou expedições para estudar tribos brasileiras. (PEIXOTO, 1998)

como política cultural. No entanto, o ponto crucial está na época em que essas sociedades se localizavam, na qual a busca pelas raízes nacionais estava em alta, e como a maior parte desse contexto se deu em São Paulo, a revolução de 1930 está inserida nele. (RUBINO, 1995)

Luísa Valentini (2011, p. 19) cita que a Sociedade de Etnografia e Folclore, a partir da colaboração entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss pretendia atuar em três frentes:

A realização de pesquisas; a tentativa de instituir no Departamento de Cultura o que se concebia como uma pesquisa em moldes científicos segundo padrões internacionais; e o estabelecimento de conexões com instituições francesas como o *Musée de l'Homme* e o *Musée des Arts et des Traditions Populaires*, fundados naquele mesmo momento.

E mesmo que essa sociedade tenha durado pouco tempo, os trabalhos produzidos em seu interior e por seu intermédio foram de grande relevância para os estudos do folclore.

A esse respeito Marta Amoroso (2004) pontua diversas realizações da Sociedade de Etnografia e Folclore, entre elas: a participação em diversos eventos, dos quais já em 1937, por intermédio de Dina Dreyfus, o Congresso Internacional de Folclore em Paris e o Congresso Nacional da Língua Cantada, promovido pelo Departamento de Cultura. Para a participação nesses eventos, a sociedade elaborou estudos que resultaram no *Études Cartographiques des Tabous Alimentaires et des Danses Populaires* e Mapas folclóricos de variações linguísticas, respectivamente. Além disso, propiciou a abertura de espaço para publicação em revistas, contando com uma Seção na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, cujo nome era “Arquivo Etnográfico”. Ademais, editou seu próprio boletim com periodicidade mensal, que abarcou os mais diversos trabalhos, incluindo a divulgação de notas bibliográficas, monografias, resumos de conferências, publicação de material de apoio para pesquisadores e comunicações dos membros da sociedade, como as de Luís Saia sobre cultura material, as de Marciano dos Santos e Mário Wagner Vieira da Cunha sobre vida social, e as de Oneyda Alvarenga, sobre música, incluindo os Cateretês de Minas Gerais. Além disso a Sociedade de Etnografia e Folclore teve grande relevância para a Missão de Pesquisas Folclóricas. Missão esta, organizada pela Discoteca Pública Municipal, subsidiada pelo Departamento de Cultura e realizada por Luís Saia, ex-aluno de Dina Dreyfus.

Amoroso (2004, p. 8) afirma ainda que enquanto a Sociedade de Etnografia e Folclore era protegida pelo Departamento de Cultura, teve uma existência excepcional, já que de outubro de 1937 a março de 1938, chegou a publicar mensalmente 6 números do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore, que servia de elo de ligação entre o organismo central, formado pela Diretoria e pelo Conselho Técnico, com os sócios correspondentes e os delegados. Tais publicações incluíam o resumo das conferências e comunicações, noticiário e as Instruções de folclore, organizados por Dina Dreyfus, com o intuito de “ensinar os processos de colheita e chamar a atenção dos novos pesquisadores para a cultura material e a vida social”. Em janeiro de 1939, foi publicado o sétimo e último número do Boletim, sendo que isso ocorreu quase um ano após a sexta edição, sem a colaboração de Dina Dreyfus, e limitado a informações de acontecimentos ocorridos no ano anterior referentes à Sociedade de Etnografia e Folclore, transparecendo assim as dissoluções pelas quais o Departamento de Cultura passava, por conta da instituição do Estado Novo.

Percebe-se com isso que quando se inicia a discussão sobre folclore no Brasil, as Ciências Sociais estavam começando a se institucionalizar e por conta disso a relação entre eles era muito próxima.

Já entre os anos 1940 e 1950, surgiram iniciativas objetivando a institucionalização dos estudos folclóricos, o que fez com que o tema tivesse visibilidade. Entre essas iniciativas surgiu um movimento organizado em prol da salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional, tal movimento recebeu o nome de Movimento Folclórico. Tal movimento organizou-se em 1947, passando a se chamar Comissão Nacional do Folclore – CNFL, com sede no Rio de Janeiro, tendo à frente Renato de Almeida, um intelectual bem relacionado no meio político, tanto que entre os anos de 1947 e 1964, percebe-se a importância política do folclore no cenário nacional, sobretudo nas pesquisas sobre a Cultura Brasileira, graças à atuação da comissão e a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro (ROCHA, 2009).

Como Renato Almeida era, no mesmo período, presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBCEC, do Ministério do Exterior, a Nacional do Folclore era então vinculada a eles e à UNESCO, visto que a UNESCO nessa época após a segunda guerra mundial tinha o folclore como algo a ser considerado na busca pela paz mundial, por entender que o folclore seria um instrumento de compreensão entre os povos. E o Brasil orgulhava-se de ser o pioneiro a institucionalizar os estudos

acerca do folclore, atendendo recomendação da UNESCO. (CAVALCANTI; VILHENA, 1990)

Mostra-se necessário frisar a articulação com o poder público em defesa do folclore, com destaque ao pedido feito a Getúlio Vargas em 1951 no I Congresso Brasileiro de Folclore, para que se instituisse no Brasil um órgão nacional com o intuito de defender e preservar o patrimônio folclórico e as artes populares, e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, já em 1958 com Juscelino Kubistchek.

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2008, 178) aponta que a CNFL através das diversas comissões estaduais distribuídas em todo o país, possibilitou o surgimento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado ao folclore, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura, durante o mandato de Juscelino Kubistchek. Tal campanha foi produzida pelo folclorista Edison Carneiro, e com ela deu-se início ao mapeamento do acervo cultural popular nos estados. Ao ser incorporada à Fundação Nacional de Artes em 1976, passou a denominar-se "Instituto Nacional do Folclore". Atualmente, intitula-se "Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular", integrando-se em 2003 ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Já o acervo recolhido pela campanha integra atualmente o patrimônio imaterial brasileiro e, portanto, está amparado pelo decreto 3.551/2000 que dispõe especificamente sobre o registro dos bens imateriais, além disso este decreto delega a um órgão federal a função de registrar todo o patrimônio imaterial do território brasileiro.

A CNFL foi responsável também por diversos eventos nacionais e internacionais em torno do folclore, entre 1948 a 1954⁶⁵. Nesses eventos tentou-se conceituar e "disciplinar" o folclore, neles a principal preocupação estava na luta contra o tempo, sobretudo contra o progresso, visto que eles eram tidos como ameaça para a preservação "fiel" do folclore e de seus elementos constitutivos, sobretudo das tradições populares. Contudo, havia diversidade de pensamentos a respeito do

⁶⁵ I Semana Nacional de Folclore - de 22 a 28 de agosto de 1948 - Rio de Janeiro; II Semana Nacional de Folclore - de 16 a 22 de agosto de 1949 - São Paulo; III Semana Nacional de Folclore - de 22 a 29 de agosto de 1950 - Porto Alegre; IV Semana Nacional de Folclore - de 3 a 10 de janeiro de 1952 - Maceió; I Congresso Brasileiro de Folclore - de 22 a 31 de agosto de 1951 - Rio de Janeiro; II Congresso Brasileiro de Folclore - de 22 a 29 de agosto de 1953 - Curitiba; III Congresso Brasileiro de Folclore - de 1 a 7 de agosto de 1957 - Salvador; IV Congresso Brasileiro de Folclore - de 19 a 26 de julho de 1959 - Porto Alegre; V Congresso Brasileiro de Folclore - de 21 a 26 de junho de 1963 Fortaleza; Congresso Internacional de Folclore - de 16 a 22 de agosto de 1954 - São Paulo. (CAVALCANTI e VILHENA, 1990, p. 76)

conceito de folclore, tanto dentro quanto fora do Movimento Folclórico e isso ficava perceptível nas discussões levantadas durante os eventos.

Cavalcanti e Vilhena (1990) nos mostram que durante a I Semana Nacional do Folclore, em 1948, debateu-se sobre o folclore ser ou não subordinado a antropologia e a sociologia. Eles apontam ainda que na III Semana Nacional do Folclore, em 1950, discutia-se sobre o folclore enquanto objeto de estudo da sociologia, ao qual interessaria o modo de reconstituir as origens sociais e a cultura de um grupo. O folclorista Arthur Ramos afirmou no mesmo evento que o folclore faria parte da antropologia cultural, e a ele competiria o estudo dos aspectos da cultura de qualquer povo que dizem respeito à literatura tradicional: mitos, contos, fábulas, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima. Outro folclorista a se posicionar foi Joaquim Ribeiro ao afirmar que o folclore era uma ciência de recursos mais amplos do que a etnografia e a de Alceu Maynard que propunha uma distinção entre a coleta científica e a documentária, sendo que para a científica seria necessário ter formação teórica e portanto mostrava-se mais seletiva, enquanto que a documental recolhia o material da forma mais extensa o possível para então servir de material para questionamentos e pesquisas, sem que o coletor tivesse obrigatoriamente que ter conhecimento teórico prévio. Para ele, a coleta documentária era mais exequível, devido a urgência que eles tinham em coletar os fatos folclóricos para preservá-los, isso por conseguir que um número maior de colaboradores pudesse realizar a coleta. Já no sentido de autonomia do folclore, pontuaram-se as diferenças dos processos de pesquisa do folclore para a etnografia, por meio da elaboração métodos que pudessem assegurar a autenticidade dos materiais coletados, era o que Rossini Lima propôs ao afirmar que acima de qualquer análise teórica, estava a importância de assegurar a “pureza” da coleta de material. Ademais, Mariza Lira teria sugerido ainda no mesmo evento que se realizasse um calendário folclórico que teria como objetivo principal preservar as tradições populares.

Já Renato Almeida, ao encerrar a III Semana declara que:

"Não se trata apenas de ciência. É preciso, por igual, despertar interesse para o tradicional, cuja regressão é evidente. Nesse sentido, o rumor é indispensável (...). A obra que Mario de Andrade começou tem tido poucos continuadores. Muitos dos discos que gravou estão perdidos, porque não houve verba para a impressão (...). Deram pouca importância ao assunto. Por isso precisamos mostrar a necessidade desse esforço, precisamos criar uma mentalidade propícia (...)." (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 79)

Com isso, nota-se que para se legitimar enquanto ciência, o folclore utilizava a “pureza” do material coletado como seu mecanismo de autenticidade e para tanto a coleta documentária mostrava-se mais adequada, já que com ela poderia ter mais coletores suprimindo sua demanda urgente.

Como pode-se observar não havia consenso entre os estudiosos sobre o que seria de fato o folclore e a quem caberia seu estudo. Nota-se assim que, de um lado os folcloristas acreditavam que o folclore era uma ciência distinta, debruçavam seus estudos exclusivamente sobre ele, como Edison Carneiro e Luiz da Câmara Cascudo, enquanto que para sociólogos e antropólogos, como Florestan Fernandes, ele já fazia parte das ciências sociais e humanas, por estar contida nos estudos sobre cultura, sendo então apenas um objeto de estudo.

Cavalcanti e Vilhena (1990) afirmam que essa divergência teria base internacional, visto que os anglo-saxões teriam folclore como um dos campos de estudo da cultura e por esse motivo seria objeto de estudo da antropologia cultural e da etnografia, contudo para os europeus e seus seguidores seria uma disciplina ou mesmo uma ciência autônoma com objeto e método de pesquisa próprios. Os mesmo autores apontam que:

O confronto entre a “escola paulista de sociologia”, representada por Florestan Fernandes, e os folcloristas da CNFL nos revela um debate entre dois modelos distintos da ciência, modelos esses que apontam para diferentes projetos de “modernização” para o Brasil. Do ponto de vista da produção de conhecimento, a hegemonia obtida pelo primeiro modelo no campo das ciências sociais no decorrer desse período pode ser identificada como uma das causas da marginalização dos estudos de folclore. (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 88)

Observa-se então que a luta pela autonomia do folclore no Brasil é mais perceptível nos confrontos entre folcloristas de um lado e sociólogos e antropólogos de outro, estes últimos que questionavam a cientificidade do folclore enquanto ciência, apontando que o estudo do folclore ainda era cheio de amadorismo e improvisação.

Contudo foram nos congressos que essas discussões acerca do tema tomaram forma de documentos que até hoje são consultados para se estudar o folclore brasileiro.

O I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, iniciou esse percurso ao tentar definir elementos fundamentais que possibilitassem a pesquisa do folclore para posterior interpretação teórica. Como resultado das discussões realizadas no congresso foi produzida a primeira Carta do Folclore Brasileiro, que determina o que seria o “fato folclórico” e como estudá-lo. Tal carta afirma que:

- “1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.
4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do Folclore.” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE apud CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p. 79-80)

Tudo isso com o objetivo de possibilitar a produção de um mapa folclórico do país, através de missões e grupos de pesquisa. Além de tentar fazer com que o poder público criasse um órgão voltado para a defesa do folclore. Contudo percebia-se nesta carta muitas omissões e ambiguidades, que deixavam margens para reinterpretações ao longo dos anos.

No II Congresso Brasileiro de Folclore, de 1953 em Curitiba, as discussões voltaram-se para os Folguedos Populares. Já em 1957 em Salvador, realizou-se o III Congresso Brasileiro de Folclore que tinha como temática o artesanato, o folclore do mar e dos rios e o folclore da Bahia. Depois disso, ocorreu em 1959, o IV Congresso Brasileiro de Folclore, na cidade de Porto Alegre e focou no Folclore do Rio Grande do Sul, nas Festas tradicionais e nos modos de escalas da música folclórica. O encontro seguinte foi o V Congresso Brasileiro de Folclore, em Fortaleza, no ano de 1963, nele versou-se sobre a oportunidade de estudos sobre o folclore do Ceará, os tabus e superstições; a formação de novos quadros de folcloristas, além de folkmúsica brasileira. Os dois congressos posteriores foram realizados em Brasília, sendo o VI Congresso Brasileiro do Folclore em 1970 e o VII Congresso Brasileiro do Folclore em 1973. (COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO, 2013)

Em seguida ocorreu o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, de 1995, no qual realizou-se uma releitura da carta produzida durante o I Congresso Brasileiro o Folclore e, para esta versão da carta, folclore vem a ser “o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995, p. 1).

Com este novo conceito, passam a constituir elementos de manifestação folclórica: a aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade são aspectos constituintes de identificação da manifestação folclórica.

Roberto Benjamin (2017) nos ajuda a perceber que com essa releitura, os folcloristas acabaram subtraindo ou relativizando aspectos como o anonimato, que deixaria de fora fatos folclóricos com autoria conhecida; a aceitação coletiva, que contribuiu para a releitura do anonimato, pois a criação que tivesse autor conhecido passaria a ser considerada folclórica se houver aceitação coletiva, além disso, possibilitou que os fatos provenientes da elite também sejam tidos como folclóricos, desde que sejam aceitos pelo povo; a transmissão oral, já que estas deixariam de fora a cultura material e as manifestações escritas; a antiguidade, que para muitos folcloristas era o principal aspecto do fato folclórico, no entanto essa condição não dava conta do que surgia no presente e com isso negava a capacidade criativa das pessoas em gerar um fato novo; a tradição que foi relativizada devido a dinamicidade cultural, sendo assim a tradicionalidade passou a ter sentido de continuidade; a espontaneidade, visto que não nascem institucionalizadas, vem da comunidade, e são repassadas através da convivência; a funcionalidade visto que os fatos folclóricos não existem de modo isolado, mas integrado a realidade cultural, social, econômica e política; e a regionalidade, visto que existem fatos com a mesma origem, contudo se diferenciam devido as ressignificações decorrentes de cada lugar em que estão inseridas. Sobre isso Carneiro (2008, p. 131-132) tinha a seguinte percepção:

Para enquadrar-se na categoria de folclore, o fato social precisa ser, ao mesmo tempo, tradicional, anônimo e popular.

O característico tradicional deve-se entender mais na forma – a ronda, a quadra, o auto, etc. - do que no conteúdo. Em geral os fatos do folclore trazem grande sobrecarga de tradição no sentimento original, na forma de expressão, na roupagem exterior. Embora tradicional nesse sentido, o folclore está sempre vivo, atual, em transformação, adaptando-se às mudanças operadas na sociedade. O folclore acompanha os acontecimentos, como o seu comentário. Daí a presença de pessoas conhecidas nos testamentos-de-Judas e os sucessivos acréscimos de cenas e personagens ao bumba-meu-boi. Admite-se, atualmente, o folclore em estado nascente, ou seja, o aparecimento de novas variedades folclóricas, tão genuínas como quaisquer outras, sem o apoio da tradição. Na realidade, embora o fato em si não seja tradicional, os seus elementos formadores geralmente o são. É o caso dos pássaros de Belém, do passo pernambucano, das escolas de samba, produtos de vastas recomposições que deram, em síntese, fenômenos novos.

O anonimato da criação popular é apenas uma condição atual. Alguém certamente fez os versos do maracatu ou do moçambique. mas o seu nome se perdeu na memória dos homens. E não se deve esquecer a possibilidade de criação coletiva, que torna ainda mais indiferente a questão do anonimato. Muitas das coisas do folclore têm autor conhecido- a Viúva Alegre de Lehar dá a música para alguns versos das pastorinhas cariocas, mas o povo,

adotando-as, fazendo-as suas, lhes comunica uma universalidade que não tinham. Com efeito, a criação individual folcloriza-se, sofre um verdadeiro processo de despersonalização, que lhe restitui o anonimato. Cada grupo folclórico tem, aliás, o seu poeta, o seu criador de modinhas e toadas, o seu figurinista, o seu coreógrafo populares. Assim, será bom considerar folclórico não apenas o fato social anônimo, mas o fato "de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular", como o recomenda a Carta do Folclore Brasileiro.

Somente o que é popular é folclórico. Entende-se por popular o que emana direta ou indiretamente do povo - dos operários, dos camponeses, das camadas inferiores da população, dos grupos sem o comando na sociedade - ou o que, não sendo de origem popular, é, entretanto, conhecido e aceito por todo o povo e nele encontra ressonância.

Vale ressaltar que as cartas são compostas não só por conceitos, mas por instruções para a proteção, divulgação, documentação e pesquisa acerca do folclore brasileiro. Servindo atualmente de suporte teórico tanto para pesquisadores do tema, quanto para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que realiza o registro e a salvaguarda da cultura imaterial do país, incluindo suas manifestações folclóricas.

2.1.1.4. Florestan Fernandes e o Folclore: Estudos e Críticas

Florestan Fernandes, sociólogo com vasta contribuição para a pesquisa sociológica no Brasil e na América Latina, iniciou sua carreira tomando o folclore como objeto de estudo, além disso, foi considerado um crítico pelos folcloristas. Em seu livro “O Folclore em Questão”, o autor afirmava que o folclore como conhecimento ‘científico’ foi uma audaciosa aventura do século XIX, nascido da necessidade da filosofia positiva de Augusto Comte, do evolucionismo inglês de Darwin e Herbert Spencer, além da necessidade histórica da burguesia. Com o principal intuito de estabelecer qual seria o conhecimento inerente ao povo, englobando os componentes materiais e imateriais que integravam a sua cultura. Ele descrevia ainda que o termo cultura dizia respeito ao patrimônio cultural das classes elevadas, transmitida por meios escritos, incluindo conhecimentos científicos, artes em geral e a religião oficial. Enquanto que folclore seria a cultura das classes baixas, transmitida de forma oral. Daí o motivo de se associar ao folclore termos como povos primitivos, pré-letrados e incultos. (FERNANDES, 1989)

Fernandes explicava ainda que para os positivistas e evolucionistas estudar o folclore era necessário para “compreender a vida humana e os fenômenos a elas relacionados – principalmente os culturais” (FERNANDES, 1989, p. 38), já que para eles haveria um desenvolvimento gradual da sociedade, passando de uma fase para

outra posterior e imediata, contudo notavam que havia “persistência de elementos sobreviventes de etapas anteriores” (FERNANDES, 1989, p. 39), que fugiam a regra geral de evolução social e que seriam formas de condutas incompatíveis com a fase atual, as chamadas sobrevivências dos que pensavam e agiam em função do passado.

Para corroborar com a perspectiva evolucionista, muitos autores, segundo Florestan Fernandes (1989, p. 39) passam a afirmar que “o ‘progresso’ não se processa uniformemente na sociedade”, e que existiriam camadas que não acompanhariam o desenvolvimento da sociedade, ou acompanham, mas com “retardamento evidente”. Existiria nessas camadas um certo apego ao passado, que faria com que eles não procurassem os novos métodos. Nesse ponto nota-se a relevância que tinha para aquele contexto, a dicotomia entre senso comum e ciência, na qual tudo o que não fosse testado, comprovado ou escrito era considerado fora da lógica e, portanto, menos relevante, não racional. Entretanto, para ele, se esses pensadores não tivessem ignorado o contexto social e cultural por trás dos elementos folclóricos, teriam percebido que tanto o “povo” quando as demais camadas da sociedade utilizam esses elementos, havendo apenas uma diferença de grau. Já que as “sobrevivências” são acessíveis a grande parte da sociedade como um todo, já que sua transmissão se dá por processos informais, diferentemente da educação sistemática, que postula o conhecimento científico, que é em muitas sociedades ainda é restrito a poucas pessoas. Portanto, os elementos folclóricos perpassam todas as classes sociais, ou seja, existem valores comuns compartilhados por toda a sociedade.

Florestan, em seu trabalho denominado “As trocinhas de Bom Retiro”, realiza uma análise sociológica desses grupos lúdicos denominados “trocinhas” e uma análise folclórica dos versos presentes nas brincadeiras de roda, nas parlendas e nos jogos que eram transmitidos de forma oral. Essas análises mostram como Florestan procurava dialogar a sociologia e o folclore, visto que para ele elas seriam complementares, por entender que o folclore fazia parte dos estudos científicos das Ciências Sociais.

O principal discurso crítico de Florestan era que o folclore deveria ser encarado como processo, ou como técnica de trabalho dentro das ciências sociais, ou seja, mais como um método do que como uma ciência separada da sociologia. Visto que os fatos folclóricos não seriam ciência, já que fazem parte de algo mais abrangente, a cultura

e que esta já é objeto de estudo de outras ciências, sobretudo a sociologia e a antropologia.

Para além disso, Cavalcanti e Vilhena (1990, p. 84) apontam que Florestan escreveu artigos sobre os principais expoentes do folclore brasileiro, dentre eles Silvio Romero tido como o primeiro folclorista representativo, responsável pela busca de uma “expressão nacional”; Mário de Andrade que era analisado por Florestan tanto como um literato interessado em folclore, quanto como um folclorista, para ele a obra de literato além de ser mais importante que a de folclorista havia influenciado em seus pressupostos, pois ao se preocupar em “fundir arte popular e erudita, em busca de um caráter nacional mais expressivo e verdadeiro” se aproximou do folclore brasileiro por simpatia que denominava e “quase amor”.

Todavia, Fernandes ressalta a importância de Mário de Andrade tanto como literato, quanto como folclorista para o folclore:

De um lado realizou uma obra de aproveitamento erudito do material folclórico sem precedentes na história da literatura brasileira. De outro, apresenta um conjunto de ensaios que o credencia como um dos maiores folcloristas contemporâneos, situando-o entre os melhores da história do folclore brasileiro. Pode-se dizer que quantitativamente os trabalhos publicados são pouco representativos – em relação “a espantosa produtividade de alguns folcloristas hodiernos – levando-se em conta também que Mário de Andrade repetia-se muito nos seus melhores estudos sobre o folclore musical. Mas, do ponto de vista qualitativo, da contribuição efetiva, das sugestões que deixa e das novas pistas que abre no campo do folclore musical brasileiro, principalmente, a questão muda de figura. E é sob este aspecto, exatamente, que deve ser encarada a sua obra de folclorista. (FERNANDES, 1994, p. 158)

Ao falar de Amadeu Amaral, elogiou dizendo que “o artista e o cientista harmonizam-se e completam-se, tanto na contemplação, quanto na análise e interpretação da realidade. Florestan ressaltava que Mário de Andrade e Amadeu Amaral reconheciam o caráter amador em suas atividades tidas como folcloristas.

Depois desses artigos, Florestan se afastou por um tempo dos estudos e críticas sobre folclore. E foi neste intervalo que o Movimento Folclórico atingiu seu apogeu. Voltando a escreveu sobre o tema em “Os estudos folclóricos em São Paulo”. No qual, segundo Cavalcanti e Vilhena (1990, p. 85):

Nesse texto, a produção folclorística paulista é dividida em três categorias: a primeira engloba as obras que tomam o folclore “como manifestação estética da mentalidade popular”; a segunda, as que o tomam como “disciplina científica autônoma”; e, finalmente, as que o consideram como “esfera da cultura e como fenômeno folclórico sob o ponto de vista de suas disciplinas específicas”.

No entanto, ao contrapor a categoria estética com a científica, Florestan tende a valorizar mais a estética, divergindo do que a maioria do Movimento Folclórico postulava, ao afirmar que o folclore era uma ciência autônoma. Contudo, conforme Cavalcanti e Vilhena (1990, p. 85) ele passa a admitir um trabalho que seria próprio do folclorista, que não seria de científica, mas sim humanística. Para tanto, Florestan teria citado Rickert, ao afirmar que "o critério estético permite conhecer aspectos da realidade que são inacessíveis à indagação histórica e à investigação experimental", levando para os estudos do folclore, tal critério auxiliaria na "descrição de conexões psicoculturais das atividades humanas que só são acessíveis vistas através de situações concretas de existência, à exposição intuitiva"

Portanto, depois de releituras de seus próprios escritos e da análise do contexto, Florestan notou que os fenômenos folclóricos precisavam de duas abordagens complementares, uma estética e humanística, e outra científica pelas ciências sociais.

Florestan debruçou-se sobre o folclore, de forma crítica, não aceitando passivamente a concepção romantizada de algo puro, que só tem origem no passado e que só é proveniente das camadas mais pobres.

2.1.1.5. Folclore/Cultura Popular no Amazonas

O folclore no Amazonas é representado por diversas manifestações culturais, como por exemplo as cirandas⁶⁶ em Manacapuru, os bois-bumbás em diversas cidades do Estado, inclusive em Parintins. Além disso conta com o Festival Folclórico do Amazonas, em Manaus. Contudo o interesse em estudar tais manifestações se exponenciaram a partir do século XX.

Charles Falcão (2010) descreve que no caso da Amazônia, as características específicas que fazem parte do seu contexto histórico-social durante as primeiras décadas do século XX colaboram para que se utilize uma postura introspectiva, o que colabora para a produção de estudos voltados para o reencontro de suas raízes identitárias diante de uma realidade muito afetada pela desarticulação de uma economia baseada no monopólio da extração e comercialização da borracha. Nesse

⁶⁶ No Amazonas, as cirandas são danças de roda de jovens e adultos, algumas com alguns pares de crianças, com uma musicalidade que se assemelha ao samba. Com indumentárias bordadas e cheias de brilho, fitilhos e rendas. Assim como o boi, possui um enredo de morte e ressurreição, contudo os personagens são diferentes, incluindo o Caçador, Mãe Benta, Senhor Norato, Senhor Manelinho e o Carão que é o personagem principal, representando um pássaro amazônico. (SILVA, 2011)

cenário, surge o principal expoente dos estudos folclóricos amazonenses, Mario Ypiranga Monteiro. Este que iniciou seu percurso intelectual na época em que o Estado do Amazonas estava sofrendo com a crise econômica em consequência da quebra da economia da borracha, participou ainda dos trabalhos pioneiros realizados pelo Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA) e pela Academia Amazonense de Letras (AAL), além de publicar nos diversos jornais que circulavam na cidade e na região.

Marco Aurélio Coelho de Paiva (2002, p. 72) afirma que:

Os estudos sobre folclore de Mário Ypiranga Monteiro voltaram-se para a "realidade regional" com a intenção clara de buscar elementos autênticos" identificadores e distintivos de uma "cultura amazônica" que poderiam também servir de elementos aditivos no processo de enriquecimento da "cultura nacional". Quando da elaboração de um plano de realização de uma Etnografia Amazônica, a qual teria a pretensão de revelar toda a "realidade regional" a partir de um conjunto conciso de pesquisas sociais.

Falcão (2010, p.119) corrobora com essa ideia ao afirmar que o intuito de Mario Ypiranga Monteiro era “demonstrar a especificidade da cultura amazônica para, a partir daí, discursar em favor do reconhecimento da região enquanto fornecedora de elementos indispensáveis para a constituição da cultura nacional”.

Com isso Mario Ypiranga Monteiro almeja encontrar aspectos que diferenciem a cultura amazônica com o intuito de ela se tornar relevante para a composição da cultura nacional. Esse elemento, para ele era o “mestiço”, que atualmente denominamos de caboclo, com influência direta dos ascendentes indígenas, estes que seriam os detentores da “autenticidade cultural” que caracterizaria a base da cultura amazônica, como Paiva (2002, p. 91) descreve a seguir:

No entanto, e ainda seguindo o raciocínio predominante dentre os folcloristas nacionais, o elemento mestiço é quem se converteu para o autor em suporte expressivo de uma cultura "regional" amazônica. A afirmação do elemento indígena e a correlativa rejeição da influência do negro" no processo de formação de um folclore "regional" transformou-se em querela interna ao campo intelectual local entre posturas como a do próprio Mário Ypiranga Monteiro e a de Nunes Pereira. Este último, por sua vez, empreendeu pesquisas e estudos na área do folclore também com o objetivo de demonstrar a importância do "negro no âmbito da realidade amazônica e na própria formação de uma cultura regional, mesmo que em menor intensidade frente ao indígena. Não se trata aqui de aprofundar os fundamentos deste debate, o que importa é ressaltar o significado desta disputa frente aos processos de afirmação e representação da Amazônia enquanto uma "região" dotada de especificidades. Nesse sentido, a eleição do índio enquanto agente social portador de uma certa autenticidade cultural, conforme a perspectiva de Mário Ypiranga Monteiro, e a atribuição mínima ao negro de um acréscimo de sua cultura no ambiente amazônico converteram-se em estratégias que possibilitaram e facilitaram uma melhor visualização de uma realidade que se pretendia "fazer existir" no âmbito de

um "espaço relacional" mais abrangente, ou seja, frente às demais regiões constituintes da nacionalidade brasileira.

E é nesse elemento que os bois se baseiam há anos para produzir seus espetáculos com um “diferencial” do restante do país.

Para além de seus estudos, Mario Ypiranga também participou ativamente da organização e do desenvolvimento dos estudos folclóricos no Amazonas. Falcão (2010, p. 62) pontua que:

Como um intelectual regional, Mário Ypiranga assume para si a missão da pesquisa e defesa do folclore local, mesmo que para isso tivesse que enfrentar inúmeras dificuldades como, por exemplo, a falta de recursos para a realização das atividades ligadas ao tema.

Mário Ypiranga integrou inclusive a fundação da Comissão Amazonense de Folclore (CAF), realizada no salão de honra do IGHA aos 25 de abril de 1948. Nela estiveram presentes e foram considerados sócios-fundadores: os escritores Péricles Moraes e João Leda; o desembargador Anísio Jobim, que por ordem da Comissão Nacional assumiu a função de secretário geral; os professores Mario Ypiranga Monteiro, Temístocles Gadelha, Antonio Mavignier de Castro e Manoel Bastos Lira; os doutores Adriano Jorge, Deodoro Freire e Geraldo Pinheiro; o pintor Branco Silva; o musicista tenente José Arnaud; o jornalista Aristofano Antoni; a Sociedade Amazonense de Folclore da Escola de Serviço Social de Manaus⁶⁷ tendo aderido o padre frei Fidelis, da prelazia Apostólica do Alto Solimões, padre Antonio Giacomo, da Missão Salesiana do Vaupés. Nessa solenidade marcou-se também a sessão seguinte para a apresentação de comunicações sobre o folclorismo, além de acontecer a nomeação de André Araújo⁶⁸ e Bastos Lira para realizarem o planejamento dos trabalhos a serem desenvolvidos por esta comissão. Tal comissão funcionou como uma subcomissão da Comissão Brasileira de Folclore. (SUB-COMISSÃO..., 1948)

Mário Ypiranga, então secretário da Comissão Amazonense do Folclore, ganhou o prêmio “Silvio Romero” em 1962 por sua monografia “Alimentos preparados a base de mandioca” (PRÊMIO..., 1962). Ele participou ainda de diversos eventos sobre Folclore no país, incluindo o V Congresso Brasileiro de Folclore no Ceará, em

⁶⁷ Fundada por André Araújo em 1941. (FERREIRA, 2007).

⁶⁸ “André Vidal de Araújo: Juiz de Menores, Desembargador, Sociólogo, Professor, Político, Pensador Católico.” (FERREIRA, 2007, p. 213)

1963, acompanhado de seus filhos Marita Socorro⁶⁹ e Maurilio Galba, também membros da CAF.

No dia 20 em julho de 1963, foi lançado o “Jornal de Folclore”, sob direção e responsabilidade da CAF, que passou a tratar dos temas relacionados àquela comissão, suas atividades e estudos, assim como continha notícias do folclore nacional e sugestões de bibliografias acerca do tema. (JORNAL..., 1963)

Ainda em 1963, a Comissão Amazonense do Folclore firmou convênio com o Governo do Estado do Amazonas, através do governador Plínio Ramos de Coelho com Mário Ypiranga Monteiro, secretário da CAF na época. Tal convênio foi protegido pela lei nº 90 de 13 de dezembro de 1963. (JORNAL..., 1964)

Um dos principais estudiosos sobre a “cultura do povo” no Amazonas foi André Araújo. Em seus estudos a respeito dos aspectos sociológicos da Amazônia, sobretudo de Manaus, ele procurou descrever aspectos culturais, com atenção às classes sociais da época, além de discorrer sobre o folclore. Todos esses aspectos nos mostram uma realidade que perpassa a sociedade amazonense como um todo.

André Araújo (2003) quando escreveu “Introdução à Sociologia da Amazônia” em meados de 1956, utilizou-se do conceito de Donald Pierson, para denominar cultura de *folk* como aquela pertencente aos povos “pré-letrados”, rurais, menos móveis, isolados, que fariam parte de uma sociedade tida como “homogênea”, sagrada e totalmente baseada em relações de *status*, parentescos e laços íntimos.

Com o intuito de discorrer sobre a vida amazônica, na qual os homens teriam uma íntima relação ainda que vivam distanciados devido à dimensão continental da Amazônia. E que por conta desses isolamentos geográficos a cultura poderia ficar “insular” e estagnada, mas que poderia levantar-se se passasse por um trabalho de organização da comunidade.

Araújo (2003) acrescenta ainda que na época vivia-se em uma civilização rural com vida fundamentalmente de folk, mesmo que nas capitais como Manaus, a vida era muito pessoal, o que incluía constantes conflitos de raça, língua e cultura, além disso havia um grande sincretismo entre os santos católicos e a pajelança, a macumba e as benzedeadas. E mesmo vivendo “isoladas”, as comunidades compartilhavam hábitos, costumes, crenças e superstições.

⁶⁹ Atual presidenta da Comissão Amazonense de Folclore.

Para o autor, a cultural local fazia parte de uma massa cultural amazônica, que se dividia em pequenas modalidades regionais conforme as inúmeras comunidades existentes na planície amazônica. Esses complexos culturais teriam sua base na “tradição” europeia, com influência indígena e negra, que estariam passando por um processo de “transculturação” com a chamada cultura cabocla. Com isso, os traços da cultura “verdadeira” das populações locais vão “acrisolando-se” nos núcleos mais pobres, nos bairros, visto que estes seriam redutos livres do domínio de certas classes mais elevadas. Além disso, a cultura local se caracterizava pela flexibilidade, assim como as relações sociais que se adaptavam às conveniências, aos tempos, às pessoas, à fluidez das coisas. Dentre os aspectos que o autor classifica como parte do folclore, estariam festas populares como os bumbas, durante os festejos de São João. Tais festas populares serviriam, segundo o autor, em objeto de estudo da etnologia e da “aculturação” indígena, africana, lusitana, etc. (ARAÚJO, 1974)

No capítulo Diversões e folclore, do livro Sociologia de Manaus, André Araújo (1974) traz manifestações folclóricas vividas naquela época na capital do Amazonas, mas que também estavam presentes em toda a região amazônica. Cita brincadeiras como a prenda “amigo e amiga” e a “cabra-cega”, apresenta também danças como quadrilhas. Pontua também o “folclore infantil”, com cantigas, jogos, prendas. Além disso, discorre sobre o carnaval, afirmando que assim como haviam os bailes, também existiam os carnavais de rua com seus “brigues”, como por exemplo o Brigue Constantinópolis do Chefe Raimundo Sampaio Araujo; o Amazonense no Beco dos Passos, no bairro Educandos; o Esperança do Chefe Amazonino, marinheiro da Alfândega, o Surára, do Chefe Raimundo Tesouro, na Praça 14; no Educandos havia também o Caiadores, o Vassourinhas e o Pescadores; e o Baianhinhas Lavadeiras. E descreve o “A tal cousa” que seria um senhor milagreiro de Manaus, que vendia “cheiro” por meio de ervas para banhos e chás, contra doenças, olhos “crescidos”, feitiçarias, azar, entre outros.

Depois disso, o autor fala dos pássaros e cordões de bichos na época junina, bem como dos bumbás:

É admirável, durante a quadra dos folguedos populares joaninos na Amazônia, o povo pobre fazer além das exibições dos resados, conhecidos por "Boi Bumbás" ou simplesmente "BUMBÁS", - a apresentação de PÁSSAROS com o nome de 'japiim', 'tucano', "papagaio", "bentivi", gavião etc, em torno dos quais encontramos histórias mitológicas de pássaros, meio totêmicos. Esses pássaros só surgem na mesma temporada dos 'bois bumbás', durante as festas de São João. São autos populares que se apresentam com u'a média de trinta figuras, simbolizando a encarnação de

personagens tradicionais. Muitos envergam roupagens riquíssimas, de cetim, lantejoladas, com frisos, rendas, arminhos. A princesa, a fada, o vassalo, o pássaro, despertam a atenção, pelo capricho das indumentárias. Há também os bufões como o pagé o matuto a cigana, a feiticeira. Os índios representam a influência do meio sobre esses folguedos, que foram assimilados e que talvez pertençam ao grupo dos REISADOS. A semelhança é extraordinária entre esses pássaros, ranchos cordões e cirandas. Creio que êsses "pássaros" pertencem mesmo ao gênero dos "reisados" como também os 'cordões' os 'ranchos', as 'cirandas', os 'bumbás'. São todos eles danças dramáticas como os bailes pastoris ou "pastorinhas", reisados, cheganças, cordões de bicos, bumbás, briques, caboclos, cirandas. Creio que êsses "pássaros" pertencem mesmo ao gênero dos "reisados" como também os 'cordões' os 'ranchos', as 'cirandas', os 'bumbás'. São todos eles danças dramáticas como os bailes pastoris ou "pastorinhas", reisados, cheganças, cordões de bicos, bumbás, briques, caboclos, cirandas. Os pássaros joaninos são espécies de reisados como auto lírico popular. São ranchos populares de dançadores, maravilhosamente vestidos, com uma coreografia própria e admirável, encantador o aprumo, muita seriedade, e uma alta dose de convencimento. São romances dialogados, entremeiados de cânticos bem harmoniosos, influenciados pelo meio. (ARAÚJO, 1974, p. 283-284)

O autor cita que chegou a conhecer diversos pássaros. No entanto, ele percebia que alguns deles já não saiam há algum tempo. Sobre o enredo da apresentação dos pássaros, ele afirma que estes retratavam uma lenda na qual uma ave que pertencia a uma princesa ou uma "dona", vivia no bosque até ser perseguida e morta por um caçador. Então a "dona chama o doutor que não consegue ressuscitar a ave, aí então se chama um pajé, que devolve a vida do pássaro com defumações, mágicas, com penas de arara e maracás. Visto isso, o autor afirma que:

há uma tradição nisso toda digna de ser estudada. A influência de crenças e superstições, a apresentação de tipos marcados pela admiração do povo humilde e simples, que crê e a tudo cede pela boa fé. Esses cordões são popularíssimos e têm seus adeptos fervorosos seus partidários intrépidos. São acompanhados por verdadeiras massas populares, como os bumbás. Têm os seus ritos, suas indumentários, suas extroversões de sentimentos recalcado: suas cores preferidas, seus enfeites, seus jeitos, seus motes, suas inibições suas tendências, suas preferências, até suas manias. As lantejoras das roupagens, os espelhos pequeninos e redondinhos, suas penas, suas penas suas franjas, suas sedas, seus cetins, seus galões, seus cânticos, dizem bem daqueles que o usam. (ARAÚJO, 1974, p. 284)

Araújo (1974) cita ainda que existe uma relação entre pássaros e bumbás, já que segundo ele, teriam os mesmos motivos e os mesmos tipos, com um enredo bem similar, no qual um boi ou um pássaro que é muito amado pelos seus "donos", é morto por um caçador ou "Pai Francisco", e que este só pode ser perdoado se o "bicho" ressuscitar. Então vem o "doutor" que nada resolve, em seguida chamam o pajé que faz o milagre. Os pássaros e os bumbás teriam em comum ainda a divisão do seu bailado em dança, morte e ressurreição, através de cânticos antigos, com influência moderna. O que fazia com que o "povo simples" os apreciasse.

Além destes, haviam também as pastorinhas⁷⁰, que despertavam grande interesse nas igrejas e “arrabaldes”. Entre suas personagens estavam a cigana, as pastoras, a estrela, os velhos, os galegos, os anjos, a mestra e a contramestra, o pastor-guia, a Diana, as borboletas, entre outras. Que eram divididos em cordão azul e cordão encarnado. Suas apresentações culminavam com a queima das palhinhas no dia de Reis. Sendo que as mais conhecidas na época eram a de Mãe Lina, na Leonardo Malcher; Wanderley, na Cachoeirinha; a de Joao Aguiar, as do Luso e as da Casa da Divina Providência. (ARAUJO, 1974)

André Araújo com o intuito de registrar o folclore de Manaus, traz então três listas contendo bois, pastorinhas e pássaros em 1944 e 1943. A primeira traz uma lista com os bois do ano de 1944:

LISTA DOS BOIS DO ANO DE 1944:

- 1º BOI VENCEDOR - RUA TARUMA
 - 2º “ RICA PRENDA - RUA MAJOR GABRIEL
 - 3º “ MINA DE OURO - SERINGAL-MIRY
 - 4º “ AMAZONAS - RUA CARVALHO LEAL
 - 5º “ CORRE-CAMPO - RUA AJURICABA
 - 6º “ PAE DO CAMPO
 - 7º “ BEIJA FLOR SALDANHA MARINHO
 - 8º “ MALHADINHO - PRACA PEDRO II
 - 9º “ MINEIRINHO BOULEVARD AMAZONAS
 - 10º “ CAMPINEIRO S. RAIMUNDO
 - 11º “ CAPRICHOSO PRAÇA 14
- (ARAÚJO, 1974, p. 285)

A segunda lista traz as Pastorinhas existentes no ano de 1943:

LISTA DAS PASTORINHAS DE 1943:

- 1º PASTORINHA – BELMITAS – ESTRADA DO PAREDÃO
 - 2º “ “ – PÉROLA DE OPHIR – RUA LEONARDO MALCHER
 - 3º “ “ – FILHAS DE JESUS – BAIRRO DA MATINHA
 - 4º “ “ – LÍRIOS DO PRADO – AV. APURINÃ, 95
 - 5º “ “ – PASTORAL RUA BELÉM, 1.821
 - 1 – JAPIIM – CACHOEIRINHA
- (ARAÚJO, 1974, p. 285-286)

A terceira que o autor produziu está em formato de um quadro com os bois e os pássaros registrados em 1943:

⁷⁰ Trata-se de uma dança dramática realizada basicamente por jovens que festejam o nascimento de Cristo ao redor de Sua manjedoura. A dança dramática das Pastorinhas foi utilizada pelos jesuítas portugueses como um meio de apresentação do cristianismo aos nativos a fim de fazê-los aderir à cultura da civilização ocidental cristã. Desde os tempos da colônia amazônica, compreendida pela região do Grão-Pará e Maranhão, a festa das Pastorinhas já era realizada, tendo como público e atores os índios e colonos portugueses, bem como os escravos negros que não tiveram seus bailados desprezados pelos religiosos que os aproveitaram e os introduziram na celebração das Pastorinhas. (ARAUJO, 2004; SALLES, 1980 *apud* SOUZA, 2011, p.7-8)

BOIS E PÁSSAROS DE 1943		
NOME	LOCAL	RESPONSÁVEL
Boi Juvenil	Rua Tarumã	Sileno Kleber Máximo Guedes
" Malhadinho	Rua Santa Izabel, 347	Joel Paulo Cavalcante
" Dominante	Imboca	Waldomiro Ferreira da Costa
" Estrelinha	Rua Waupés, 907	Raimundo Nonato da Silva
" Tira-Prosa	S. Luzia, 61 Educandos	Manoel Dantas
" Corre-Campo	Ipixuna C. Urucará	Astrogildo Santos Mauro Cruz
" Mina de Ouro	Rua Claudio Mesquita, 213	Cipriano Moraes Vieira
" Estrela Dalva	Rua Duque de Caxias, 1068	Antero Pinheiro de Jesus
" Garantido	Rua Carvalho Leal, Tefé	Manoel Alves do Nascimento
" Brasileiro	S. Raimundo	Benvindo Bezerra de Oliveira
" Caprichoso	Praça 14	Raimundo Rodrigues da Silva
" Galante	Leonardo Malcher	Raimundo Ferreira e João Santos
" Veludinho	Boulevard Sá Peixoto	Leonidas Candido de Almeida
" Az de Ouro	João Coelho, 619	Elgito Bentes Ribeiro
" Sete Estrelas	Waupés c/Silva	Francisco Tones de Castro
" Vencedor	Av. Airão	João Lopes dos Santos
" Az de Espada	Miranda Leão, 495	Agostinho Ferreira
" Rica Prenda	Ramos Ferreira, 208	Aurora Dias da Silva
" Curinga	N.S. Aparecida	Albino Fortes
" Teimoso	Silva Ramos, J. Coelho	Waldemar Diogo
" Canarinho	Saldanha Marinho	
" Safadinho	24 de maio	
" Diamante	R. Vista Alegre - Educandos	Perciliano Madeira
Grupo dos Tucanos	Ipixuna, 1898	Raimundo Vale
Gavião	Recife, 977	Bertino Braga
Guará	R. Nova, 56 Cachoeirinha	João Borges Monteiro
Japiim	Praça 14	
Corrupião	Praça 14	
Papagaio Raio	Luiz Antoni	

Fonte: Araújo, 1974, p. 286-287

Já em 21 de junho de 1957, iniciou oficialmente o 1º Festival Folclórico do Amazonas, na Praça General Osório. Contudo, desde a década de 30, já existiam grupos folclóricos em diversos bairros de Manaus, como os que já mencionamos acima. As primeiras organizações de festivais folclóricos em Manaus remontam o ano de 1946, com os arraiais nos bairros e o Festival Folclórico de Manaus, que era realizado próximo ao antigo bar "Balalaica", localizado na esquina da Avenida João Coelho (Atual Avenida Constantino Nery) com a Rua Leonardo Malcher. Nos anos

seguintes tal Festival foi realizado em diversos locais, até o ano de 1957 quando foi promovido o 1º Festival do Amazonas, nos dias 21, 22 e 23 de junho no Campo General Osório, por conta da visita à Manaus da comitiva do primeiro ministro de Portugal, Higinio Craveiro Lopes e do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, a empresa Archer Pinto, que na época era proprietária dos periódicos "O JORNAL" e "DIÁRIO DA TARDE". No primeiro Festival se apresentaram e concorreram sete bambas, dezessete quadrilhas, um pássaro e uma dança amazônica. Conforme relato dos periódicos da época, "a população de Manaus compareceu em peso, nas chuvosas noites do evento, para prestigiar a passagem das comitivas executivas de Brasil e Portugal e a disputa dos grupos folclóricos". A partir de então, os grupos passaram a se preparar a partir de maio com o ensaio dos brincantes em suas comunidades, nas noites de apresentação do Festival, os brincantes já saíam de suas casas vestidos com suas indumentárias, preparadas em seda e veludo francês bordadas com miçangas multicoloridas, outros com fantasias produzidas em penas e plumas. Os brincantes se reuniam no Largo de São Sebastião, para então sair em "romaria" rumo ao campo do General Osório onde se apresentavam em seus respectivos grupos folclóricos. Ao longo dos anos outros grupos folclóricos passaram a integrar o Festival, incluindo os cacetinhos⁷¹, as tribos⁷², as cirandas, as danças regionais, nordestinas e internacionais, para então celebrar a "multiplicidade das influências culturais no Estado". Com o tempo tornou-se um grande arraial a céu aberto, agregando elementos dos festejos juninos, tais como fogueira, as bandeirolas e as famosas barraquinhas de guloseimas. O Festival permaneceu na Praça General Osório até 1969, depois na década de 70 se apresentou no Parque Amazonense, no Vivaldão e no Estádio da Colina em São Raimundo, nesse mesmo período foram fundadas as primeiras Associações Folclóricas, com o intuito de defender e organizar os grupos folclóricos amazonenses. Na década de 80, o Festival mudou-se para a Bola da Suframa, na qual permaneceu até 1992. A partir daí passou a ser realizado alternadamente entre o estacionamento do Vivaldão e o Sambódromo. Foi quando em 2005, a Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas, instituiu a

⁷¹ Assim como as tribos faz apresentações alusivas aos povos indígenas da região amazônica. Contudo os brincantes levam cacetes confeccionados de galho de árvores para a encenação de guerras entre as duas filas que defendem cores distintas, representando guerreiros de tribos rivais. (SILVA, 2011)

⁷² Manifestações folclóricas alusivas a povos indígenas da região amazônica, ao som de músicas com letras em nheengatu (língua geral) abordando temas como guerras, mitos e relações amorosas. (SILVA, 2011)

arena de espetáculos do Centro Cultural dos Povos da Amazônia como local definitivo do Festival Folclórico do Amazonas. Desde então são mais de 160 grupos que participam do Festival, incluindo cirandas, quadrilhas⁷³, garrotes⁷⁴, tribos, bois-bumbás, cacetinhos, danças regionais, como a dança nordestina⁷⁵, nacionais e internacionais, contando com um público estimado em um milhão de pessoas por ano. (ARAÚJO & ÁVILA, 2007; SILVA, 2011)

Segundo observação realizada por Alvatir Carolino da Silva (2011), em 2007 apresentaram-se 169 grupos folclóricos provenientes de diversos bairros da cidade de Manaus e também da zona rural, durante 30 dias de Festival.

Em 2018, observou-se que o 62º Festival Folclórico do Amazonas foi dividido da seguinte maneira: as apresentações dos 76 grupos folclóricos que concorreram nas categorias Prata e Bronze, foram realizadas no Anfiteatro do Complexo Turístico Ponta Negra entre os dias 12 e 23 de junho, sob responsabilidade da Prefeitura de Manaus através da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (MANAUSCULT). Já na categoria Ouro, apresentaram-se 74 grupos folclóricos no Centro Cultural Povos da Amazônia, sob a realização do Governo do Estado. Em todas as categorias participavam diversos grupos folclóricos entre os quais quadrilhas, cirandas, cacetinho, tribos, bois-bumbás, danças nacionais, internacionais e nordestinas.

Já sobre as pastorinhas na atualidade, Elma Nascimento de Souza (2011) acredita que em Manaus ninguém mais se diverte ou se emociona atualmente com as Pastorinhas, pois a cidade assim como seus habitantes teriam se transformado, e os jovens que hoje em dia contam com diversas opções de divertimento, já não achariam mais as Pastorinhas algo atraente, não sentiriam interesse em decorar as cantigas e falas da dança dramática, por acha-las monótonas e cansativas; não teriam inclusive vontade de utilizar as vestimentas características da dança por acha-las

⁷³ Em Manaus, as quadrilhas possuem vários formatos, sendo uma das manifestações folclóricas relacionadas às festas juninas que possui um dos maiores números de grupos folclóricos. Dentre os formatos, existem as quadrilhas caipiras, onde há sempre a encenação de um casamento dissimulado que dá razão ao festejo. (SILVA, 2011, p. 56-57)

⁷⁴ O garrote é uma manifestação folclórica que deriva do boi-bumbá, possuindo as mesmas características, só difere do bumbá na faixa etária dos brincantes. No garrote brincam crianças e adolescentes, aos adultos cabe a responsabilidade de acompanhar e cuidar da turma. Pode-se dizer que o garrote é a versão do boi-bumbá para a garotada. (SILVA, 2011, p. 38)

⁷⁵ Em Manaus, a dança nordestina, também chamada de cangaço ou xaxado, é uma manifestação folclórica das festas juninas da cidade, sendo a dança dramática a materialização da memória dos migrantes nordestinos na cidade de Manaus. (SILVA, 2011, p. 59-60)

ultrapassadas. As poucas Pastorinhas que ainda existem em Manaus seriam fruto de promessa por graça recebida, geralmente de ex-brincantes ou por tradição familiar.

A autora aponta que se houvesse mais a utilização de meios de motivar a participação dos brincantes por parte dos organizadores, como o jogo, o humor, a disputa e a recompensa, haveria mais chance de perdurar essa manifestação folclórica em Manaus. Em Parintins, por exemplo, a festa se perpetua por diversos motivos, entre eles por possuir estrutura organizacional por meio de uma associação que atua como organizadoras das Pastorinhas de Parintins, além disso contam com apoio de Órgãos Públicos Culturais, sobretudo financeiro, diferentemente das Pastorinhas de Manaus que em sua apresentação de 2010 pediam que fossem inseridas na economia da cidade para que pudessem subsistir. (SOUZA, 2011)

Já em Parintins, Basílio José Tenório de Souza (2015, p. 54) aponta que:

As primeiras manifestações das pastorinhas natalinas em Parintins, conforme relatos orais, datam das primeiras décadas do século XX envolvendo duas mulheres como prováveis pioneiras: dona Filomena de Souza Assunção, a dona Filó, e dona Portuguesa. Sobre a primeira há uma rica cronologia histórica conforme entrevistas feitas com dona Maria José Dutra e com Raimundo Dutra, com o Professor Renner Dutra e Aderaldo Dutra; tios e sobrinhos respectivamente e todos descendentes de dona Filó. Quanto à dona Portuguesa, exceto o seu nome, Maria e, do seu marido, Manuel e do seu envolvimento com as pastorinhas natalinas nada mais se sabe. Procurou-se nos cartórios, mas não há quaisquer registros sobre ela, seu marido ou descendentes seus. De igual modo nos livros do tomo da Diocese de Parintins, mas o resultado foi o mesmo.

Sorianny Simas Neves (2010) aponta que a identificação histórica dessa manifestação de cultura popular se dá sobretudo por meio da oralidade dos agentes culturais que viveram ela no decorrer do tempo, já que não há registros, nem estudos acerca de sua origem.

O apogeu das Pastorinhas em Parintins se deu nos primeiros anos de 1970, quando iniciou seu processo de esquecimento, com o advento da televisão e das novelas noturnas que coincidiam com o horário dos ensaios das pastorinhas, causando evasão dos participantes, o que desmotivou as promesseiras a continuarem. Depois de um tempo, em 1982, organizou-se o “Projeto de reabilitamento da pastorinha em Parintins”, uma das ideias foi a de organizar uma pastorinha só de homens. Surgiu a partir disso o Pastoral do Bairro de São José, que contou com o artista Fernando Sergio, também conhecido como Gudú, como diretor de pastorinha, por isso passou a se chamar pastoral do Gudú, incluíam não só

mulheres, mas crianças e homens, sendo esse formato adotado até os dias atuais. (SOUZA, 2015, p. 71-72)

Além dessa pastorinha, Parintins conta com outras, como “Filhas de Maria” no Aninga, “Filhas de Maria” do Parananema, “Filhas de Maria” do bairro São Francisco, “Filhas de Maria” do bairro Dejard Vieira, “As Natalinas”, “Filhas de Judá” do Parananema, “Filhas de Judá” do bairro São Francisco e “Filhas de Davi” do Palmares. Tais Pastorinhas encontram-se institucionalizadas através da Associação Cultural das Pastorinhas de Parintins.

Neves (2010) pontua que essa articulação das Pastorinhas levou a criação do Festival das Pastorinhas em 2000, dando visibilidade para a apresentação delas que antes apresentavam-se apenas em seus barracões na periferia da cidade. Com isso as Pastorinhas de Parintins começam a ganhar dimensão de espetáculo, colaborando para reconhecimento desta tradição popular e para maior identificação cultural com os seus atores sociais. A autora afirma ainda que:

a reinvenção do tradicional nessa manifestação perpassa pela articulação de processos e meios que atrelados a prática e ao cotidiano dessas comunidades vêm se atualizando com a incorporação de dinâmicas da indústria cultural, quando por um desejo da própria comunidade passam a espetacularizar por meio de um festival. (NEVES, 2010, p. 103)

Percebe-se atualmente nas Pastorinhas de Parintins, aspectos como a gravação de *cd* com as cantigas desta manifestação, utilizando recursos de mídia, e a participação em eventos municipais, que lhes confere maior visibilidade. Além disso, o formato de apresentação das Pastorinhas no Festival, mostra-se similar ao do Festival Folclórico de Parintins, contando com regulamento para a competição entre elas e seus itens, um ponto interessante nesse regulamento se dá na proibição de alegorias e de brincantes participarem de mais de uma pastorinha, isso acontece para que o evento mostre uma identidade presente na tradição. No Festival é observado ainda a utilização de recursos de iluminação, de sonorização e imagem, contando com microfones, caixas amplificadoras e telões para auxiliar as apresentações para muitos espectadores. A adequações são vistas pelos agentes sociais como um meio pelo qual conseguem reconhecimento e afirmação da manifestação cultural. (NEVES, 2010)

Em Parintins, as Pastorinhas seguem os bois no caminho da espetacularização, procurando se adequar às novas tecnologias, para se tornarem atrativas para a mídia e para seus espectadores.

2.1.2. A atualidade do Folclore

Canclini (2008, p. 214-236) ao levar em consideração as interações do tradicional-popular com a cultura de elite e com as industriais culturais atualmente, faz os seguintes apontamentos:

a. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais. Nas duas décadas após a emissão da carta⁷⁶ não se acentuou o suposto processo de extinção do folclore, apesar do avanço das comunicações massivas e de outras tecnologias inexistentes em 1970, ou não usadas então na indústria cultural: o vídeo, os gravadores, a televisão por cabo, a transmissão via satélite, enfim, o conjunto de transformações tecnológicas e culturais que derivam de combinar a microeletrônica com a telecomunicação. Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se. Esse crescimento se deve pelo menos, a quatro tipos de causa: a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesma as camadas populares menos integradas a modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) a continuidade na produção cultural dos setores populares. [...]

b. As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. Nas últimas décadas, as cidades latino-americanas passaram a conter entre 60 e 70% do total de habitantes. Mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio as relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos. [...]

c. o popular não se concentra nos objetos. O estudo atual da antropologia e da sociologia sobre a cultura situa os produtos populares em condições econômicas de produção e consumo. Os folcloristas influenciados pela semiologia identificam o folk em comportamentos e em processos comunicacionais. Em nenhum desses casos se aceita que o popular seja congelado em patrimônios de bens estáveis. [...] De sua perspectiva, a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias nem os costumes repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva. [...]

d. O popular não é monopólio dos detores populares. Ao conceber o folk como políticas sociais e processos comunicativos, mais que como amontoados de objetos, quebra-se o vínculo fatalista, naturalizante, que associava certos produtos culturais a grupos fixos. Os folcloristas prestam atenção ao fato de que nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais. microsociais e dos *mass media*. Não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião. [...]

e. O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para as tradições. Muitas práticas rituais subalternas, aparentemente consagradas a reproduzir a ordem tradicional, transgridem-na humoristicamente. [...]

⁷⁶ Carta do Folclore Americano, aprovada pela OEA em 1970. (CANCLINI, 2008)

f. a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação. “Seja autêntico e ganhará mais” é a palavra de ordem de muitos promotores, comerciantes de artesanatos e funcionários culturais. Os estudos que por fim alguns folcloristas e antropólogos indisciplinados vêm fazendo sobre o artesanato impuro demonstram que às vezes ocorre o oposto. [...]

Outrossim, há autores que apontam que os estudos folclóricos são oportunos ainda nos dias atuais, já que variariam conforme o tempo, a história e os agentes que construíssem o folclore, mostrando-se assim dinâmico.

Sobre isso, o folclorista Edison Carneiro afirma que:

Temos, assim, que o folclore, como traço cultural, participa de um processo geral que envolve, permanentemente, mecanismos internos, aquisitivos, desintegrativos e de recomposição e recombinação, e movimentos externos, que tomam forma agressiva ou acomodatória, que por sua vez ocasionam novos processos internos. Ora, como toda modificação na parte se traduz em modificação no todo, o folclore, modificando-se sob a ação geral das várias forças espontâneas e dirigidas, da sociedade, por sua vez provoca modificações no todo, que é a sociedade. Essas modificações, resultantes do primeiro choque, produzem novas modificações no folclore, e assim por diante.

O folclore é, portanto, dinâmico na sua essência - está em constante transformação, dialeticamente é e não é o mesmo fenômeno ao mesmo tempo, como em geral acontece com todos os fenômenos sociais. (CARNEIRO, 2008, p. 14-15)

Maria Laura Cavalcanti (2002b) destaca ainda que o essencial é entender que o folclore, assim como a cultura popular não são fatos prontos apenas persistindo na realidade do mundo, mas são um campo de conhecimentos e uma tradição de estudos. Por isso a dificuldade de conceituá-los, já que são construídos historicamente, inseridos em um processo civilizatório que conta com diferentes paradigmas conceituais, com isso sua definição varia ao longo do tempo. A autora afirma ainda que

o folclore nasce e cresce também nas pequenas cidades e grandes centros: é dinâmico, transforma-se o tempo todo, incorporando novos elementos. O campo dos estudos de folclore transforma-se também acompanhando a evolução do conhecimento no conjunto das ciências humanas e sociais. (CAVALCANTI, 2002b, p. 3)

Essa dinamicidade do folclore também é apontada por Doralice Alcoforado (2008. 179) quando disserta que “o folclore é dinâmico e evolui com as mudanças da sociedade. Não é sobrevivência, mas cultura viva”. Com isso as manifestações folclóricas seriam provenientes do povo brasileiro ou foram reinventadas tomando como base outras culturas, para então incorporá-las às suas tradições.

Carneiro (2008, p. 59) resume suas reflexões sobre a atualidade e dinamicidade do folclore postulando que:

- a) o folclore reflete, à sua maneira, as relações de produção criadas entre os homens e, em consequência, se modifica à medida que variam, na forma e na substância, essas relações;
- b) esse processo é essencialmente dinâmico, dialético, produto de ações e reações recíprocas e simultâneas, e sobretudo permanentes, de maneira que o qualificativo de tradicional só pode ser aplicado às formas revestidas pelo folclore, já que o seu conteúdo se atualiza constantemente, por efeito dessas mesmas ações e reações,
- c) por ser uma interpretação da sociedade e, por isso mesmo um modo de influir sobre ela - uma atitude política -, o folclore tem implicações no futuro, como instrumento rudimentar de reivindicação social.

Alcoforado (2008) prega que o fato folclórico pode ser constituído por apropriações de práticas culturais por diferentes classes sociais e por apropriação da indústria cultural, através dos meios midiáticos. A indústria cultural seria então, responsável pela transformação de práticas tidas como populares em espetáculos midiáticos, ou seja, a espetacularização do fato folclórico, como ocorre nos Bois-bumbás de Parintins. Outra característica atual do folclore, seria que os agentes do folclore não seriam mais somente os analfabetos, inclusive a maioria deles é atualmente responsável pela movimentação, comercialização, divulgação e gravação de sua própria obra, muitas vezes utilizando as mídias sociais e a tecnologia da informação.

Segundo Teixeira Coelho (1996, p. 14), a indústria cultural pode ser entendida em dois sentidos:

De um lado, portanto, estão os que acreditam, como Adorno e Horkheimer (os primeiros, na década de 1940, a utilizar a expressão "indústria cultural" tal como hoje a entendemos), que essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista e que ela está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem, entendida como um processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero joguete e, afinal, em simples produto alimentador do sistema que o envolve. Do outro lado, os que defendem a ideia segundo a qual a indústria cultural é o primeiro processo democratizador da cultura, ao colocá-la ao alcance da massa — sendo, portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação.

Tamires Dias dos Santos (2014) acrescenta que o conceito de indústria cultural surgiu como forma de tentar substituir a expressão “cultura de massa”, já que está suscitava certa ambiguidade, pois poderia parecer que era uma cultura que havia nascido de forma espontânea a partir das camadas populares.

Cultura de massa seria, segundo Edgar Morin (2007, p.13) “a segunda industrialização, a que se processa nas imagens e nos sonhos. A segunda colonização, não mais horizontal, mas desta vez vertical, a que penetra na grande reserva que é a alma humana”. O autor acrescenta ainda que a cultura de massas

seria algo como uma terceira cultura, proveniente da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, tal cultura aparece, expande-se, projeta-se, junto com as culturas clássicas religiosas ou humanistas e nacionais.

Ou seja, para o autor, a cultura de massa é aquela “produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça [...] destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)”. (MORIN, 2007, p. 14)

A cultura de massa é sobretudo cultura, visto que “ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”. Ao acrescentar-se à cultura nacional, à cultura humanística, à cultura religiosa, a cultura de massa entra em concorrência com essas outras culturas, já que as sociedades modernas são “policulturais”. Não sendo, contudo, autônoma, já que ela pode embeber-se de outras culturas e estas embebem-se da cultura de massa. (MORIN, 2007, p. 15-16).

Já Canclini (2008, p. 255-256) aponta que não se pode atribuir nem a origem da massificação das culturas populares aos meios eletrônicos, já que “a noção de cultura massiva surge quando as sociedades já estavam massificadas”.

Por isso, faz-se necessário compreender que a cultura de massa não foi a primeira a trazer modificações substanciais na cultura popular. Canclini (2008, p. 255) explica que

Enquanto os folcloristas colocaram em cena as culturas locais de modo convincente, acreditou-se que os meios de comunicação massiva eram a grande ameaça para as tradições populares. A rigor, o processo de homogeneização das culturas autóctones da América, começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais –, na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano.

Quando se passa a utilizar o termo cultura de massa, percebe-se que os novos meios de comunicação da época, incluindo o rádio e a televisão, não se tratavam de bens pertencentes às massas, por isso mostrava-se mais coerente chamá-la de cultura para a massa. Tal expressão estaria atrelada a “visão unidirecional da comunicação que acreditava na manipulação absoluta dos meios e supunha que suas mensagens eram destinadas às massas, receptoras submissas”. E esse foi um dos motivos pelos quais os frankfurtianos sugeriram a noção de indústria cultural. (CANCLINI, 2008, p. 257)

Contudo, Canclini (2008, p. 258) aponta que nesse movimento há uma certa dificuldade de incorporar aos estudos culturais os seguintes aspectos:

- Novos processos de produção industrial, eletrônica e informática que reorganizam o que chamamos de culto e popular.
- Outros formatos, que aparecem às vezes como um novo tipo de bens (desde a fotografia e as histórias em quadrinhos até a televisão e o vídeo).
- Processos de circulação massiva e transnacional, que não correspondem apenas as inovações tecnológicas e de formato, pois são aplicáveis a qualquer bem simbólico, tradicional ou moderno.
- Novos tipos de recepção e apropriação, cuja variedade vai da concentração individual a que se é obrigado quando se está muitas horas diante da tela da televisão ou do computador, até os usos horizontais do vídeo por grupos de educação alternativa para fortalecer a comunicação e a integração crítica.

O autor considera ainda que se mostra “impossível sintetizar formatos e processos tão variados sob um único nome”. E que por isso, “rótulos” como os de cultura de massa ou para a massa, podem até serem utilizados, contanto que haja a precaução de não dar conta de um único aspecto, não o mais recente; já os “rótulos” correspondentes a indústria cultural, cultura eletrônica ou teleinformação estariam relacionados a aspectos técnicos ou pontuais. No entanto, O que é mais complexo de se compreender é a combinação dessas inovações presentes nos processos culturais globais. (CANCLINI, 2008, p. 258)

2.1.3. Folclore é Cultura Popular?

Folclore e cultura popular foram por muito tempo consideradas sinônimos, sobretudo com sentido de tradição, de algo que foi próspero no passado, contudo a partir dos anos 50, inicia-se um processo de distinção de folclore e cultura popular. Rocha (2009) citando Oliveira explica que no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) rompe-se a unidade entre os termos, a partir do qual folclore passa a ser tradição e cultura popular transformação. E é aí que folclore passa a ser visto como algo negativo, de certo modo até como um atraso cultural e cultura popular como algo progressista.

No Brasil, nota-se que a ideologia do desenvolvimentismo implementada a partir do governo de Juscelino Kubitschek, foi a grande responsável por essa “ruptura” entre folclore e cultura popular, já que como o folclore estava associado à tradição e passado, ele não era compatível com o plano de estruturação de uma nação moderna, voltada para o progresso. No entanto, o suporte para essa diferenciação entre o folclore e a cultura popular se dá no desenvolvimento da sociedade urbana, através da interação entre os fatos folclóricos e a indústria cultural. A partir disso, o conceito

de cultura popular torna-se mais visível nas experiências artísticas e nas percepções políticas desenvolvidas na cidade. (ROCHA, 2009)

Para Ortiz (1992) a ideia em torno do termo cultura popular foi inventada por volta do século XIX e, com o tempo foi acrisolada por diversos intelectuais. Intelectuais estes que também foram responsáveis pela organização em torno da Cultura Popular, através do que Rocha (2009) denomina em relação ao Brasil de “missão, “projeto” para a construção da Cultura Nacional, por meio do qual seria promovido uma conscientização política do povo. E isso se deu, sobretudo nos anos 60 com a institucionalização no discurso artístico e científico do conceito de cultura popular.

A cultura popular passaria então a ser responsável pela “consciência política” do povo por meio de uma revolução artística, que questionaria o popular com sentido de classe e apontaria a imprescindibilidade de colocar a cultura a serviço do povo.

Quando Ferreira Gullar escreveu “Cultura posta em questão” em 1963 afirmou que a cultura popular “designa um fenômeno novo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores sociais que o determinam”. (GULLAR, 1980, p. 83)

Gullar complementa essa ideia descrevendo que (1980, p. 83):

A expressão ‘cultura popular’ surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses coletivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la.

A partir disso, pontua que a cultura popular pode ser tanto um instrumento de conservação quanto de transformação social, e com essa desmistificação das culturas, o intelectual poderia ser um agente de transformação na sociedade. Para tanto, é necessário que se entenda que:

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidas como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominaram o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura socioeconômica e conseqüentemente no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária. (GULLAR, 1980, p. 84)

Ou seja, se folclore estava voltado para a construção do “ser nacional”, a cultura popular estaria ligada a noção de revolução, já que representaria a personificação das classes subalternas, por meio de uma cultura própria. O que colaborou de certo modo para que se transcendesse a ideia de que as diferenças culturais fossem resultantes de uma suposta inferioridade, seja de classes ou raciais na sociedade.

Atualmente, como nos mostra Braga (2012, p. 79):

o conceito de cultura popular depreende-se de lugares e de épocas determinadas. Considero ainda sugestivo partir da ideia de fronteiras nacionais e de segmentos sociais com interesses difusos, enquanto referenciais para descrição e análise de manifestações populares. De natureza híbrida ou mestiça, de bricolagem resultante de empréstimos e trocas levadas ao infinito, mas sempre trocas, alternâncias de um erudito que pode virar popular e vice-versa dependendo do compromisso de tais práticas culturais com o tempo e lugar.

E isso pode ser observado, quando Canclini (2008, p. 364) disserta que as culturas populares conseguem ainda nos dias atuais, a despeito do que se prega, ser prósperas ainda que, e principalmente, por estarem inseridas no hibridismo cultural.

Braga (2009, p. 78) cita ainda que a cultura popular que se produz atualmente, possui uma dinâmica própria, que está em harmonia com a fluidez das pessoas que experienciam diversos contextos e experiências. Para tanto mostra-se fundamental a relevância da sociabilidade, que é consequência da permutação de experiências e conhecimentos através do ritual e da festa, da ironia, do riso e da brincadeira, na transmissão da cultura popular dos mais velhos para os mais novos.

Stuart Hall, opta por definir ‘popular’ levando em conta, em qualquer época, “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”. O autor entende que o principal elemento para a construção de uma definição de cultura popular são as relações que situam a ‘cultura popular’ em uma tensão constante, seja de relacionamento, influencia e antagonismo, com a cultura dominante. Diz respeito a uma concepção de cultura que está centrada em volta dessa dialética cultural. Levando sempre em consideração, que o campo das formas e atividades culturais sempre é variável, e a partir disso, voltasse para as relações que constantemente compõem esse campo em formações dominantes e subordinadas e como essas relações se articulam, é nesse processo que determinadas coisas são preferidas em detrimento de outras, tendo como ponto focal a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. (HALL, 2003, p.257-258)

Acerca disso, Canclini (2008, p. 279) nos mostra que:

O popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral. O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos.

Complementando essa noção, o autor aponta que a coisa mais animadora que está acontecendo com o popular se dá nos folcloristas não pensarem só em resgate, nos comunicólogos só em divulgação, nos políticos só em defesa. Superando a discussão do que de fato é povo, para enfim, tentar reconstruí-lo junto aos movimentos sociais. (CANCLINI, 2008)

Portanto, nota-se que ainda que no início dos estudos das “antiguidades populares” o folclore e a cultura popular tenham sido tomados como sinônimos, há autores que distinguem esses conceitos, sobretudo do ponto de vista histórico.

3. BRINCANDO DE BOI E DE PATRIMONIALIZAR: DO PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO ÀS VIVÊNCIAS NOS BOIS-BUMBÁS

E aqui na Amazônia se tornou meu boi
Patrimônio do povo, boi de Parintins
 Brincou nos quatro cantos da cidade
 Como Roque quis meu boi-bumbá
 De casa em casa, de rua ou quintal
 Tablado ou Bumbódromo, virou festival
 Mistura de festas do Brasil
 Festa de índio, é festa de negro
 É festa cabocla, cultura, folclore, tradição⁷⁷

O legado do Mestre Lindolfo
Patrimônios da resistência cultural
 A herança ancestral de um povo de fibra vermelha
 A resistência cabocla forjada na luta e na dor
 O amor invisível da paz que ao som do tambor
 Clama a vida
 Bumba meu boi-bumbá
 Pastorinha, cantiga de roda afro-popular
 Vamos folclorear⁷⁸

O terceiro capítulo aborda o conceito de patrimônio, dando ênfase ao patrimônio cultural imaterial, por ser a natureza na qual os bois-bumbás de Parintins estão inseridos. Além disso será apresentado o percurso das políticas públicas de proteção ao patrimônio imaterial.

⁷⁷ Trecho da toada “O Centenário de uma paixão” composta por Guto Kawakami, Geovane Bastos e Adriano Aguiar. Tal toada integrou o CD “O Centenário de uma paixão” do Boi-bumbá Caprichoso, em 2013.

⁷⁸ Trecho da toada “Auto da Resistência Cultural” composta por Demetrios Haidos e Vanderlei Alvino. Tal toada integrou o CD “Auto da Resistência Cultural” do Boi-bumbá Garantido, em 2018.

Para complementar essa base teórica foram utilizados dispositivos legais que regulam o registro, a inventariação e salvaguarda do patrimônio cultural no Brasil, incluindo os artigos 215 e 216-A da Constituição Federal.

Depois disso, discute-se os mecanismos que procuram institucionalizar os bois-bumbás de Parintins como patrimônio, sobretudo o decreto nº 33.684, de 26 de junho 2013, que trata do registro do Complexo Cultura do Boi-bumbá de Parintins como Patrimônio Cultural do Estado do Amazonas. Além dele são citados outros instrumentos que estão relacionados com Parintins e os bois, enquanto folclore e patrimônio, são eles: lei que confere ao município de Parintins o título de “Capital Nacional do Boi-bumbá”; lei que declara o Município de Parintins a “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas; a lei que declara o Município de Parintins área de Turismo Prioritário no Amazonas; a lei que declara a Toada como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado; a lei que declara o Festival Folclórico de Parintins Patrimônio Cultural do Estado; a lei que declara a Alvorada do Garantido Patrimônio Cultural do Estado; a lei que declara o Boi de Rua do Boi Caprichoso Patrimônio Cultural do Estado; o projeto de lei que visa alterar o nome do Bumbódromo para Raimundo Muniz; e as resoluções administrativas que concedem medalha Ruy Araújo aos fundadores dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido e a um dos fundadores do Festival, senhor Lucinor de Souza Barros.

Por fim, trago uma breve descrição do processo de registro e inventariação pelo qual vem passando o boi-bumbá de Parintins por meio do IPHAN e a percepção de alguns dos agentes sociais da cultura do boi-bumbá, acerca dos bois e de sua patrimonialização.

3.1. PATRIMÔNIO: CONCEITOS E INSTITUCIONALIZAÇÃO

Para que possamos entender o que levou os Bois-bumbás de Parintins a serem considerados Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Amazonas e a estarem em processo final de serem considerados Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, temos que compreender primeiramente o que vem a ser patrimônio.

José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 108-109) ao questionar como aprendemos a usar a palavra patrimônio aponta que:

Ela está entre as palavras que usamos com mais frequência no cotidiano. Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros; dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos,

etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil. Parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra.

A UNESCO (2018, s/p) define patrimônio como sendo “o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade”.

Já o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2012) diz que o patrimônio não está limitado ao conjunto de bens materiais, mas engloba tudo o que é valioso para as pessoas de determinada comunidade ou população, ainda que não tenham valor para o mercado. O que é valioso para ser conservado para as futuras gerações e que seja representativo de sua identidade e da história da sua cultura passa por uma escolha da sociedade com participação do Estado por meio de políticas públicas, incluindo leis, instituições e políticas específicas.

Para compreender melhor tal palavra é preciso que se entenda sua origem: Patrimônio é uma palavra que tem origem no latim *patrimonium*, que para os romanos queria dizer tudo o que pertencia ao pai, *pater* ou *pater familias*, pai de família. No entanto essa semelhança existente nos termos *pater*, *patrimonium*, *família* pode mascarar diferenças bem significativas em relação entre o entendimento da sociedade para a sociedade atual. Já que para eles *família* tem como significado tudo o que pertence ao senhor, tudo o que está sob o seu domínio, desde mulher e filhos, escravos, bens móveis e imóveis, até animais. E isso tudo caracterizava o *patrimonium* que poderia ser repassado através de testamento, incluindo as pessoas. Nessa perspectiva, a palavra patrimônio nos leva a pensar em herança, na qual se passam bens aos herdeiros. Essa herança pode ser tanto material, com objetos que possuam algum valor monetário para o mercado, ou bens de pouco ou nenhum valor comercial, mas que possuem grande significado emocional, ambos podem estar inclusos num testamento e constituir o patrimônio de determinado indivíduo. Os autores acrescentam também o patrimônio espiritual que envolveria tudo o que recebemos dos nossos antepassados, não só os bens materiais, mas todos os ensinamentos e lições de vida recebidos. Isso tudo englobaria o patrimônio individual, de cada um de nós. Contudo esse mesmo termo pode ser utilizado no sentido coletivo. A diferença se dá ao ponto que o patrimônio individual diz respeito ao que cada indivíduo decide o que lhe interessa, enquanto que o coletivo é algo mais distante, visto que é definido e estipulado por outras pessoas, ainda que essa coletividade seja

próxima. Essa coletividade é constituída por diversos grupos que estão em constante mutação e possuem interesses distintos e muitas vezes conflitantes. Além disso, uma mesma pessoa pode integrar diferentes grupos e mudar para outros ao longo do tempo. E essa diversidade acaba criando uma multiplicidade de pontos de vista, de interesses e de ações no mundo e de benefícios que se espera obter. Já que o que é patrimônio para uns não é para outros. (FUNARI & PELEGRINI, 2009)

Marly Rodrigues (2017) destaca que a palavra patrimônio começou a ser empregada em relação à herança familiar, principalmente dos bens materiais. E que foi apenas no século XVIII, quando começaram a serem tomadas medidas de proteção aos monumentos de valor para a história das nações na França, que o uso da palavra patrimônio expandiu-se para os bens protegidos por meio de leis e de ações de órgãos específicos, que possibilitou a nomeação do conjunto de bens culturais de uma nação. Foi então que a criação de patrimônios nacionais passou a intensificar-se, sobretudo durante o século XIX, tais patrimônios serviriam então para criar referenciais comuns a todos que pertenciam a determinado território, afim de unilos em torno de possíveis interesses e tradições comuns, e todo esse processo acabou resultando na imposição de uma língua nacional, de "costumes nacionais", e até de uma história nacional que acabava por se sobrepor frente às memórias particulares e regionais. Com isso o patrimônio toma sentido de símbolo unificador que dá base cultural "idêntica" a todos, ainda que os grupos sociais e étnicos que habitassem determinado território fossem heterogêneos. E por este motivo passa a ter importância política. Ademais a autora cita que "patrimônio", geralmente diz respeito a apenas uma parte dos bens culturais, o patrimônio histórico-arquitetônico. E com a continua discussão e expansão dos sentidos de patrimônio, a ideia passa a ser mais ampla, passando então para patrimônio cultural. Portanto, a construção do patrimônio cultural depende dos conhecimentos de cada época. Sempre tentando responder às perguntas como o que, para quem e por que preservar.

A ideia de patrimônio associado ao coletivo iniciou-se com a Revolução Francesa no século XVIII, visto que muitos revolucionários naquela época pretendiam destruir tudo o que estivesse relacionado à nobreza e ao poder do clero, incluindo todas as obras de arte, castelos, prédios e objetos pertencentes à nobreza e os templos que pertenciam ao clero. E para que isso não ocorresse alguns intelectuais se posicionaram contra esta atitude, alegando que para além do valor econômico e artístico, tais monumentos e objetos contavam a história do povo da França, dos

camponeses, dos comerciantes, dos pobres. Com isso tais bens precisavam ser preservados, pois integravam o interesse de um conjunto maior de pessoas, nesse caso a população que compunha a nação francesa. Nesse momento surge a noção de patrimônio histórico ligada à noção de cidadania. Já a ideia de patrimônio cultural da humanidade começou a ser pensada logo após a II Guerra Mundial (1939-1945), muito por conta da destruição dos monumentos históricos situados em quase todos os países envolvidos no conflito, significando uma “perda” para o conhecimento de culturas antigas e da história dessas nações. No entanto, foi com o anúncio da construção de uma grande barragem no sul do Egito, barragem de Assuam, que tinha como intuito tornar férteis as terras desérticas nas margens do rio Nilo, mas que também inundaria os antiquíssimos templos e túmulos de faraós por falta de condições de financiamento por parte do governo egípcio para a transposição desses bens históricos para outro local próximo, que o então Ministro da Cultura da França, André Malraux, apelou para a comunidade internacional, argumentando que aqueles bens culturais não pertenciam só ao Egito, mas integravam a história e a cultura da humanidade, e que por isso era responsabilidade de todos os países contribuírem para sua salvaguarda. Tal apelo foi acolhido pela UNESCO⁷⁹, que tomou frente dos esforços para tal salvaguarda. Depois disso, ocorreu a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972), e foi criada a Lista do Patrimônio Mundial. Contudo, os bens que passaram a ser listados depois da convenção eram aqueles considerados de “valor excepcional” com base nas culturas europeias, sobretudo edificações feitas conforme os estilos documentados pelos historiadores das culturas do Ocidente, o que deixava de fora as manifestações culturais das Américas, da África e da Oceania, que tinham como maior riqueza rituais, narrativas sobre sua origem, lugares da natureza usados como templos, formas de fabricar objetos, entre outros. Foi então que a partir de uma análise crítica acerca dos limites da Lista do Patrimônio Mundial que a UNESCO passou a desenvolver vários programas que culminaram na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003). (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 12-13)

Por salvaguarda a UNESCO (2003, s/p.) conceituou em sua convenção de 2003 que:

⁷⁹ Acrônimo United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (*Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura*)

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.

Nesta mesma convenção discutiu-se meios dos Estados Partes⁸⁰ e do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural⁸¹ garantirem a salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais. Quanto aos Estados Partes, a convenção estabelece que:

Caberá a cada Estado Parte:

- a) adotar as medidas necessárias para garantir a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território;
- b) entre as medidas de salvaguarda mencionadas no parágrafo 3 do Artigo 2, identificar e definir os diversos elementos do patrimônio cultural imaterial presentes em seu território, com a participação das comunidades, grupos e organizações não-governamentais pertinentes.

Além disso, os Estados Partes devem realizar inventários do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, que precisam ser atualizados regularmente; adotar políticas para promover e salvaguardar o referido patrimônio; criar ou designar órgãos competentes para a salvaguarda do patrimônio; fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos, assim como metodologias de pesquisa, que colaborem para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial; promover a educação patrimonial e assegurar a participação das comunidades, grupos e indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo. Já no que diz respeito à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no plano internacional, a convenção cita as seguintes iniciativas a serem tomadas: Criação e manutenção de uma lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade; Criação e manutenção de uma lista do patrimônio cultural imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda e seleção e promoção de Programas, projetos e atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. (UNESCO, 2003, s/p.)

Já no Brasil, o IPHAN (2012, p. 12) descreve patrimônio cultural da seguinte maneira:

O patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. A preservação do patrimônio cultural significa, principalmente, cuidar dos bens aos quais esses valores são

⁸⁰ A expressão “Estados Partes” designa os Estados vinculados pela presente Convenção e entre os quais a presente Convenção está em vigor. (UNESCO, 2003, s/p.)

⁸¹ Fica estabelecido junto à UNESCO um Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, doravante denominado “o Comitê”. O Comitê será integrado por representantes de 18 Estados Partes, a serem eleitos pelos Estados Partes constituídos em Assembleia Geral, tão logo a presente Convenção entrar em vigor, conforme o disposto no Artigo 34. (UNESCO, 2003, s/p.)

associados, ou seja, cuidar de bens representativos da história e da cultura de um lugar, da história e da cultura de um grupo social, que pode, (ou, mais raramente não), ocupar um determinado território. Trata-se de cuidar da conservação de edifícios, monumentos, objetos e obras de arte (esculturas, quadros), e de cuidar também dos usos, costumes e manifestações culturais que fazem parte da vida das pessoas e que se transformam ao longo do tempo. O objetivo principal da preservação do patrimônio cultural é fortalecer a noção de pertencimento de indivíduos a uma sociedade, a um grupo, ou a um lugar, contribuindo para a ampliação do exercício da cidadania e para a melhoria da qualidade de vida.

Nestor Canclini (1994, p. 99) corrobora com essa ideia ao afirmar que o patrimônio cultural seria aquilo que um “conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos”. Tal patrimônio não englobaria apenas monumentos históricos, desenhos urbanísticos e outros bens físicos, já que “a experiência vivida também se condensa em linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, modos de usar os bens e os espaços físicos. Ainda que, segundo o mesmo autor, a maioria dos estudos acerca do patrimônio cultural se ocupem de monumentos.

Gonçalves (2007, p. 142) quando trabalha os patrimônios culturais como gênero de discurso, indica que “talvez seja rentável analiticamente pensarmos os ‘patrimônios culturais’ enquanto ‘discursos’, isto é, modalidades de expressão escrita ou oral, que partem de um autor posicionado (individual ou coletivo) e que se dirigem e respondem a outros discursos”. Ou seja, o autor aponta que os patrimônios culturais de uma nação não são apenas objetos e estruturas materiais que existem por si só, mas são constituídos discursivamente, não existindo como patrimônio antes de serem classificados como tal.

3.1.1 Patrimônio Material e Imaterial

Os bens culturais geralmente são categorizados a partir de sua natureza que pode ser de material (tangível) ou imaterial (intangível). Tal classificação é muito utilizada para conceituação e classificação dos bens de determinada localidade. Sobre isso Gonçalves pontua que:

Algumas categorias aparecem de modo recorrente nos discursos do patrimônio. Elas mobilizam e dão direção aos empreendimentos de preservação dos diferentes patrimônios. Assim, é comum que se assuma como um dado que os patrimônios materiais ou imateriais expressam ou representam a “identidade” de grupos e segmentos sociais. Um tipo de arquitetura, assim como uma culinária, uma atividade festiva, uma forma de artesanato ou um tipo de música, pode ser identificado como “patrimônio cultural” na medida em que é reconhecido por um grupo (e eventualmente pelo Estado) como algo que lhe é próprio, associado à sua história e, portanto, capaz de definir sua “identidade”. Defender, preservar e lutar pelo

reconhecimento público desse patrimônio significa lutar pela própria existência e permanência social e cultural do grupo. (GONÇALVES, 2015, p. 213)

No entanto, o mesmo autor (2015, p. 213) aponta que essa noção traz certa ambiguidade, já que ao mesmo tempo em que um patrimônio é algo pelo qual determinado grupo se afirma publicamente, também é transformado pelo Estado e suas políticas num modo de exercer controle sobre a sociedade. Sendo, neste caso “menos expressões de identidade do que meios de produção de determinadas formas de autoconsciência individual e coletiva”.

Os patrimônios podem simultaneamente servir aos propósitos da indústria turística em escala planetária, às estratégias de construção de “identidades”, à formação de subjetividades individuais e coletivas, às reivindicações de natureza política e econômica por parte de grupos sociais, ou ainda a políticas de Estado. Mas em todos esses usos do patrimônio é possível perceber determinados modos de imaginar e gerir as relações entre passado, presente e futuro. (GONÇALVES, 2015, p. 218)

Na primeira convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, realizada na décima sétima Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, reunida em Paris de 17 de Outubro a 21 de Novembro de 1972, eram considerados patrimônio cultural:

Os monumentos – Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os locais de interesse – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (UNESCO, 1972, s/p)

Já na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em Paris, no dia 17 de outubro de 2003, foram tratados assuntos pertinentes ao patrimônio imaterial e sua respectiva salvaguarda.

Vale ressaltar a diferença de tratamento para bens materiais e imateriais, já que enquanto os bens materiais estão ligados à ideia de conservação dos traços originais, para evitar possíveis descaracterizações ao longo dos anos, no patrimônio imaterial as políticas estão voltadas para o registro e a salvaguarda, visto que se trata de algo vivo em constante transformação

O patrimônio material seria segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2018a, s/p.) “um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza, conforme os quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e

etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas”. Podendo ser imóveis incluindo cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; ou móveis, por meio de coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.

Já a categoria “patrimônio imaterial ou “intangível” é mais recente, pois conforme comenta Gonçalves (2007, p. 111), ela surge em oposição ao “patrimônio de pedra e cal”, muito por conta de as concepções tradicionais não conseguirem abarcar determinados aspectos da vida social e cultural. Essa nova categoria incluiria então: “lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas, etc.”. Já que conforme sua própria denominação, tal categoria tende a dar mais ênfase aos “aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida”, do que aos aspectos materiais. E, portanto, no que tange a salvaguarda desses patrimônios tem-se como proposta o registro dessas práticas e representações, além da realização de um acompanhamento para verificar sua permanência e transformações, o que difere das concepções tradicionais que utilizavam o “tombamento” dos bens. O autor acredita ainda que tal iniciativa seja bastante louvável já que “representa uma inovação e flexibilização nos usos da categoria patrimônio”, sobretudo no Brasil, além de oferecer “a oportunidade de aprofundar nossa reflexão sobre os significados que pode assumir essa categoria”.

A UNESCO (2017, s/p) conceitua patrimônio cultural imaterial como aquele que “compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes”. Afirma ainda que no que tange a busca pela manutenção de um senso de identidade e continuidade, o patrimônio cultural imaterial seria mais vulnerável, tendo em vista seu estado mutável e a multiplicação de seus portadores. E foi visando proteger esses patrimônios que ocorreu a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em Paris, no dia 17 de outubro de 2003. Na convenção foi utilizada a seguinte conceituação de patrimônio cultural imaterial:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e

continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003, s/p)

Complementando esse entendimento, a UNESCO (2003, s/p) definiu os campos através dos quais esse patrimônio cultural imaterial se manifestaria:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais.

Para Oliveira (2008, p. 132-133), a denominação “imaterial” traz alguns questionamentos, sobretudo por parte de alguns antropólogos, pois estes acham que seria mais adequado utilizar o termo “intangível”, pois este último remeteria a transitório, fugaz, o que para eles distinguiria melhor estes bens de outros, que quando são produzidos passam a ter “grau relativo de autonomia”. Além disso, bens intangíveis “seriam aqueles que precisam ser atualizados, que dependem de sujeitos capazes de atuar segundo códigos”, estando mais próximos da ideia de performance. Já que ao se falar deste tipo de patrimônio cultural está se referindo a bens culturais “vivos”, cujos processos de existência estão intimamente ligados com os indivíduos, grupos ou comunidades que são seus portadores. E que, portanto, sua salvaguarda envolve “mais do que a preservação de objetos, o registro de seu saber”. (OLIVEIRA, 2008, p. 132-133)

Já para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2018b, s/p.) os bens culturais de natureza imaterial são aqueles ligados àquelas “práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas)”. E para salvaguardar esse patrimônio, foram criados no Brasil instrumentos legais que tratam do reconhecimento e da preservação desses bens imateriais, sobretudo através do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) - e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR).

3.1.2 Patrimônio no Brasil

No Brasil, o patrimônio cultural está presente inclusive em sua Constituição Federal (BRASIL, 1988, s/p.) nos artigos 215 e 216. No art. 215, o Estado garante a todos “o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional”, assim como o apoio e o incentivo “a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Tudo isso através da proteção das “manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”; da fixação de “datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais” e do estabelecimento do Plano Nacional de Cultura, que visaria o desenvolvimento cultural do País, além da integração das ações do poder público que conduziram a:

- I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;
- II - produção, promoção e difusão de bens culturais;
- III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
- IV - democratização do acesso aos bens de cultura;
- V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988, s/p.)

Já o artigo 216 é mais específico e detalhado sobre o patrimônio cultural brasileiro e o que faz parte dele:

- Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
- I - as formas de expressão;
 - II - os modos de criar, fazer e viver;
 - III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
 - IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
 - V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

O artigo 216 assegura também que o poder público, com o apoio da comunidade “promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”. Sendo que caberia à administração pública, de acordo com a legislação brasileira, “a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem”. E é através da legislação também que seriam estabelecidos os “incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais”, as punições para quem causar danos e ameaças ao patrimônio cultural. Ademais, o artigo assegura o tombamento de “todos

os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos”.

No Brasil, o primeiro órgão específico para proteção do patrimônio foi a Inspeção dos Monumentos Nacionais - foi criado em 1934, no Museu Histórico Nacional, por iniciativa de Gustavo Barroso. Tal inspeção trabalhou principalmente na restauração de monumentos da cidade de Ouro Preto, visto que esta foi considerada desde 1933 como “a principal relíquia do passado nacional a ser preservada” (OLIVEIRA, 2008, p. 114)

Lucia Lippi Oliveira (2008, p. 115) pontua ainda que essa ideia de defender os monumentos históricos no Brasil passou a ganhar visibilidade a partir dos anos 1920, já que foi nessa época que foram criadas inspeções estaduais de monumentos históricos em Minas Gerais (1926), na Bahia (1927) e em Pernambuco (1928). O que culminou em 1936 com o decreto que tratava da repatriação dos restos mortais dos conjurados mineiros, mostrando a crescente necessidade da criação de um órgão federal que pudesse cuidar do patrimônio. Foi o que ocorreu entre 1936 e 1937 quando foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), e a Inspeção dos Monumentos Nacionais foi desativada. Quem encomendou o anteprojeto de um serviço nacional para o escritor Mário de Andrade, foi Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de 1934 a 1945. Tal anteprojeto serviu como base para as discussões preliminares a respeito da estrutura e dos objetivos do órgão, Sphan, que foi instituído pela Lei nº 378, de janeiro de 1937, e pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro do mesmo ano.

A Lei nº 378 ao tratar da nova organização do Ministério da Educação e Saúde Pública, traz em seu artigo 46 a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. (BRASIL, 1937a, s/p.)

No entanto, é através do Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, no governo de Getúlio Vargas, que se organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico do Brasil. Instituído o que seria ou não patrimônio nacional, bem como seu tombamento.

O artigo 1º do capítulo I, define o patrimônio histórico e artístico nacional como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil,

quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. No entanto tais bens só seriam considerados patrimônios nacionais quando estivessem inscritos em um dos quatro Livros do Tombo. Inclui-se também nos bens a serem tombados os monumentos naturais, assim como os sítios e paisagens que por sua “feição notável” seja pela própria natureza, como pela ação humana, mereçam ser conservados e protegidos. Tal lei se aplicaria às pessoas “naturais” e às pessoas jurídicas de direito privado e de direito público interno. Excluindo as que pertençam às representações diplomáticas ou consulares no país; que “adornem” qualquer veículo pertencente a empresas estrangeiras que estejam implantadas no país; que integrem os bens referidos no art. 10 da Introdução do Código Civil, e que continuem sujeitas à lei pessoal do proprietário; que pertençam a casas de comércio de objetos históricos ou artísticos; que venham para o Brasil para exposições comemorativas, educativas ou comerciais; e que sejam importadas por empresas estrangeiras exclusivamente para adorno de seus estabelecimentos. (BRASIL, 1937b, s/p.)

O capítulo II trata exclusivamente sobre a questão do tombamento, pontuando que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional passara a contar com quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras do patrimônio histórico e artístico nacional, São eles:

- 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.
- 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;
- 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras. (BRASIL, 1937b, s/p.)

Já no que diz respeito ao registro de bens culturais de natureza imaterial no Brasil, a legislação é mais recente, e tem como principal expoente o decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000. Além disso o decreto cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O registro do patrimônio imaterial brasileiro passa a ser realizado em um dos seguintes livros:

- I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (BRASIL, 2000, s/p.)

O condicionamento da inscrição num dos livros de registro se baseará na continuidade histórica do bem e na sua importância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. Para que possam pleitear inscrição num dos livros devem ser encaminhadas propostas para registro, acompanhadas de respectiva documentação técnica, tendo como destinatário o Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, que passa para análise do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Depois disso, vem a fase da instrução, sempre sob supervisão do IPHAN, na qual deverá constar a descrição pormenorizada do bem a ser registrado, juntamente com a documentação correspondente, além de mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes. Tal instrução poderá ser realizada tanto por outros órgãos do Ministério da Cultura, pelas unidades do IPHAN, quanto por entidades públicas ou privadas, que possuam comprovadamente conhecimentos específicos sobre o assunto, nos termos do regulamento a ser expedido pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Depois da instrução o IPHAN emitirá um parecer sobre a proposta de registro e enviará o processo para o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural deliberar. Caso a decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural seja favorável, o bem será então inscrito no livro correspondente e receberá o título de "Patrimônio Cultural do Brasil". Cabendo a partir daí ao Ministério da Cultura assegurar ao bem registrado: "documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao IPHAN manter banco de dados com o material produzido durante a instrução do processo e ampla divulgação e promoção". Ademais caberá ao IPHAN realizar a reavaliação dos bens culturais registrados, geralmente a cada dez anos, encaminhando em seguida ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decisão sobre a revalidação do título, no caso de negação da revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural de seu tempo. Além dessa questão do patrimônio imaterial e seu registro, fica instituído, conforme o artigo 8º, no âmbito do Ministério da Cultura, o "Programa Nacional do Patrimônio Imaterial" que visa a "implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio". (BRASIL, 2000, s/p)

Sobre o processo pelo qual um bem imaterial passa para ser considerado patrimônio, Pelegrini & Funari resumem que:

Os processos de registro dos bens culturais de natureza intangível (conforme previsto no Decreto nº3551/2000) devem ser protocolizados mediante a apresentação de um requerimento e contemplar alguns pré-requisitos definidos na Resolução no 001/2006 do Iphan, tais como a apresentação de documentos de identificação do proponente; uma declaração que expresse formalmente a anuência dos representantes da comunidade produtora do bem e seu empenho na instauração do processo de registro requerido; a justificativa da solicitação; a descrição do bem proposto para registro, com indicativos da sua periodização, do seu local de origem e permanências, da atuação dos grupos sociais envolvidos; dados históricos sobre o bem. Não obstante, torna-se imprescindível a exposição de documentos comprobatórios relativos a existência do bem, materializada por meio de referências bibliográficas, produções textuais, fotográficas, fonográficas ou filmicas, desenhos, vídeos, entre outras. Convém destacarmos que o mero registro do bem de natureza material ou imaterial não assegura a sua preservação, mas sim, a adoção de uma série de medidas que viabilizem um plano efetivo de salvaguarda. (PELEGRINI & FUNARI, 2013, p. 75)

Atualmente o nome que se dá ao órgão responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro é Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tal órgão trata-se de uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, que tem como finalidade “proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras”. Para isso conta com 27 superintendências, sendo uma para cada unidade federativa; 27 escritórios técnicos, localizados principalmente em cidades que são conjuntos urbanos tombados, conhecidos como Cidades Históricas; e, cinco unidades especiais, das quais quatro delas estão no Rio de Janeiro: Centro Lucio Costa, Sítio Roberto Burle Marx, Paço Imperial e Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular; e, uma em Brasília, o Centro Nacional de Arqueologia. Além disso, o Iphan é responsável pela conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros que estão inscritos na Lista do Patrimônio Mundial e na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, conforme está estipulado pela UNESCO na Convenção do Patrimônio Mundial de 1972 e a Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, respectivamente. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018c, s/p.)

Para tanto, o IPHAN tem como missão: “promover e coordenar o processo de preservação do patrimônio cultural brasileiro para fortalecer identidades, garantir o direito à memória e contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país”. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018d, s/p.)

E como visão, postula que o IPHAN deve

“ser instituição coordenadora da política e do sistema nacional do patrimônio cultural, capaz de identificar, produzir e difundir referências

para a preservação do patrimônio cultural no plano nacional e internacional, dotada de carreira de estado, qualificação técnica e estrutura funcional para atender as demandas da sociedade.” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018d, s/p.)

Com isso podemos observar que o IPHAN atua tanto na preservação do patrimônio cultural brasileiro de natureza material quanto imaterial. Existindo dentro do IPHAN, o Departamento do Patrimônio Imaterial, que cuida da preservação dos bens culturais de natureza imaterial, que nesse caso não está ligado ao tombamento, mas ao cuidado com os processos e práticas, com a valorização dos saberes e dos conhecimentos das pessoas, incluindo ofícios e saberes artesanais, como os modos de pescar, caçar, plantar, cultivar e colher, de usar as plantas tanto como alimentos quanto como remédios, o modo como constroem moradias, as danças e as músicas, as maneiras de vestir e falar, os rituais e festas religiosas e populares, além das relações sociais e familiares que mostram diversos aspectos da cultura cotidiana de uma comunidade. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012)

Como cabe ao IPHAN a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, seja ele de natureza material ou imaterial, ele se utiliza de instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação previstas na lei como o registro, o inventário e o tombamento. Tais instrumentos estão presentes tanto no decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, no caso do tombamento dos bens de natureza material e no decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000, no caso do registro de bens culturais de natureza imaterial e da criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”. Ainda em 2000 foi consolidado o Inventário Nacional de Referências Culturais. Além desses instrumentos, em 2010 cria-se o Inventário Nacional da Diversidade Linguística – INDL, por meio do decreto nº 7.387, de 09 de dezembro de 2010, tal instrumento foi instituído para “o reconhecimento e a valorização das línguas portadoras de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 19)

Quando se imagina um inventário logo vem à mente a ideia de realizar um levantamento e uma listagem minuciosa dos bens de dado indivíduo. Já quando se trata de um bem cultural de um lugar ou grupo social, esse levantamento diz respeito à identificação de algo que remete às referências culturais desse lugar ou grupo. E

para que seja possível sua preservação não basta saber de sua existência, faz-se necessário saber também

se a manifestação cultural é praticada pela população local, se as pessoas têm dificuldade ou não em realizá-la, que tipos de problema a afetam, como essa tradição vem sendo transmitida de uma geração para outra, que transformações têm ocorrido, quem são as pessoas que hoje atuam diretamente na manutenção dessa tradição, entre vários outros aspectos relativos à existência daquele bem cultural. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 20)

Tais informações são necessárias para que se possa identificar “quais são os principais problemas que as pessoas enfrentam para manter viva uma manifestação cultural e o que pode ser feito para que um determinado bem cultural não deixe de existir”. Com isso pode-se perceber que o primeiro passo que se toma para preservar algo é conhecê-lo. E é o que o IPHAN tenta fazer através do Inventário Nacional de Referências Culturais, que para o órgão trata-se de “um instrumento para conhecer e documentar bens culturais, como também para conhecer o valor atribuído pelos grupos sociais a esses bens”. E por meio desse trabalho o Iphan realiza a documentação e identificação dos problemas e soluções para que se concretize a salvaguarda das manifestações culturais. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 20-21)

Sendo assim, os inventários “são instrumentos de preservação que buscam identificar as diversas manifestações culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material”. E tem como finalidade “compor um banco de dados que possibilite a valorização e salvaguarda, planejamento e pesquisa, conhecimento de potencialidades e educação patrimonial”. E sua delimitação de área depende das referências presentes em um determinado território, com isso os projetos do Inventário Nacional de Referências Culturais são distribuídos tanto por regiões do País e quanto por Superintendências Estaduais do IPHAN, e são classificados como realizados ou em andamento. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018e, s/p.)

Outro instrumento de preservação utilizado pelo IPHAN vem a ser o tombamento. Como já foi citado anteriormente, os bens culturais de natureza material do Brasil após serem reconhecidos como patrimônios históricos e artísticos passam a compor um dos quatro livros do Tombo, instituídos no Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. Todavia vale destacar a descrição mais densa que o IPHAN traz de cada livro:

Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico - Onde são inscritos os bens culturais em função do valor arqueológico, relacionado a vestígios da ocupação humana pré-histórica ou histórica; de valor etnográfico ou de referência para determinados grupos sociais; e de valor paisagístico, englobando tanto áreas naturais, quanto lugares criados pelo homem aos quais é atribuído valor à sua configuração paisagística [...]

Livro do Tombo Histórico - Neste livro são inscritos os bens culturais em função do valor histórico. É formado pelo conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no Brasil e cuja conservação seja de interesse público por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil. [...]

Livro do Tombo das Belas Artes - Reúne as inscrições dos bens culturais em função do valor artístico. O termo belas-artes é aplicado às artes de caráter não utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas. Para a História da Arte, imitam a beleza natural e são consideradas diferentes daquelas que combinam beleza e utilidade. [...]

Livro do Tombo das Artes Aplicadas - Onde são inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária. Essa denominação (em oposição às belas artes) se refere à produção artística que se orienta para a criação de objetos, peças e construções utilitárias: alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo [...] (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018f, s/p.)

Além dos instrumentos já citados, existe o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial do Brasil, composto por bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira, entre eles: celebrações, lugares, formas de expressão e saberes, ou seja, as práticas, representações, expressões, lugares, conhecimentos e técnicas que os grupos sociais reconhecem como parte integrante do seu patrimônio cultural, que já foi mencionado por ser objeto do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, faz parte das políticas de salvaguarda do IPHAN. É através dele se reconhece que um bem imaterial faz parte do patrimônio cultural da nação brasileira, por meio da inscrição bem em um ou mais de um dos seguintes Livros:

Livro de Registro dos Saberes - Criado para receber os registros de bens imateriais que reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Os Saberes são conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Geralmente estão associados à produção de objetos e/ou prestação de serviços que podem ter sentidos práticos ou rituais. Trata-se da apreensão dos saberes e dos modos de fazer relacionados à cultura, memória e identidade de grupos sociais.

Livro de Registro das Celebrações - Reúne os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social. Celebrações são ritos e festividades que marcam a vivência coletiva de um grupo social, sendo considerados importantes para a sua cultura, memória e identidade, e acontecem em lugares ou territórios específicos e podem estar relacionadas à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade, que envolvem práticas complexas e regras próprias para a distribuição de papéis, preparação e consumo de comidas e bebidas, produção de vestuário e indumentárias, entre outras.

Livro de Registro das Formas de Expressão - Criado para registrar as manifestações artísticas em geral. Formas de Expressão são formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade. Trata-se da apreensão das performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade.

Livro de Registro dos Lugares - Nele são inscritos os mercados, feiras, santuários e praças onde se concentram e/ou se reproduzem práticas culturais coletivas. Os Lugares são aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local, onde são realizadas práticas e atividades de naturezas variadas, tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculas quanto oficiais. Podem ser conceituados como lugares focais da vida social de uma localidade, cujos atributos são reconhecidos e tematizados em representações simbólicas e narrativas, participando da construção dos sentidos de pertencimento, memória e identidade dos grupos sociais. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018g, s/p.)

Tais bens inscritos nesses Livros de Registro recebem o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Vale ressaltar que tal reconhecimento dos bens e expressões representativos da diversidade cultural brasileira, vai muito além da mera atribuição de um título. Tendo em vista que a partir daí o poder público tem como obrigação documentar e dar ampla divulgação a esse bem, colaborando assim para que toda a sociedade possa ter acesso a diversas informações como “sua origem, sua trajetória e as transformações por que passou ao longo do tempo; seus modos de produção; seus produtores; o modo como é consumido e como circula entre os diferentes grupos da sociedade, entre outros aspectos relevantes”. Portanto, o registro corresponde à “identificação dos significados atribuídos ao bem e na produção de vídeos ou material sonoro sobre suas características e contexto cultural”. Contribuindo assim para “o reconhecimento e a valorização do papel de uma determinada manifestação cultural na formação da cultura brasileira”. O que deveria estimular o envolvimento da sociedade a colaborar com a preservação desses bens, criando assim “condições para um apoio efetivo na sua salvaguarda por parte de instituições públicas e privadas, em nível federal, estadual e municipal, de organismos internacionais e, sobretudo, de cada cidadão”. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 23-24)

Oliveira (2008, p. 134) complementa, citando o antropólogo Ricardo Gomes de Lima, para o qual faz-se necessário compreender que “o registro não é um certificado de origem, é certificado de consagração, é titulação, é ‘selo de qualidade’”, através do qual é torna-se possível que o bem registrado “passe a receber apoio da prefeitura o

de outro poder. Permite também que o artesão receba a pensão devida à qualidade de seu artesanato”.

Durante o processo de registro de um bem como Patrimônio Cultural do Brasil, são incluídas recomendações para sua salvaguarda, que seriam indicações do que necessita ser feito para que aquele bem cultural seja preservado. Por isso são elaborados projetos de curto, médio e longo prazo que abarcam várias ações necessárias à sua preservação em conjunto com os grupos produtores destas manifestações e com instituições públicas e/ou privadas envolvidas no processo de registro. Tal planejamento estratégico é denominado pelo IPHAN de salvaguarda. A salvaguarda envolve o Estado e a sociedade numa ação contínua em busca da preservação das condições que permitem a continuidade da manifestação cultural registrada. Durante esse processo de elaboração e implementação dos planos de salvaguarda, faz-se necessário o comprometimento das instituições envolvidas na execução das ações que foram acordadas e a participação dos grupos e segmentos que são os produtores do bem cultural em todo esse processo e para que isso ocorra, o IPHAN também dá suporte e apoio às ações que colaborem com a autodeterminação e a organização dos grupos que são os detentores desses saberes e práticas para que possam participar da gestão da salvaguarda de seus patrimônios. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012)

Ademais, o IPHAN conta com o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), que também foi criado através do Decreto de nº 3.551/2000. Tal programa surge como uma forma de o governo federal apoiar e fomentar o patrimônio imaterial, através do estabelecimento de parcerias, projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção do patrimônio cultural brasileiro. O programa tem como principais objetivos:

implementar uma política nacional de inventário, registro e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial; contribuir para a preservação da diversidade cultural do país e para a divulgação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro para toda a sociedade. O Programa tem ainda os objetivos de captar recursos; promover a constituição de uma rede de parceiros; incentivar e apoiar iniciativas e práticas de preservação desenvolvidas pela sociedade por meio de seleção de projetos. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 27)

Vale destacar, que no ano de 2011, o Edital de Seleção de Projetos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial foi reconhecido pela UNESCO como “um programa que melhor reflete os princípios e objetivos da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, instrumento internacional aprovado pela

Conferência Geral da UNESCO em 2003”. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2012, p. 27)

3.2 BOI É PATRIMÔNIO?

O boi enquanto folguedo está presente em todo o território brasileiro, contudo na região amazônica ele apresenta características que o diferenciam das demais variações do folguedo, passando inclusive a se chamar boi-bumbá. Mas é em Parintins que esse boi se converte em uma importante festa, o Festival Folclórico de Parintins, que vem servindo de exemplo para outras festas populares da região.

O Festival Folclórico de Parintins tornou-se um evento importante no calendário de festas do Estado do Amazonas, influenciando até mesmo o período de férias escolares, devido ao grande deslocamento de pessoas que vão para a cidade com intuito de participar da festa e em busca de 3 dias de diversão. Com isso, Parintins acaba por se transformar na “ilha da magia”, onde “tradição” e inovação se misturam continuamente para a criação e execução do espetáculo a ser apresentado no Festival.

Contudo, conforme aponta Cardoso (2016, p. 44):

É somente após quarenta e sete festivais que se autoriza legalmente os bumbás de Parintins instaurarem-se como com emblemas da identidade amazonense. Nesse jogo do que faz parte da memória e o que não, é importante perceber que, ao ingressarem no campo legal como bem material e imaterial cultural, levam consigo a memória oficial que se valem acerca de suas fundações.

A autora aponta isto devido ao fato de que foi somente em 2013, ano do 47º Festival Folclórico de Parintins, que o governo do Estado do Amazonas registrou os bois-bumbás enquanto patrimônio cultural imaterial do Amazonas, sendo que conforme já foi descrito no primeiro capítulo tal manifestação cultural existe no Amazonas há muito tempo, sendo descrito na literatura pela primeira vez por Avé-Lallemant em 1859; e, no caso dos bois de Parintins, segundo o mito fundador os bois-bumbás Caprichoso e Garantido existem desde 1913, além disso, o Festival Folclórico no qual se apresentam teve como ponto de partida o ano de 1966.

Sobre essa instituição dos bois enquanto patrimônio cultural imaterial do Amazonas, nota-se que partiu do decreto nº 33.684, de 26 de junho de 2013, no qual não só os bois Caprichoso e Garantido, mas o Complexo Cultural do Boi Bumbá de Parintins foi registrado como patrimônio cultural do Estado do Amazonas. De acordo com o decreto foi levado em consideração “a importância que o Complexo Cultural do

Boi Bumbá de Parintins tem para as formas de celebração e identidades do Amazonas e de sua efetiva salvaguarda.” Tal registro iniciou-se com a proposta apresentada no Processo Administrativo n.* 0875/2010, na qual constavam justificativas e descrição do bem em questão, sendo apresentada por Grupo Interinstitucional de Trabalho formado pela Secretaria de Estado de Cultura, Prefeitura Municipal de Parintins, Instituto Memorial de Parintins, Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso, Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido, Universidade Federal do Amazonas - unidade Parintins, Associação Folclórica Mini Boi Bumbá Garantido, Associação Folclórica Mini Boi Bumbá Caprichoso, Associação Boi Estrelinha, Associação Folclórica Boi Campineiro, Associação Folclórica Boi Tupi, Associação Folclórica Boi Mineirinho e com a anuência dos representantes e membros de grupos de Bumba-meu-boi e da comunidade de Parintins e adjacências. Com o registro como patrimônio cultural imaterial do Estado do Amazonas, o Complexo Cultural do Boi Bumbá de Parintins passa a integrar os livros de Celebrações e Formas de Expressão. O que faz com que a Secretaria de Estado de Cultura passe a ter a obrigação de divulgar e promover o Complexo Cultural dos Bois Bumbás de Parintins de forma ampla, visando à popularização do conhecimento sobre o bem registrado; e, articular, junto aos poderes públicos federais, estaduais e municipais, organismos privados e sociedade civil, as ações necessárias à salvaguarda do bem registrado, levando em conta a urgência de proteção das formas mais vulneráveis da expressão indicadas pelo Processo Administrativo n.º 087512010. Além disso, a mesma Secretaria através de setor próprio deverá realizar a cada 10 anos uma reavaliação do bem cultural registrado para fins de revalidação do título de "Patrimônio Cultural do Amazonas". (AMAZONAS, 2013, p.1)

Além do registro como patrimônio cultural imaterial do Amazonas, existem vários instrumentos legais que dão conta de Parintins e dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. No âmbito federal existe a lei n.º 13.571, de 21 de dezembro de 2017 que confere ao Município de Parintins, no Estado do Amazonas, o título de “Capital Nacional do Boi-Bumbá”. Já através da Assembleia Legislativa do Amazonas existem os seguintes instrumentos legais: lei nº 3.729, de 27 de março de 2012, que declara o Município de Parintins “Capital da Cultura e do Folclore” no Estado do Amazonas e estipula que “o Governador do Estado do Amazonas através de suas ações, fomentará a divulgação, promoção e apoio à realização do Festival Folclórico de Parintins, bem como a divulgação e difusão da cultura local, constantes do calendário

oficial de eventos do Estado do Amazonas”; lei nº 4.237, de 21 de outubro de 2015, que classifica o Município de Parintins como Área Especial de Interesse Turístico Prioritário, para esta lei conceitua-se como interesse turístico “todo o potencial humano, artístico, cultural, religioso, gastronômico, histórico, arqueológico ou pré-histórico, reservas e estações ecológicas, incluindo os recursos naturais, animais, minerais, vegetais e hidrográficos que fazem parte do Município supracitado”; lei nº 4.477, de 16 de maio de 2017, que declara a Toada como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Estado; lei promulgada nº 375, de 17 de maio de 2017, que considera o Festival Folclórico de Parintins como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Amazonas; lei nº 4.560, de 5 de março de 2018, que declara a Alvorada do Garantido Patrimônio Cultural do Estado; lei nº 4.620, de 11 julho de 2018, que declara o Boi de Rua do Boi Caprichoso Patrimônio Cultural do Estado; Projeto de lei nº 128, de 02 de agosto de 2017, que dispõe sobre a denominação do Centro Cultural Raimundo Muniz - Bumbódromo, localizado no município de Parintins⁸²; resolução legislativa nº 311/2001 de 07 de junho de 2001 que concedeu a medalha Ruy Araújo⁸³ “in memoriam” aos fundadores do Boi Bumbá Garantido e Boi Bumbá Caprichoso, pelas relevantes contribuições prestadas à cultura popular do Estado do Amazonas e, em especial, ao município de Parintins; e a resolução legislativa nº 490/2011 de 18 de julho de 2011, que concedeu a medalha do mérito Ruy Araújo ao Senhor Lucinor de Souza Barros, um dos fundadores do Festival Folclórico de Parintins.

3.2.1 Processo de Registro dos Bois no IPHAN

De acordo com o processo nº 01450.006348/2009-11 do IPHAN, acessado através do Sistema Eletrônico de Informações do IPHAN – SEI! (anexo 1), mais especificamente o Dossiê Final: Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, tal processo que visa o reconhecimento das manifestações do Boi-bumbá no Estado do Amazonas iniciou-se em 2002, por meio de solicitação formal

⁸² Tal proposição se dá ao fato de que atualmente o Bumbódromo tem como nome um político vivo e isto é proibido pela lei nº 6.454, de 24 de outubro de 1977. Ademais, Raimundo Muniz Rodrigues, foi um dos fundadores do Festival Folclórico de Parintins, ao organizar juntamente com a Juventude Alegre Católica (JAC) a apresentação dos bois Caprichoso e Garantido.

⁸³ A Medalha Ruy Araújo trata-se da maior comenda da Assembleia Legislativa do Amazonas (ALEAM), e é concedida a ilustres pessoas que em muito se destacam por sua história nos campos jurídicos, sociais, culturais e o que mais abranger sua atuação na mudança por uma sociedade mais igualitária e justa.

proveniente da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas - SEC/AM que solicitava o Registro do Festival Folclórico de Parintins dos Bois-bumbás Caprichoso e Garantido.

Contudo tal requerimento esbarrou em dois pontos que levaram ao retardamento da ação por parte do IPHAN: primeiramente o embate acerca da construção/delimitação do bem cultural a ser registrado, assim como sobre sua abrangência territorial, e na mesma época ocorria uma reformulação interna no IPHAN, que levou a instauração do Departamento de Patrimônio Imaterial e a mudanças de diretores. Foi quando em 2009, um novo requerimento de registro por parte da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas para a Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial foi deferido, neste solicitou-se o registro do “Complexo Cultural dos Bois-Bumbás no Médio e Parintins, Estado do Amazonas”. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h)

Para a execução das etapas desses registro foram realizadas pelo IPHAN, três contratações por meio de processo licitatório. Tais contratações tinham como objetivo desenvolver as pesquisas necessárias para que se instaurasse o processo de Registro desse bem cultural, tendo como base a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC. No período que compreende entre outubro de 2011 e dezembro de 2012, realizou-se o Levantamento Preliminar que corresponde à primeira fase do INRC, depois entre os anos de 2013 e 2015, realizou-se parcialmente a segunda fase, que visa a Identificação, nessas duas primeiras fase resultaram relatórios técnicos que foram entregues ao Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN pelas empresas Memória Arquitetura Ltda. e DBG Ltda., contendo o mapeamento das formas expressivas do Boi-Bumbá, no sítio do Baixo e Médio Amazonas. Para auxiliar na organização de reuniões de difusão do inventário e registro do Complexo Cultural dos Bois-Bumbás, que foram realizadas nos municípios de Parintins, Manaus, Itacoatiara e Maués Além disso, foi contratada outra empresa. Tais pesquisas de mapeamento foram realizadas nos municípios de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Itacoatiara, Itapiranga, Manaus, Maués, Nova Olinda do Norte e Parintins, através delas houve a mobilização de diversos grupos de Boi-bumbá, bem como de agentes dessas cidades ligadas à manifestação do boi-bumbá. Essas primeiras etapas foram acompanhadas por servidores da Superintendência do IPHAN no Amazonas e por técnicas do Departamento de Patrimônio material da sede do

IPHAN em Brasília. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h)

Para realizar a conclusão do processo de instrução o IPHAN firmou um Termo de Execução Descentralizada (TED), ainda em 2015 com a Universidade de Brasília (UnB) visto que a universidade possui entre seus integrantes, diversos pesquisadores com experiência na área de culturas populares e na realização de pesquisas de festejos e formas de expressão do Amazonas. Além disso, termo tinha em vista colaborar com a instalação do Núcleo de Pesquisa em Expressões Artísticas e Diversidade Cultural, vinculado ao Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB), sediado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da UnB. Visto que permitiria a montagem de um banco de dados com textos, fotografias, registros sonoros e audioimagens a respeito da cultura popular amazonense. A equipe do CMD que foi responsável pela pesquisa era composta por um coordenador e por seis auxiliares de pesquisa, além do técnico em fotografia e audiovisual. Tal equipe realizou três viagens de campo, nos meses de abril e maio, junho, agosto e setembro do ano de 2016. Na primeira viagem tomou-se conhecimento do roteiro; realizou-se a aproximação com os agentes locais; estabeleceu-se contato direto com os membros da Superintendência do IPHAN Amazonas que estavam envolvidos com o processo em questão; e obteve-se informações sobre a logística necessária para a realização das pesquisas de campo. Na segunda viagem, iniciou-se o trabalho de campo em Parintins durante os dias que antecedia o Festival Folclórico de Parintins, durante o evento e uma semana depois. Já na terceira viagem, realizou-se pesquisa em três locais: Maués, Parintins e Itacoatiara. Tal decisão de centrar-se nessas três cidades deu-se devido ao fato de obedecer às indicações provenientes dos levantamentos realizados pelas equipes que realizaram o trabalho de reconhecimento, sobretudo com base no trabalho da DBG de Vasconcelos Ltda. que mostra a disseminação do “modelo parintinense” de Boi-Bumbá no sentido de apresentação em palco/arena para as demais cidades das regiões do Médio e Baixo Amazonas. Notou-se durante os levantamentos a presença de três formatos assumidos pela brincadeira, o Boi de Terreiro e o Boi de Rua e o Boi de Palco/Arena o que direcionou a equipe de pesquisa a acompanhar três exemplares: o Boi de Palco/Arena, através de Caprichoso e Garantido em Parintins; o Boi de Terreiro, com o Bumbá Teimosinho em Maués e o Boi de Rua com o Boi

Mirim Tira Teima, em Itacoatiara. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h)

A equipe observou também o “protagonismo” do formato de Boi de Palco/Arena, sobretudo nos planos estéticos e organizacionais, exercido pelo Festival Folclórico parintinense. O que evidenciou uma tendência à periferização dos outros dois formatos, ainda que estes não deixem de se fazerem presentes. Com isso, surgiram três preocupações principais:

- a) A centralidade obtida por uma das modalidades da brincadeira – vimos o formato de Boi de Palco/Arena que surge e se afirma no caudal do Festival Folclórico de Parintins. Então, tem-se um problema de escala no que concerne à disparidade de proporções de meios empregados entre as distintas partes constitutivas do Complexo. Diante disso, qual seria o modo adequado para concatenar as diferentes modalidades num mesmo quadro de sincronias se uma das partes se destaca, mesmo gerando o sombreamento das demais? Notamos que essa modalidade, no que concerne aos seus modos de organização social e divisão do trabalho, mesmo que de maneira tensa e conflitante, alia monetarização das atividades e recrutamento técnico-burocrático próprio à associação racional-legal, sem diluir a tônica no parentesco e nos comensalismos;
- b) À luz desse mesma simultaneidade, que resposta oferecer ao problema do condicionante temporal diante da constância com que traços de continuidade e efeitos de ruptura se apresentam contíguos nas situações em que se aninham as expressões do Boi-Bumbá amazônico?
- c) No computo dessas assimetrias, enfim, como se referir a um mesmo fato cultural e igual medida conhecer, expor e analisar suas referências socioculturais? (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h, p. 17-18)

Como se pode observar surgiram diante da “amplitude múltipla dos elementos entrelaçados sob a denominação Boi-Bumbá” questionamentos, sobretudo sobre como analisá-lo. Para tanto a realização da pesquisa, dividiu-se em quatro momentos:

- a) Em um primeiro momento realizamos uma abordagem compreensiva, envolvendo o cruzamento de aspectos psíquicos, interativos, institucionais e ecoambientais. Para isso, a pesquisa visou o entrecruzamento da sensibilidade corporal, percepções/representações e memórias na conformação das práticas e experiências que vivificam a brincadeira do boi-bumbá amazônico. As técnicas adotadas mesclaram entrevistas de profundidade semiestruturadas e observação participante, além do registro áudio e audiovisual;
- b) Na sequência, informadas já pelo conjunto de conhecimentos provenientes da primeira fase da pesquisa, executamos a meta de fazer a cartografia das encenações do Boi-Bumbá. À realização das etnografias que subsidiarão estas cartografias levaram em consideração a confluência entre as dimensões rituais e performáticas das apresentações à observação das componentes estéticas dispostas no folguedo (ou seja, os planos coreográfico e musical-rítmico). O recurso ao registro audiovisual foi prioritário nessa etapa;
- c) A última fase envolveu um trabalho em franco diálogo com as historiografias social e cultural. O recurso à pesquisa documental e à consulta a fontes secundárias bibliográficas estiveram a serviço da tarefa de montar uma sociogênese, entendida a partir do tipo de observação e comparação das mútuas implicações entre os acontecimentos e suas vicissitudes. Reciprocidade esta que, embora revelasse as especificidades espaço-

temporais, também permitiu apreender as linhas de força que atravessam essas mesmas especificidades. Assim, permitiu propor o funcionamento de uma dinâmica sócio-histórica realizada em estágios distintos de desenvolvimento. Tal revolvimento esteve voltado às implicações da brincadeira do folguedo popular do Boi-Bumbá com a história sociocultural local e regional, levando em conta os enlaces com os poderes e processos locais, regionais e nacionais, mais também da interferência da igreja católica e das linhas de força econômicas. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h, p. 19-20)

E como resultado dessa pesquisa foi elaborado um dossiê que foi dividido em duas partes, sendo que na primeira, apresenta-se a identificação do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, sendo apresentado em quatro capítulos:

Capítulo I: O Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins – A proposta é, expostas as linhas-gerais de tipificação do Complexo como um Bem de Celebração, apresentar o seu amplo enraizamento na Região.

Capítulo II: O Sítio do Médio e Baixo Amazonas – O Capítulo tem por finalidade localizar o Bem nas condições geomorfológicas da região.

Capítulo III: Formação Histórica do Contexto Amazônico – A finalidade é oferecer um quadro histórico da Região do país em que o Bem cultural aparece e tem se desenvolvido.

Capítulo IV: Contextualização histórica do folguedo na Amazônia – Ao se conferir prioridade ao tema dos três formatos, situar o Bem cultural na sua territorialidade regional. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h, p. 29)

Na segunda parte aponta-se a justificativa para que seja realizado o reconhecimento desse bem como objeto de registro patrimonial:

Capítulo V: Do brinquedo, de pai para filho: as expressões e as formas de viver e de ser – A partir da reflexão sobre o folguedo do Boi-Bumbá como um brinquedo (artefato) mediante o qual se estabelecem brincadeiras envolvendo tramas de sociabilidades e de significados lúdicos e artísticos, este capítulo foca os dois seguintes pontos: a) à luz da transmutação do encadeamento intergeracional nos três formatos – a saber, o boi de terreiro, o boi de rua e o boi de palco/arena – em que se organiza simultaneamente a brincadeira de boi, na região do Médio Amazonas e Parintins, em um primeiro momento, a proposta é acompanhar as modulações temporais e espaciais dos protocolos do folguedo. Com isso, o comentário se estenderá ao problema da forma do folguedo, da sua condição de ritual e das mudanças nos usos do brinquedo em meio às transformações nos costumes abarcados pelos significados da brincadeira do boi-bumbá. Serão, então, focados os planos dramáticos e dramaturgicos, além dos coreográficos e musical-percussivos; b) Com isso, a finalidade é examinar essas dinâmicas de permanência e alterações, internas à trajetória histórico-cultural do bem, caracterizado pela sua natureza expressiva e comunicacional.

Capítulo VI: Dos saberes de uma Celebração Amazônica – o ponto de amarra do capítulo estará na tradução da trajetória do folguedo como um saber/tradição popular no modo como ele é viabilizado e se transforma em diferentes modos de fazer. Com isso, a narrativa do capítulo se organiza compilando histórias de vida e atuação de diferentes portadores(as) do saber/fazer do boi-bumbá amazônico. Nesses percursos, interessa ver a articulação da multiplicidade dos fazeres com diferentes regimes de autoria e igualmente distintos modos de divisão e realização de funções. Fazendo sobressair, assim, a multifacialidade do folguedo no seu enraizamento

histórico-cultural com a região do Médio Amazonas e Parintins. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2018h, p. 29-30)

No dossiê apresenta-se também, entre outras significativas informações, um quadro com os bois-bumbás do Médio Amazonas e Parintins dividido de acordo com suas respectivas cidades, que foi sintetizado no quadro 3:

MUNICÍPIO	BOIS-BUMBÁS
BARREIRINHA	Boi-bumbá Touro Branco e Boi-bumbá Touro Negro
BOA VISTA DO RAMOS	Boi-bumbá Tira-Fama, Boi-bumbá Mina de Ouro, Boi-bumbá Vaca Mimosa, Boi-bumbá Rabicó, Boi-bumbá Brilhante, Boi-bumbá Bandido, Boi-bumbá Negãozinho, Boi-bumbá Chamosinho, Boi-bumbá Verdejante, Boi-bumbá Dois de Ouros, Boi-bumbá Preferido, Boi-bumbá Estrelinha
ITACOATIARA	Boi-bumbá Sangue Azul, Boi-bumbá Diamante Negro, Boi-bumbá Flor do Campo, Boi-bumbá Pai do Campo, Boi-bumbá Treme-Terra, Boi-bumbá Tira-Fama, Boi-bumbá Tira-Teima, Boi-bumbá Mirim Vencedor, Boi-bumbá Mirim Estrela de Nazaré, Boi-bumbá Mirim Mina de Ouro, Boi-bumbá Mirim Teimosinho, Boi-bumbá Douradinho, Boi-bumbá Mirim Douradinho, Boi-bumbá Boi Turino, Boi-bumbá Garantido Mirim, Boi-bumbá Mirim Garrote Negro, Boi-bumbá Boi Carente do Centro do IEBEM, Boi-bumbá Mirim Tira-Fama
ITAPIRANGA	Boi-bumbá Surubim, Boi-bumbá Mineirinho, Boi-bumbá (Mirim) Malha de Ouro, Tira Fama, Boi-Bumbá do Getúlio Amazonas, Boi-bumbá Boi Brilhante (Mirim), Boi-bumbá (Mirim) Boi Estrela da Noite, Boi-bumbá Boi Mirim Flor do Campo, Boi-bumbá Boi Mirim Atrevido, Boi-bumbá Corajoso
MANAUS	Boi-bumbá Brilhante, Boi-bumbá Garanhão, Boi-bumbá Corre Campo, Boi-bumbá Filho do Sol, Boi-bumbá Filho do Campo, Boi-bumbá Garantido de Manaus, Boi-bumbá Amazonas, Boi-bumbá Estrela do Norte ou Bumbá do Norte, Boi-bumbá Amado, Boi-bumbá Garrote Estrelinha, Boi-bumbá Mirim Estrela D'Alva, Boi-bumbá Tira-Prosa, Boi-bumbá Tira-Fama, Boi-bumbá Cinco Estrelas, Boi-bumbá Vencedor, Boi-bumbá Rica-Prenda, Boi-bumbá Boi Pai do Campo, Boi-bumbá Beija-flor, Boi-bumbá Boi Malhadinho, Boi-bumbá Campineiro, Boi-bumbá Caprichoso, Boi-bumbá Tira-Teima
MAUÉS	Boi-bumbá Campineiro, Boi-bumbá Douradinho, Boi-bumbá Brilhante, Boi-bumbá Malhado Mimosinho, Boi-bumbá Dois de Ouro, Boi-bumbá da Dona Doca, Boi-bumbá Jandirico, Boi-bumbá Mimosinho e Boi-bumbá Pintadinho
NOVA OLINDA DO NORTE	Boi-Bumbá Diamante Negro, Boi-Bumbá Corre Campo

PARINTINS	Boi-bumbá Caprichoso, Boi-bumbá Garantido, Boi-bumbá Campineiro, Boi-bumbá Mirim Tupi, Boi-bumbá Mirim Estrelinha, Boi-bumbá Mirim Mineirinho, Boi-bumbá Boi Mini Garantido, Boi-bumbá Boi Mini Caprichoso, Boi-bumbá Boi Kibonzinho
------------------	--

Quadro 3: Bois do Médio Amazona e Parintins

Fonte: Dossiê Final: Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins

Com isso observa-se a quantidade e diversidade das manifestações denominadas boi-bumbá no Médio Amazonas e Parintins, catalogadas pelo IPHAN, ainda que nesta listagem não estejam inclusos, por exemplo, os bois mirins que fazem parte dos festejos juninos nas escolas das cidades citadas.

3.3 PATRIMÔNIO EM MOVIMENTO

Para além dos instrumentos legais que “oficializam” os bois enquanto patrimônio cultural imaterial, mostra-se necessário destacar qual a percepção dos agentes sociais que “vivem” e “fazem” os bois-bumbás, a respeito de si mesmos, dos bois e do processo de patrimonialização pelo qual estão passando.

Tomando como base Kuhnen e Higuchi (2011), entende-se que a percepção é o modo como as pessoas experienciam os aspectos ambientais presentes no seu entorno, isto é, a percepção está relacionada ao modo com que cada pessoa observa e percebe o que o externo fornece.

A percepção dos agentes sociais foi obtida por meio de estratos nos diferentes segmentos que tem aproximação direta e que estão inseridos no processo histórico e cultural dos bois-bumbás, totalizando quinze pessoas, quais sejam: personalidades dos bois (pessoas que notoriamente fizeram e/ou fazem parte da história dos bois), compositores, artistas e componentes da festa, além disso foram entrevistados os organizadores do Festival, incluindo o consultor cultural da agência responsável pela captação de recursos e a presidente da Comissão Organizadora do Festival Folclórico de Parintins. Os representantes de cada segmento foram selecionados conforme disponibilidade durante o período de realização das entrevistas.

Para coletar as percepções dos agentes sociais foram realizadas entrevistas semiestruturadas gravadas em áudio, mediante um roteiro categorizado (apêndice 1).

Depois disso, realizou-se o tratamento dos dados por meio da Análise de Conteúdo, utilizando para tal as falas e os depoimentos dos entrevistados. Sendo que a Análise de Conteúdo trata-se de um conjunto de técnicas de análise de

comunicações, que tem como objetivo ultrapassar as incertezas e enriquecer a leitura dos dados coletados (CHIZZOTTI, 2006).

3.3.1 “É boi-bumbá, meu boi”

Antes de partir para a percepção dos agentes sociais sobre os bois e o processo de patrimonialização, faz-se necessário conhecê-los, sobretudo no que diz respeito ao envolvimento e ao sentimento de pertença com os bois-bumbás.

Dona **Maria do Carmo Monteverde**, 80 anos, parintinense, filha do fundador do boi-bumbá Garantido – Lindolfo Monteverde, nos relata que seu envolvimento com o boi-bumbá é desde “nascença”, visto que ao nascer, sua família já organizava a brincadeira do boi para pagar a promessa a São João:

O envolvimento com a festa é de amor, nascimento, desenvolvimento, é convivência até hoje desde o que eu nasci de 43 pra cá eu lembro tudo que meu pai fazia, que meu pai como ele brincava que ele era dedicado não tinha outra coisa mais linda pra ele a não ser esse boi Garantido que ele criou.

Vou te dizer a alegria é imensa, participar, gostar, eu gosto de conversar com as pessoas, de contar o que eu vivi durante a minha vida, agora eu tô fazendo 80 anos, eu vivi tudo isso no trabalho, quando chegava mês de junho, nós, a família do meu pai, a gente tinha que levantar cinco horas da manhã pra varrer o terreirão, que era um terreiro bem grande, aí vinha eu, minhas irmãs e mais as colegas que moravam próximo, todo mundo varria e todo mundo se dedicava, cortávamos as bandeirinhas, que era no papel crepom ou papel de seda, meu pai gostava das bandeirinhas todas no pó brilhante, não tinha outro, pó de ouro que ele comprava em Manaus quilos desses brilhos pra gente enfeitar as bandeiras, tinha os balões que a gente fazia assim de madeira, era tudo na tapioca, nos fazíamos aquelas gomas pelos papeiros e deixávamos ali pra nós irmos usando essa tapioca e pronto podia chover que não prejudicava.

[...] quando eu abri meus olhos, eu digo assim com 6 anos, eu já comecei brincar [...] (Maria do Carmo Monteverde, Parintins, 22-06-2018)

É notável o sentimento de pertença na fala da senhora Maria e, ao mesmo tempo, o orgulho de ter participado desde o início da brincadeira que deu origem à festa; o amor pelo boi criado por seu pai é o mesmo que move os torcedores e brincantes mais antigos que vivenciaram a evolução e a dimensão que alcançou o boi de pano da baixa de São José.

É o caso do primeiro apresentador de arena do boi: **Paulo Albuquerque Faria**, mais conhecido como Paulinho Faria, 58 anos, belenense, ex-item do boi-bumbá Garantido, esteve durante anos envolvido diretamente com a apresentação do boi na arena e fora dela:

Eu fui apresentador durante 26 anos e tive um programa de rádio aqui em Parintins onde eu falava bastante do Garantido, tinha um disco do Chico da Silva, disco de vinil na época com uma toada, foi a primeira toada gravada

em disco do Boi Garantido, aí eu rodava bastante essa toada desse disco no programa de rádio que eu tinha na Rádio Alvorada, eu era novo ainda com 13, 14 anos e divulgava meu boi, quando a galera me viu em 1975 assistindo o Festival começou a gritar meu nome para que eu fosse apresentar o Garantido que não tinha apresentador, era o João Batista Monte Verde que chamava as figuras, mas a galera me viu assistindo e gritou Paulinho, Paulinho, Paulinho e eu desci peguei o microfone e fiquei só 26 anos apresentador e tive que sair em função de um problema auditivo.

Fui apresentador e levantador de toada por dois anos também [...] 91 a 93. Depois que eu parei eu me afastei do boi em função da lesão de célula que eu tive no ouvido, que isso me impede de um ambiente de muito barulho, tem que proteger os ouvidos. Já me convidaram já fui para escolha de rainha de Cunchã-Poranga já me convidaram para escolher toada já fui também então só que me envolver diretamente com boi não fui mais em função do problema dos ouvidos.

É um orgulho muito grande apesar de eu não ter nascido aqui, mas eu me considero parintinense. (Paulo Albuquerque Faria, Parintins, 06-06-2018)

Da mesma que Paulinho Faria entra para a história do boi Garantido de torcedor a apresentador/levantador; do lado do Caprichoso, igualmente pessoas iriam se envolver e participar diretamente da construção do chamado “boi de arena”. Um exemplo é o “torcedor atuante” **Simão Elias Assayag**, 72 anos, parintinense, é uma das personalidades mais conhecidas do boi-bumbá Caprichoso, compositor e um dos criadores do conselho de artes do boi, entre tantas outras atividades que o mesmo desenvolveu ao longo dos 35 anos de envolvimento:

Bem primeiro eu era torcedor, aquele torcedor presente, não era aquele torcedor fanático de brigar não, mas aquele presente que dava ideia. Depois que eu voltei para Parintins eu ia lá voluntariamente ajudar a pintar, ajudei muito. Juarez Lima tava lá trabalhando e eu digo: “posso pintar aquele negócio?” porque eu gostava de pintar, e ele: “ah pode pintar lá”. Então aí eu fui me envolvendo e depois cheguei até a fazer com outros, porque eu nunca trabalhei sozinho, chegamos a fazer alegorias, eu fiz com Ito Teixeira e com o Junior Considerado, [...] eu não sei quem fez o qual comigo, que fez na “chatinha” aquele barco regional e o outro fizemos o primeiro teatro Amazonas da arena, porque foi quando nós introduzimos no boi a história do Amazonas que até então a gente falava muito das Lendas, da mitologia do Índio, das etnias, do valor da mulher, da ecologia, mas da história do Amazonas não se falava, era quase como um tabu [...] Depois eu passei a ser o diretor de artes, criamos esse Conselho de Artes e naturalmente nós fomos o primeiro diretor, coordenador, mas antes eu já ajudava lá, ajudei a dona Dineia que era uma guerreira, mas ela era muito sozinha e o boi cresceu muito, de repente ficou muito difícil para ela que fazia tudo por necessidade do boi [...] Quando nós criamos esse conselho, ele abriu mais e ficou mais pessoas pensando, mais pessoas executando e foi um grande lance. [...] Eu fiquei lá acho que 7 anos, 8 anos, não sei bem, 6 anos, mas mesmo depois que eu deixei eu ainda participo como agora, como ano passado, este ano, eu participei com vários presidentes lá, às vezes formalmente, às vezes dando palpite lá e agora eu tô aí com o atual presidente, nós fazemos parte lá. A contribuição foi essa, nós criamos e introduzimos um boi temático e esse boi temático [...] naturalmente virou um Teatro de Arena, virou uma ópera e nós passamos a fazer o boi em três atos, primeira noite, primeiro ato, na segunda... que antes era 28, 29, 30 necessariamente e criamos em três atos, era uma história que tinha um começo, um meio e um fim e foi assim que fizemos, por exemplo, as setes visões de Kaniué, nesse estilo, [...] a primeira

noite eram as visões dele, o tuxaua dessa tribo e a partir da segunda à noite aquela visão que ele teve começaram a ganhar forma nos vários itens do boi, nas alegorias, ritual, lenda, os personagens isolados foram cada contando uma história, e na terceira noite foi o fecho que começou a entender as visões dele que era o garimpo que ele via, mas não sabia o que era, o tráfico de drogas que ele teve visão de um pássaro de ferro que não era de pena voando, era os aviões dos traficantes, ai com a prostituição a mesma, tudo aquilo que ele visualizou meio nebuloso na cabeça dele, ai na terceira noite, mas assim foram outros, mas passou e introduzimos esse estilo é um estilo que muitos gostavam muitos não gostavam. E os artistas não eram muito apaixonados por essa ideia, porque prendia muito artista ele ficava obrigado a contar aquela história, a liberdade que ele tinha para criar era que não fugisse da história que a gente tinha compromisso e aí fizemos outras coisas, introduzimos o teclado na arena, até então os instrumentos tradicionais era cavaquinho, era violino que chamavam de rabeça, cuíca e o tradicional tambor. Aí depois por força dessa necessidade da Ópera tivemos a necessidade de fazer uma trilha sonora igual como numa ópera mesmo. [...] Aí tinha uma música do Ronaldo Barbosa que era Fibras de Arumã “traz nas fibras de arumã Kari Uiaperiá...” E aí eu precisava de um som de formiga saindo, essa formiga Tucandeira, aquele ritual indígena Sateré e eu precisava desse som falei com Arlindo Júnior: “Arlindo bora fazer esse aí por num CD no teclado que fazia um som de formiga” Arlindo era meio maluco igual eu né, maluco beleza e aí colocou, chamou o Alcio Anselmo, foi o primeiro tecladista que foi para arena e fizemos o CD [...] aí ficou no tom bom, um volume legal, foi pra arena o Alcio Anselmo tocando teclado e na primeira noite assim, o Caprichoso ficou dividido metade gostou do teclado, os outros mais tradicionais não aprovaram, o Garantido reprovou totalmente, aí na segunda noite o Caprichoso todo aprovou, e o Garantido só já a metade não aprovou e na terceira noite o Garantido pôs o teclado, senão ia ficar pra atrás porque deu um efeito muito grande, nesse mesmo ano teve aquela música “Pesadelo dos Navegantes”: “hey iê iê ôôôh alçar as velas...” e então essa trilha sonora, acho que foi inspirada sim, porque meu pai, ele foi dono de cinema e eu assistia muitos filmes, então eu era muito ligado e admirava Hollywood, nas suas obras, nos seus os produtores, seu diretores [...] eu acho que isso me levou um pouco pra essa ideia de trilha sonora e deu certo. Hoje os dois bois fazem pra cada momento tem uma trilha [...] Alguma das contribuições nós demos na parte organizacional, e era muito difícil organizar o boi porque o boi, ele não era assim como hoje, todo mundo já sabe o que vai fazer, mas era meio assim não vou dizer bagunçado, mas não tinha essa organização de sequência [...] teve essa necessidade mesmo depois. O boi foi se organizando teve essa contribuição de logística e também fizemos algumas músicas e digo sempre todos os trabalhos que eu fiz do boi sempre eu tive um parceiro, a maioria das músicas que nós fizemos foi com Ronaldo Barbosa, fizemos “Catedral Verde”, “Bicho-homem”, agora deste ano o “Boto Romanceiro”. Aí fiz músicas com César Moraes, Silvio Camaleão, que fizemos a “Oração da Amazônia” com Sidney Rezende, e Carlos Batata. Só tem uma que eu fiz sozinho que foi “Boi de Santo”: “Boi de santo, boi de santo, que meu amo anunciou, boi de santo, boi de santo que meu santo abençoou...” essa foi a única que eu fiz sozinho, é até curioso, pedir para o Chico da Silva, queria a participação dele na música, mandei a música para ele e o Chico disse assim: “não rapaz, isso eu vou estragar, tua música está pronta, rapaz eu não quero, eu não quero estragar!”, “Mas Chico eu quero teu nome na música, meu parceiro”, “mas eu não fiz, nós vamos fazer uma juntos, mas essa não, porque essa é só tua”, foi a única que eu tenho sozinho, e já somam aí umas 30 músicas, [...] E uma contribuição técnica, que eu sou engenheiro de formação e quando foi construído os currais o nosso projeto era o mesmo projeto do contrário, mas nós brigamos para separar e criar o curral separado daquela área social, que hoje é a Escolinha de Arte, enquanto que o contrário fez a opção, talvez por sua área ser bem maior, pois são um curral grande, o nosso nós dividimos em dois e foi uma acertada porque ficou

mais definido uma arena ali onde é o curral e serviu pra Escolinha hoje ser o outro e também para alguns eventos.

Eu me sinto muito bem, muito feliz de poder contribuir, de passar pros meus filhos, pros meus netos. Eu já escrevi dois livros sobre boi, um deles é exclusivamente do Caprichoso e outro foi do boi-bumbá. (Simão Elias Assayag, Parintins, 21-06-2018)

Contribuições de pessoas como Simão Assayag foram determinantes para que o boi fosse se estruturando artisticamente, conduzindo a apresentação ao estilo “teatro a céu aberto”, dividida em atos. Bem como houve parintinenses que se envolveram na organização dos bastidores da festa, como é o caso de **Valdenor Pereira dos Santos**, 37 anos, parintinense, é o responsável pelos Kaçauerés, inclusive já foi um deles anteriormente, mas também é compositor de toadas:

O meu envolvimento é a participação de levar as alegorias até a concentração e botar pra dentro do Bumbódromo que a gente fala né pra festa né nós somos responsáveis pelos que fala é o que eu posso dizer é os bastidores ne da festa, a gente é o grande responsável disso. De levar o boi botar na quadra e trazer de volta até o curral de volta até o galpão.

Como coordenador geral dos Kaçauerés eu tô nos últimos 4, 5 anos, mas eu já fui Kaçaueré, eu fui 4 anos como Kaçaueré.

[...] a gente tá aqui porque a gente gosta, não vá pensar que os caras estão porque eles gostam de ganhar dinheiro, não é nem isso, a gente gosta de tá aqui. Eu digo com a minha esposa, às vezes ela fala: “tá lá porque tu quer, tu não precisa, a gente tem outra profissão”. Eu tenho outra profissão, mas chega o mês de maio e junho a gente larga profissão e fica direto só boi-bumbá.

Eu sou compositor, esse ano de 2018 eu tenho uma toada “Kuarup a festa dos mortos”, é ritual, já é a segunda toada que entra minha, entrou uma toada em 2006, aí eu deixei de compor 2006, 2007, 2008, 2009 eu já fui compondo de novo, até que a gente acertou agora ano 2018 essa toada, [...] é um ritual muito lindo, Kuarup é o segundo ritual conhecido mundialmente, se tu pegar uma listagem de 10 rituais conhecidos, o primeiro é o ritual da tucandeira e segundo o Kuarup. (Valdenor Pereira dos Santos, Parintins, 20-06-2018)

Valdenor nos mostra então como alguém que iniciou empurrando alegorias, pode chegar a coordenar uma equipe que um dia já fez parte, e além disso, compor toadas. Existem também os torcedores que se transformaram em protagonistas do cerne da apresentação que é o auto do boi, esse é o caso de **Ádria Lorena Brasil Barbosa**, 28 anos, parintinense, torcedora e mãe Catirina do Boi-bumbá Caprichoso, que conta um pouco do seu envolvimento com o boi:

Eu sempre fui apaixonada pela nossa cultura, até então o meu envolvimento como boi começou com a galera, com o Caprichoso que é meu grande amor e eu sempre falo que o boi- bumbá não é a gente que escolhe, é ele que escolhe a gente, eu nasci e cresci na baixa do São José, sou parintinense mesmo como já falei, e cresci nesse curralzinho do Garantido brincando com a família Monte Verde, e as minhas amigas de infância, quase todas tem o sobrenome Monte Verde, mas o meu amor sempre foi azul, sempre foi do Caprichoso. Então eu sempre fui muito apaixonada, muito torcedora de tá na fila da galera desde cedo, desde às 7 horas da manhã. Baile dos Visitantes

eu nunca ia, por que eu pensava de ter que tá cedo na fila da galera do Caprichoso pra garantir, pra garantir não, pra caprichar nos melhores lugares na arquibancada, e depois como eu sempre fui muito ativa em relação às redes sociais, de publicar, de escrever, eu sempre gostei muito de escrever sobre o boi, veio esse interesse da diretoria do Conselho de Artes em nome do Naka, que é como eu costumo chamar o Erick Nakanome, presidente do Conselho de Artes do Caprichoso, de me convidar pra ser Catirina. Então hoje além de uma grande torcedora apaixonada, sou Catirina do Boi Caprichoso.

[...] eu digo que o boi- bumbá é como se fosse a minha vida toda, eu tivesse envolvida com o boi, porque como eu disse por morar aqui na baixa, na rua do antigo curral do Garantido, eu cresci no meio dos ensaios do boi, brincando ali quando os camarotes eram de madeira, eu tava o tempo todo ali no curral, e é muito próximo aqui de casa, então eu ouvia todo o barulho, tudo que acontecia ali eu ouvia e eu cresci em torno disso, de boi-bumbá, meus pais são comerciantes o pessoal do Garantido sempre comprava bastante bebidas, comprava chapéus de palha e tudo mais aqui no comércio, então o boi sempre foi muito ligado a mim. (Ádria Lorena Brasil Barbosa, Parintins, 24-07-2018)

O Caprichoso possui um Conselho de Artes e o Boi Garantido uma Comissão de Artes, que são a parte responsável pela produção, pela organização cênica e musical que perpassa pelo desempenho dos itens avaliados no Bumbódromo. Nesse contexto, os bumbás contaram e contam com atuação e participação de pessoas de outras cidades e até de outros estados, e um desses nomes que sobressaem na área cênica é **Cícero Antonio da Silva**, paulistano, naturalizado baiano há 30 anos, atua na parte cênica e musical do boi Garantido:

Desde 2005, eu já vim [para Parintins] convidado pelo boi Garantido para conhecer o Festival e também ministrar uma oficina de percussão afro-baiana e africana, onde eu trouxe também o africano de Senegal Mamur Ba, com seu filho Cherr de 12 anos e realizamos uma oficina de percussão com um grupo Ajuri né, então desde 2005 a gente tem essa relação.

Neste momento eu tenho estado assim, como chegamos, o artista no campo da música, e um a um brincante artista no campo do teatro, no campo cênico. [...] Você bem sabe, que numa ópera popular da dimensão que é, que são os espetáculos dos bumbás a cênica tem que ter todo um encadeamento de cuidado, e de valorização [...]. Então o meu papel, eu identifico que o meu papel na cênica é um papel de militante, militante de quem ama arte pela arte. (Cícero Antonio da Silva, Parintins, 05-07-2018)

Cícero somou à cênica com seus conhecimentos, assim como somou na parte musical com oficinas, além disso, participa como brincante na arena. Além da parte cênica, outro item coletivo muito importante na composição do conjunto folclórico dos bois é a vaqueirada, composta por cordões de vaqueiros que acompanham o boi em sua evolução, um dos vaqueiros do boi Caprichoso é **Adinelson Pires Almeida**, 43 anos, parintinense, além de torcedor do boi Caprichoso, também “brinca” no boi há muitos anos:

[...] eu passei 33 anos da minha vida brincando no boi, foram oito anos atuando como marujo na marujada de guerra do boi-bumbá Caprichoso, e 25 anos tô completando esse ano na vaqueirada.

Simplesmente eu faço parte dessa cultura, então o meu sentimento é de felicidade, de um sentimento de realização.

meu boi sempre foi o Caprichoso, apesar de eu ter brincado durante 10 anos tanto no Garantido como no Caprichoso, eu só parei de brincar no Garantido porque descobriram lá no Garantido que eu também brincava no Caprichoso, então eles pediram para eu escolher, então larguei de mão o boi-bumbá Garantido [...] meu coração sempre pulsou muito mais forte para o lado azul, para o lado do Caprichoso. (Adinelson Pires Almeida, Parintins, 20-06-2018)

Adinelson demonstra em sua fala o amor pela brincadeira na vaqueirada, tanto que por vários anos saiu nos dois bois, contudo seu amor pelo boi Caprichoso foi mais forte na hora de escolher entre as duas. Uma parte dos bois que trabalha praticamente durante o ano todo são os grupos de dança, seja em apresentações para turistas, eventos em outras cidades, festas na temporada bovina e principalmente nos ensaios nos currais e nas coreografias apresentadas na arena. Um dos responsáveis pelo grupo de dança do boi Garantido é o **Adriano Jorge Simas da Silva**, mais conhecido como Paketá, parintinense, 31 anos, foi dançarino do Boi Garantido por anos até se tornar coreógrafo e pajé substituto.

[...] de 2 a 3 anos pra cá eu estou como coreógrafo no Garantido, meu envolvimento já se tornou mais pra parte de criação de coreografia do espetáculo, parte do cênico-coreográfico, mas há 13 anos eu já tô como dançarino, então já é um grande peso que a gente tem, uma responsabilidade dentro da cultura de Parintins.

Continuo dançando e também estou pajé substituto, até então, desde o ano de 2009, e desde de 2017 assumi junto com a Juciara a coordenação do Garantido Show.

[...] o povo de Parintins gosta do que faz, ama sua cultura, mas assim ainda tem muita gente que ainda não se tocou da grandiosidade que é a festa pra todos nós, então pra gente assim que trabalha envolvido diretamente tem significância muito grande. (Adriano Jorge Simas da Silva, Parintins, 05-06-2018)

Na fala do Adriano é possível observar sua grande responsabilidade em ser ao mesmo tempo item substituto, coreógrafo, dançarino e coordenador do grupo de dança, mas para além dos compromissos nota-se que sua dedicação é proveniente, sobretudo do amor e do orgulho que sente da sua cultura. Já no boi Caprichoso temos outro exemplo de alguém que começou como dançarino e hoje coordena a parte coreográfica na Arena, como é o caso de **Jair Costa de Almeida**, parintinense, 41 anos, conta que seu envolvimento com o boi se iniciou em 1999 no boi Caprichoso,

no qual dentre outras atividades, já foi dançarino, coreógrafo e coordenador, como relata:

Diretamente, hoje eu coordeno Arena, faço essa parte técnica na coordenação de arena e na coordenação de coreografia. Eu trabalhei durante muitos anos como coreógrafo, mas sempre coordenando, fazendo coreografia e coordenando a equipe, agora diretamente na questão da direção de arena, coordenação de coreografia e quando tem os DVD's, as temporadas de navios, quando tem as montagens de show de Temporada para viagens né, então eu coordeno essa parte coreográfica.

Quando eu comecei no boi, eu comecei na escola de artes, eu fui convidado pela Dona Graça Assayag, que era diretora da escola de arte Irmão Miguel de Pasquale, escolinha do Caprichoso, para ministrar aulas de danças regionais, e como na época eu fiz alguns cursos de capacitação de dança pela antiga UA, que hoje é a UFAM, e quem ministrava para gente era o Professor Djalma, de dança e de teatro, Rui Brito, e aí eu fiz a base de ballets, jazz, e dança moderna. Como eu tinha essa base, então comecei a trabalhar base de balé clássico, apenas a base com os alunos das primeiras turmas de dança da escolinha do Caprichoso e já inserindo um pouco de dança folclórica, e a partir daí então nós começamos a organizar um primeiro grupo, digamos assim, mais direcionado a dança, e na época o Simão Assayag junto com o Gil Gonçalves que eram coordenadores do Conselho de Arte, viram esse trabalho dentro da escolinha e me convidaram para participar com os meus alunos dentro da arena, fazendo o momento coreográfico tribal e a partir daí comecei a participar diretamente como coreógrafo de arena, com os meus alunos da escola, e do segundo ano em diante já catalogando pessoas da comunidade mesmo, formando um grupo de dança do Caprichoso que se perpetuou até hoje.

É uma satisfação, assim como se fosse um dever cumprido, hoje eu trabalho diretamente no setor de turismo, mas ainda estou envolvido na dança. Atualmente trabalho no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, unidade de Parintins como coordenador, como turismólogo, e como coordenador de dança e teatro, e a maioria dos que foram meus alunos, hoje são meus colegas de trabalho. Então hoje eu tô coordenando alunos meus, que já são coreógrafos, são todos autodidatas, que sempre estão se aperfeiçoando através de capacitação, através de cursos, através de informações nas mídias, visto que Parintins não tem academia de dança, mas aí devido já ter viagens, já ter toda essa experiência e esse conhecimento, e envolvimento com outras pessoas que já estão no ramo, eu consigo transmitir também esse conhecimento para eles, e eles estão buscando dentro do universo da dança. É muito difícil a gente conseguir chegar algum lugar, por exemplo, eu comecei como dançarino, passei por professor voluntário e depois então remunerado, e hoje eu tô coordenando, mas para chegar a isso passa-se por toda uma história, várias situações, só chega para quem realmente quer, quem gosta, se não todo mundo desiste, porque eu tenho uma remuneração digna que corresponda, mas tem todo um preconceito por trás, tem toda uma desvalorização mesmo, e é muito difícil conseguir, ainda mais numa ilha, numa cidade pequena, chegar num universo como esse, é para mim, um motivo de orgulho [...] e tô abrindo espaço para que outros também consigam. (Jair Costa de Almeida, Parintins, 12-07-2018)

A narrativa de Jair nos mostra uma pequena parte de sua caminhada no boi Caprichoso, passando por sua atuação como professor na escolinha de Artes até chegar ao ponto de formar novos dançarinos, coreógrafos que atuam junto com ele na parte coreográfica do boi, o que para ele é motivo de orgulho. Na parte artística os

bois possuem vários artistas, sendo que os principais são conhecidos como artistas de ponta e acabam por comandar as atividades de determinada alegoria, por exemplo, o Caprichoso conta com **Juarez Lima**, parintinense, 52 anos, artista de renome do boi, foi um dos precursores na introdução do ferro nas alegorias e na utilização de maquetes para o planejamento das alegorias:

Na verdade a gente já nasce envolvido, a festa tem a sua magnitude, tem sua grande força cultural e a gente se envolve por ser um alicerce de raízes, meu tio foi o autor da toada “Tic Tic Tac”, tio Braulino, que foi uma toada que se estendeu para o mundo todo. E eu sou um profissional da área de cenografia, desde cedo brincava já em movimentações de famílias, nos bois, marujada e de tribo, então sempre tinha algum movimento, até eu ter a minha iniciação como artista e conhecer as artes plásticas.

No Caprichoso já estou há trinta e oito anos, comecei em 1980, me envolvendo em algumas etapas, participando de pintura no curral, ajudando algum setor de boi e depois até entrar pra parte elevada.

No boi eu comecei fazendo pintura no curral, [...] então alguém viu meu pequeno potencial e acreditou, [...] depois fui pra assistente de artista, depois eu fui me envolvendo e a partir daí fui arrematado como imã [...], aí tu se envolve aí vira amor, vira paixão e é uma coisa incontrolável você fica sedento de aprender, de evoluir, e nós chegamos a um estágio de dizer assim: poxa que bom ser escolhido pra essas mudanças e desafios.

A maquete sempre foi primordial, foi aí que eu comecei a entender que tudo na vida tem que ter um planejamento, [...] a partir do momento que vinha uma ideia, a concepção, vinha a materialização. Então a maquete nós propiciou a fazer um estudo das divisões de alicerces e possibilidades que podiam usar, tanto na ferragem, quanto na madeira, quanto em textura e hoje virou uma referência para quase todos os artistas que fazem, se não tiver a maquete não se faz, porque hoje ela passa por um critério inclusive de avaliação, se ela tá dentro da concepção do conselho ou não, mas a maquete ela é norteadora da concepção, se ela vai ficar bonita ou se ela vai fazer a grande explosão na arena. Antes não, era tudo no olhómetro, era no achismo, “ah vou fazer como der”, e esse critério da maquete [...] vão te modulando a usar a disciplina, o compromisso com o que você faz e o controle das tuas ações, desse pé que norteia nosso trabalho até hoje.

[...] foi o seu Jair que até na década de 60, 70, 80 trabalhou com a madeira, mas eu fui o responsável de introduzir o ferro, eu realmente fui, criando criaturas gigantescas. [...] eu fui introduzindo o que eu pude aprender de melhor na Beija-Flor, em todas as áreas, ferragens, escultura foi o principal. Então houve esse *boom*, essa qualidade, essa estética, e cada artista que depois foi saindo, que trabalhava comigo, também foi se moldando e adaptando seus conhecimentos por um bem maior, pelo propósito que eu já tinha direcionado, para servir a arte, para ser um instrumento através dessa beleza, estética, da alegoria, da fantasia ou de um belo cantar, e o quanto nós poderíamos morar numa ilha, escondidos de tudo, mas mostrar um espetáculo e mostrar que a arte desse povo é de tocar, de emocionar as pessoas, então a gente fica feliz por nós termos sido escolhidos por Deus para essa grande missão.

Sim, fui o primeiro artista [a ir para o Rio de Janeiro], depois seu Jair também, tem uma pesquisa que ele foi anterior, mais reservadamente, mas eu posso dizer que sou o primeiro que o seu Jair porque nós fomos os primeiros a buscar essa interação de escola de samba, o seu Jair parece que foi mais para observar, seu Jair sempre foi revolucionário né? Na época ele se desenhava no espelho, trazia as tendências de fora, ele era amigo de uma

família que gostava muito dele e a família dele morava no Rio então ele já tinha essa liberdade. Seu Jair Mendes tinha uma capacidade extraordinária como tem até hoje, dessa inventividade, tudo que era tendência e os caras se interessavam, ele ia e fazia, como eu também fui pegando essa habilidade...também fui adquirindo esse conhecimento dessa curiosidade de sempre buscar o melhor e o diferencial.

[...] mas eu era o responsável de introduzir o ferro, eu realmente fui, criando criaturas gigantescas. (Juarez Lima, Parintins, 09-06-2018)

Juarez além de ser um dos precursores em diversos aspectos ligados às alegorias e toda a parte artista também forma novos artistas, ao repassar seus conhecimentos através da prática nos galpões. No Garantido, um dos artistas de ponta é o **Rogério Pantoja Azevedo**, parintinense, 42 anos, artista renomado de alegoria, atualmente no Boi Garantido, contou como seu sonho de infância foi se transformando em realidade:

Isso aí é uma paixão desde criança, eu acompanhei o surgimento da arte na Cordovil, com o seu Jair Mendes, meu amigo, meu mestre e meu ídolo, que eu admiro muito. Quando eu era bem pequeno na Cordovil, eu assistia as alegoria dele, aqueles aquários, a brincadeira dele pela primeira vez com aquela Cobra de esponja e [...] o meu sonho dali foi crescendo, “eu vou ser artista, vou lutar para ser artista, eu quero ser artista”, eu me inspirei muito no início dele. Naquela época, ele montava uma caixa com aquele plástico transparente lá dentro ele criava os peixes, então ele já era um artista diferente. Naquela mesma época estavam surgindo os grandes nomes, o Karú, tava surgindo o João Afonso, na época do Juarez, esses caras estavam brotando e foi dali que eu comecei, foi o início de tudo.

Eu, atualmente estou fazendo alegoria, esse ano foi a minha décima alegoria, eu passei 15 anos no contrário, no Caprichoso, foi uma etapa de trabalho e agora eu estou concluindo os meus 4 anos no Garantido e graças a Deus, assim só com grande vitórias, não é fácil se manter hoje, onde cada boi tem espaço para 11 artistas de ponta, que coordena as outras equipes, os outros artistas. Então hoje fazer parte desse grupo de artistas de ponta é uma honra, pois a gente vai ser avaliado pelo trabalho que a gente faz, por isso que é um esforço muito grande, e aí tu coordena 30 artistas profissionais entre escultores, pasteladores, [...] tem que ter todo uma habilidade, para dirigir eles.

Eu trabalhei como ajudante, o meu primeiro artista foi o Davi que fazia tribo no Caprichoso, e eu iniciei com ele, como ajudante, depois eu fui convidado pelo presidente do Garantido para fazer fantasias, tribos individuais, tribo coreografada, isso em 95, e de lá eu comecei a trilhar, já como contratado. Em 95 eu entrei como contratado no Garantido pela primeira vez, a convite né do presidente, era a família Monteverde nessa época que administrava o Garantido, aí eu fazia aquelas tribos de índio gigantes, [...] que quando entravam na arena era um grande espetáculo e aí eu fiquei no Garantido por vários anos, fiz as Tupinambás, as tribos coreografadas, e aí depois eu recebi um novo convite para retornar ao Caprichoso já com uma surpresa de iniciar com um artista de alegoria, aí eu fiz todo aquele processo de começar com módulo, depois um módulo maior, depois uma aparição de item, e até que eu cheguei ao meu sonho que era fazer uma alegoria, que era o meu sonho de criança que eu tinha [...] e até hoje eu tô nesse patamar de alegoria, as alegorias que são pesadas, as alegorias de grande porte.

Eu acho que a gente faz parte da cultura do boi-bumbá, porque a gente respira ela, vive ela e não é fácil, às vezes a imprensa mostra o Festival, mas

por trás dele tem uma grande batalha, uma grande luta, principalmente o Garantido que tem um projeto de formatação de alegoria, a gente trabalha em três níveis e aí você tem que levar o primeiro nível, o segundo nível e o terceiro e montar tudo isso diferente do contrário que já tem o nível já sai elevado e aí a gente só vai poder ver a obra de arte lá, quando ela, a gente não tem isso dentro de um galpão, ela montada para gente, a gente só vai ver nos últimos dias, que a gente mesmo vai admirar o nosso trabalho. (Rogério Pantoja Azevedo, Parintins, 10-07-2018)

Rogério em sua narrativa mostra como foi aprendendo a arte de forma autodidata e prática, ao longo de sua carreira como artista, não ficando somente voltado para alegorias, mas passando por fantasias de tribos, por exemplo. Além das alegorias, outro ponto essencial nas apresentações dos bois são as toadas, e um dos compositores do boi Garantido é **Manoel Marcos de Moura Clementino**, conhecido como Marcos Boi, manauara, 43 anos, compositor (um dos compositores do trio conhecido como “Os Baiás⁸⁴”), integrante do grupo Ajuri, além de diversas outras atividades que vem desempenhando ao longo de 25 anos em que está envolvido com

Bem, eu comecei como dançarino e fiz parte do grupo Ajuri também há 25 anos e por fazer parte do grupo Ajuri sempre vim em Parintins pelo grupo ser daqui. Vim pra Parintins e comecei a contribuir com o Festival, especificamente com o Boi Garantido, coreografando, fazendo oficinas e também com pesquisas folclóricas, pois sou folclorista. E aí participei ao longo do tempo de contribuição de diferentes segmentos: na dança, na pesquisa, na Comissão de Arte, inclusive hoje eu componho a Comissão de Arte do Garantido, na elaboração de texto, fundamentação e discussão dos conteúdos que é levado para o espetáculo.

Eu sou filho de um nordestino, paraibano, sanfoneiro e desde criança a gente vive neste ambiente de cultura popular de Luiz Gonzaga, de grandes nomes aí do nordeste, como o Jackson do pandeiro. Então eu tinha muita referência do meu pai, sanfoneiro e a minha mãe cantava na igreja, e ela tinha o costume de fazer algumas paródias, algumas músicas também, e a gente foi crescendo com isso tudo. Já num ambiente com os músicos do Ajuri eu comecei a me aventurar nesse lance da composição, e vi que eu por ser muito curioso, a princípio autodidata em pesquisar as manifestações da região, comecei a escrever as primeiras letras, músicas, e foi dando certo, então a gente tá há mais de 10 anos compondo.

[...] de realização, de paixão, de orgulho, e de conquista, é um pertencimento e eu tô gostando até de me emocionar, porque a gente se sente útil em pertencer, mas pertencer protagonizando isso é o mais importante. (Manoel Marcos de Moura Clementino, Parintins, 25-06-2018)

Essa característica de ser multifacetado é muito comum em diversos artistas dos bois, que passam por diversas áreas até encontrar a que mais lhe agrada. Em Parintins isso é potencializado desde a infância através das escolinhas de artes dos bois, que revelam talentos, como **Leonardo Azevedo Pantoja**, parintinense, 20 anos,

⁸⁴ Composto pelos compositores Enéas Dias, Marcos Moura e João Kennedy. O nome “Baiás” é de origem tupi, que significaria “guardiões das tradições da tribo”, ou seja, os responsáveis por passar o conhecimento para as futuras gerações, que é justamente o que o trio pretende, repassar os conhecimentos deles por meio das toadas.

compositor de toadas, atualmente no Caprichoso, conta um pouco de sua trajetória junto aos bois desde a infância na Escolinha de Artes d Caprichoso:

O meu envolvimento com o boi-bumbá começou em 1998, eu fui aluno da Escolinha de Arte do Caprichoso, eu tava com uns 2 anos, então eu ia com o meu padrinho, o Silvio Camaleão, compositor, grande conhecido aqui em Parintins, [...] eu acompanhava ele nas aulas de charango, e quando eu tive mais idade, em 2002 eu me tornei aluno mesmo, de estudar e comecei a aprender charango. Começou aí e também nesse mesmo ano comecei a cantar no curral do Caprichoso, na Tarde Alegre da Criança, era levantador da Tarde Alegre, então basicamente foi aí que começou o meu envolvimento com o boi, comecei a cantar e tocar, tanto que eu meio que assimilava.

Atualmente agora eu faço parte da coordenação musical do Caprichoso, como compositor também. E esse ano foi um ano muito especial, porque eu estava no Garantido desde 2012, eu saí do Caprichoso em 2011 e passei 2012, 13, 14, 15, 16 e 17 no Garantido, e aí voltei para o Caprichoso esse ano, a convite de um grande compositor também, do Ronaldo Barbosa e do seu filho Ronaldo Barbosa Júnior, eles me convidaram para participar e como eu sempre gostei muito de música, então eu comecei a trabalhar no processo de gravação de toada, eu meio que, esse ano montei um estúdio junto com o Ronaldinho, o Ronaldo Junior e aí a convite do pai dele a gente voltou para o Caprichoso, no caso para produzir as toadas demo do Caprichoso até então. Depois como viu que esse ano foi um ano muito bom, porque foram toadas que foram sensacionais na arena, como “Traidor”, “Atroari”, “Terror das Noites”, “Boto Romanceiro” e “Ancestralidade”, então a convite do Erick Nakanome a gente foi participar do Conselho de Arte, para produção de trilhas sonoras de todo o repertório do boi, no caso de coordenar o Edmundo o David, essas coisas da parte musical.

[...] Eu sou apresentador, na verdade eu participo de outros festivais, como do Mocambo, aqui próximo de Parintins, Maracanã, ali em Faro, Benjamin Constant, Benjamin Constant é próximo de Tabatinga, Tabatinga também, Nova Olinda do Norte, então tudo isso é devido ao boi. [...] Eu faço sempre as trilhas da lenda do Guaraná lá em Maués, que é um espetáculo também muito sensacional [...] Então o boi se torna uma vitrine para tudo isso, porque tipo tem boi o ano todo nessa Amazônia aí. [...] foi através do Festival que começou todo mundo a ver o boi de Parintins como referência, todo festival que fazem boi, o Caprichoso e Garantido são referência, então meio que se torna, [...] uma vitrine, a partir do boi que a gente alcança esses outros lugares. (Leonardo Azevedo Pantoja, Parintins, 14-07-2018)

O Festival revela-se então como uma vitrine de artistas para outras localidades no Estado, no Brasil e no mundo, exportando talentos em diversos campos de atuação da arte. Mas para que essa vitrine continue a ser atraente, faz-se necessário que por traz da festa exista uma organização efetiva, para isso, **Karla Viana Ferreira**, santarena, residente em Parintins há mais de 14 anos, atua há 2 anos como presidente da comissão organizadora do Festival Folclórico de Parintins:

Nos últimos dois anos eu fui a presidente da comissão organizadora. [...] toda a questão de logística, a questão que envolve a organização dentro do Bumbódromo, fora do Bumbódromo, todo, tudo isso é minha responsabilidade.

Eu aprendi a pertencer a essa cultura, apesar de não ter nascido aqui em Parintins, mas minha família toda é ligada a isso, e não só isso, todo dia você

respira boi-bumbá aqui em Parintins. (Karla Viana Ferreira, Parintins, 09-07-2018)

Dada a dimensão do Festival de Parintins, pode-se imaginar o tamanho da responsabilidade de quem atua na comissão organizadora do mesmo, principalmente na questão logística de realizar um evento de grande porte numa cidade pequena que ainda por cima é uma ilha. Outra questão que traz consigo muita responsabilidade é a captação de recursos para a realização do Festival, e é nisso que **André Luís Guimarães**, paulistano, 59 anos, atua há 15 anos no Festival de Parintins, além de ser o procurador legal dos bois em todo o país:

Eu sou hoje, o procurador legal dos bois em todo Brasil, e sou responsável por todo o processo de captação de recursos do Festival.

Exatamente 15 anos que nós começamos a trabalhar com os dois bois-bumbás, hoje nós somos também proponentes do Festival perante a lei Rouanet, perante o Ministério da Cultura.

Em relação aos bois e ao Festival, nós temos diversas atividades [...] nós trazemos os patrocinadores ao Festival, tanto os patrocinadores privados, quanto aos patrocinadores estatais, nós cuidamos de todo o processo de prestação de contas relativos aos patrocínios e aos investimentos dos patrocinadores, nós cuidamos junto ao Ministério da Cultura da proponente do processo de isenção fiscal que o pessoal dispõem através da lei Rouanet, nós cuidamos também da representação dos bois em todo país, cuidamos dos licenciamentos de marca envolvendo os boi de Parintins e o Festival Folclórico de Parintins.

Eu me considero absolutamente pertencente a essa cultura, eu tive a honra de receber o título de cidadão parintinense, porque a minha relação com a cidade é muito intensa, a minha relação com os bois é muito intensa, nesses 15 anos nós nos transformamos numa ferramenta dos bois, e eu tenho uma relação pessoal também com os bois, com a cidade, eu sou casado com uma parintinense, então eu tenho uma vida absolutamente ligada a cidade de Parintins e a cultura que os bois representam. (André Luís Guimarães, Parintins, 04-07-2018)

O sentimento de pertença narrado pelo André revela o quanto sua relação com Parintins é profunda, não só em questão de negócios, mas como “cidadão parintinense” que ele afirma ser, de título e de identidade.

Sobre a questão de qual seria a preferência dos entrevistados por determinado boi ou para ambos, apresenta-se algumas das falas. Paulinho Faria conta que torce para o boi Garantido desde a infância, por conta de seus pais já serem torcedores:

Boi do coração, da cor do coração vermelho e o motivo é que meu pai e minha mãe já eram Garantido e colocavam para ver no colo, quando ainda criança, para ver o Garantido dançar, porque naquela época não tinha disputa, os bois dançavam na frente das casas e com isso eu fui crescendo e acompanhando o boi, [...] e fui me envolvendo e quando passei a falar no rádio pelo Garantido eu comecei a me aproximar mais ainda do boi até que Jair Mendes grande artista do Garantido me chamou para ver o boi que ele tava pintando e a partir daí a gente começou o meu envolvimento maior através do convite do Jair

se bem que o meu tio Badú Faria já era padrinho do Garantido. (Paulo Albuquerque Faria, Parintins, 06-06-2018)

Ádria Barbosa, conta como é ser torcedora do boi Caprichoso, mesmo vivendo no território do “contrário”, mais especificamente nas proximidades do “curralzinho da baixa”, sendo por conseguinte vizinha dos descendentes de Lindolfo Monteverde:

O meu boi, é o boi Caprichoso, o boi-bumbá Caprichoso e assim, como eu já te disse, não é uma coisa que a gente escolhe boi, é o arrepio, é a emoção, é um sentimento que ultrapassa a gente, eu acho até quando eu escrevi que eu disse assim, a festa é uma droga tão boa, que você ao vir vai querer provar de novo, você vai querer estar em Parintins de novo e você pode chegar aqui e tu pode ter amigos de um boi ou de outro eles vão te levar, mas quando tu assistires, quando tu presenciares, quando tu precisa viver isso, pra ti escolher, pra ti saber, pra ele te escolher, e o Caprichoso sempre me escolheu, eu tenho muito orgulho, eu sempre falo eu nasci na baixa do São José, a minha primeira experiência com relação a respeito começou daqui, porque a minha família é uma família azulada no meio do território contrário, então a gente sempre soube conviver muito bem com eles, com o Caprichoso ganhando a gente saindo pulando, brincando, colocando som daqui de casa pra ir pro curral, ou ao contrário, do Garantido ganhar, a gente se recolher e as pessoas passarem, brincarem assim, zoarem, bagunçarem, mas tudo dentro do respeito, dentro de uma harmonia muito grande, e eu aprendi a ver as diferenças a respeitar as diferenças a partir daqui, desse meu contato, meu primeiro contato como boi, do Garantido, de eu morar na baixa do São José mas ser apaixonada, torcedora do boi Caprichoso. (Ádria Lorena Brasil Barbosa, Parintins, 24-07-2018)

Já Karla Viana e André Guimarães narram como passaram a torcer pelos dois bois, por seus artistas e a prestigiar ambos com grande admiração e afeto. Karla conta que já teve um boi de preferência, mas que hoje torce para os dois:

Eu já tive um boi de preferência, hoje em dia eu tenho dois bois, que é o Caprichoso e o Garantido, eu não, eu acho que não tem como você separar não existe essa possibilidade de Caprichoso ou Garantido, os dois bois tem as suas particularidades, cada um tem uma beleza e um determinado momento que o outro talvez não tenha e vice-versa isso vai no decorrer de ano a ano, eu acho que os ensaios são fantásticos de ambos os bois, o preparativo, a preparação pra festa em si é muito forte de ambos os bois. (Karla Viana Ferreira, Parintins, 09-07-2018)

André conta que as pessoas achavam que ele era Garantido por ter começado seu trabalho em Parintins com esse boi, mas que sua admiração e torcida vai para ambos:

Eu sou os dois, eu me emociono com os dois isso é super verdadeiro, houve um momento em que se dizia que eu era Garantido, porque eu comecei primeiro com o Garantido, no primeiro ano nós tínhamos um trabalho com o Garantido, a partir do segundo ano da nossa ação nós passamos a trabalhar com os dois, mas é absolutamente impossível, primeiro você trabalhar pros dois tendo uma escolha então, por outro lado nós fizemos ao longo desses anos tantos amigos e parceiros nos dois bois que hoje é impossível torcer pra um ou pra outro, eu me emociono, com os dois eu entro na arena com os dois, eu vejo os dois, eu participo dos problemas e das alegrias dos dois. (André Luís Guimarães, Parintins, 04-07-2018)

Como pode ser observado, buscou-se entrevistar os vários segmentos de agentes sociais envolvidos com a cultura do boi-bumbá, contudo, apesar das tentativas de contato, faltaram alguns, como por exemplo, os presidentes dos bois, por questões de agenda, visto que o período de realização das entrevistas coincidiu com a realização do Festival e o “pós-festival”, que envolve uma série de atividades administrativas. Além deles, tentou-se entrar em contato com outros representantes dos segmentos aqui apresentados, mas também houve dificuldade de disponibilidade devido os mesmos estarem envolvidos nos festejos locais durante o período das entrevistas.

3.3.2 “Boi-Raiz” ao “Boi-Espetáculo”

O boi antigamente saía às ruas para se apresentar nas casas, Dona Maria Monteverde relata uma dessas saídas, na qual se recebia patacas para que o Boi Garantido se apresentasse:

Olha, meu pai nunca deixou a cidade sem alegria que era o boi, depois que ele construiu o Garantido, que ele se arrumou com a família dele no Garantido, o Garantido começou a ganhar dinheiro, que na época que foi criado o Garantido o dinheiro chamava-se pataca,[...] a pataca foi o primeiro dinheiro que meu pai recebeu do povo que via o Garantido, chamava na casa, ele ia levava e recebia a pataca, tinha até a música que ele tirou como a história do Garantido surgiu de pessoas que eram fazendeiros, grandes fazendeiros que tinha mesmo naquela época, ai eles ele criou a história do Pai Francisco, que era o Mestre Chico e ficava vigiando a fazenda enquanto eles iam fazer negócios, essas coisas todas e ai a esposa do Mestre Chico engravidou e desejou a língua do Garantido, logo foi que ela pensou do marido matar o Garantido, como a gente faz até hoje a encenação da morte do boi e ela come a língua do boi. E foi assim que Seu Francisco depois vai sofrer, sofre muito, devido ele fazer essa maldade pro boi mais bonito, hoje é o mais querido, [...] Ai o meu pai, os bisavós deles que ajudavam, disseram: “agora tu tem que tirar a toada pra receber a pataca” e ele cantou assim: “Senhor mestre tire a língua que é da sua obrigação, Senhor mestre tire a língua que é de sua obrigação, leve ao dono da casa e receba seu patacão, leve ao dono da casa e receba esse patacão”, o Patacão era uma moeda[...] mais valorosa tanto que era de prata, era uma moeda bem grande, até em certa época [...] meu pai ainda tinha essas patacas, depois quando o Brasil não aceitou mais, eles mudaram o dinheiro já passou a ser o Cruzeiro, isso ai é dessa época, então o Garantido é da época da pataca. [...] tudo era bem feito o meu pai fazia as coisas, as flautas ele fazia de taboca pros índios dele tocarem ele meu pai ensinava violão, cavaquinho, violino tudo ele sabia tocar e isso ai era um arranjo pra nossa cultura que se todo mundo se dedicasse a essa música a essa cantoria que antes era cavaquinho, o violão, o violino, o tambor. (Maria Monteverde, Parintins, 22-06-2018)

A fala de dona Maria descreve, segundo sua memória, como ocorriam as brincadeiras de boi realizadas por sua família. Já ao comentar sobre a fundação do Garantido, a mesma relata sua versão de como seu pai criou o boi através de uma promessa à São João Batista:

[...] meu pai já fazia isso desde os 12 anos, já com 18 anos e antes dele casar ele foi pro exército, quando ele chegou no exército ai ele disse pro chefe dele, no exército cada turma tem uma pessoa especial pra tomar conta daquela turma, chegou lá ele disse que ele tinha ido, só que ele já tinha uma promessa com São João batista e ele já botava o boi Garantido e tá lá a história todinha, tá lá ele disse como foi a promessa pra pessoa que conviveu com ele, ele disse: olha eu adoeci da malária, eu tava morrendo, eu dizia que eu não ia resistir, eu era jovem, ele só não disse a idade dele, eu era jovem ainda ai minha mãe mandou que eu me pegasse com um santo do que ela festejava, [...] “então meu filho se pega com um dos santos que nos festejamos que tu vai ficar bom”, ai ele disse eu quero São João Batista e pronto ficou esse santo com a promessa dele e hoje depois da morte dele, ele morreu em julho quando foi no outro ano dia 24 de junho nos rezemos a ladainha. (Maria Monte Verde, Parintins, 22-06-2018)

Vale ressaltar que ambos os bois possuem várias versões acerca de sua fundação já que não existem documentos, no Garantido, apesar de ter seu fundador único Lindolfo Monte Verde existem divergências sobre as datas. Já sobre as versões que envolvem a fundação do Boi Caprichoso, Juarez Lima relata que mais do que saber quem fundou, é importante valorizar o que ele denomina de “galardões” do boi:

eu sempre coloco o termo galardões, os fundadores é uma questão assim delicada, porque [...] existe um pensamento de um grupo que diz que Roque Cid [...] até x anos atrás, essa família veio e trouxe em seu bojo essa questão nordeste e veio pra cá com essa promessa; existe a que os Gonzagas foram os fundadores [...] Na época existiu os donos, os padrinhos e pegavam e brincavam, [...] na época o Caprichoso teve vários donos, vários padrinhos, o boi contrário, apenas um, nós tivemos vários que amaram, o próprio Caprichoso era mais amado. Quando digo quem é o fundador do boi, continua sendo Roque Cid, mas eu antes do fundador eu coloco os galardões, os homens apaixonados que em cada época foram escolhidos para manter, assim como Roque Cid, Pedro Cid ,aí foi Luiz Gonzaga, ali foi Luiz Pereira, esses homens jamais deve ser esquecidos eu coloco ele assim como *dream team* da cultura brasileira, que foram homens de verdade, que lutaram por uma causa: raiz, cultura e tradição, e um dia a história vai mostrar esses fatos, que eu digo que é muito menor do que a história verdadeira deles de amor ao boi. (Juarez Lima, Parintins, 09-06-2018)

Como narrou Juarez Lima, no Caprichoso existem diversas versões sobre quem seria o fundador do boi, por isso o mesmo prefere utilizar o termo “galardões”. Para além da fundação dos bois, Paulinho Faria faz uma síntese da história do Festival, segundo seu conhecimento, trazendo toda a trajetória de “andanças” que o Festival passou até chegar ao seu local atual, o Bumbódromo:

o Raimundo Muniz era presidente da JAC, JAC Atlético Clube, ou Juventude Alegre Católica, naquele movimento jovem da Catedral eles criaram esse Festival. Raimundo Muniz e outras pessoas, eram na realidade um grupo de jovens, Raimundo Muniz à frente por isso que sempre cita o nome dele, mas tinha outras pessoas inclusive um padre que fazia parte também do movimento, ai eles decidiram fazer para angariar fundos para a construção da Catedral, foi essa a intenção de realizar esse Festival Folclórico e o primeiro Festival foi lá na quadra, fizeram uma quadra para a realização do Festival, era lá dentro, do lado da Catedral, atrás onde hoje é o Shopping

Catedral. O primeiro foi lá em 1966, continuou em 1969, 1972, até 1974 sendo lá nessa quadra; em 1975 foi para o Parque das Castanholeiras e lá foi um Festival, o primeiro Festival da comissão central de esportes CCE, e a JAC nesse mesmo ano 1975 fez o Festival tradicional numa quadra que hoje é a Secretaria de Cultura na Jonatas da Pedrosa, então foram dois festivais paralelos em 1975, ai em 1976 foi só na quadra da JAC da Jonatas Pedrosa, em 1977 voltou pra Castanholeira, foi só lá, em 1978 foi aqui onde é o Ilha Verde na Avenida Amazonas, quadra da JAC fizeram aí, 1979 voltou pro Parque das Castanholeiras, mas como era muito lá no reduto do Caprichoso, o Garantido ameaçou não ir mais e o Garantido ameaçou não ir mais pra lá e o Caprichoso por ser onde é o Ilha Verde ser São Benedito, reduto do Garantido, também ameaçou não ir, ai foi que pagaram o estádio em 1980. Já era o segundo ano da prefeitura ajudando a JAC, primeiro ano foi em 79, como o estádio ficava bem no centro da cidade, na divisa digamos entre os dois bois, os dois redutos, ai resolveram fazer lá e foi lá até 82, no Estádio Tupi Cantanhede. Em 1983, o Tabladão foi construído, gigante, então foi lá em 1983 que o Caprichoso se recusou a ir disputar, não disputou, segundo ano que o Caprichoso não foi, pois em 1978 o Caprichoso não foi no Ilha Verde, só foi a primeira noite, como jogaram muita pedra, taco em cima dos brincantes do Caprichoso, o Caprichoso chegou a entrar ainda, mas saiu rapidamente e não foi mais nos dias 29 e 30, Garantido ganhou do Campineiro que ficou disputando com o Garantido naquele ano. Em 1983 [...] o Garantido disputou com o Campineiro de novo, já que o Caprichoso por motivos políticos, brigou com o prefeito Gláucio na época [...] aí em 1984 foi feito não foi mais tablado de madeira, foi feito tipo uma arena no anfiteatro, foi em 1984 o primeiro ano do piso de concreto, mas a arquibancada de madeira ainda e o camarote de madeira. Em 1988 foi construído o Bumbódromo através do governador Amazonino Mendes, [...] ele já, vinha aqui desde que era prefeito de Manaus, sempre veio aqui, sempre gostou da festa, foi essa festa na realidade que atraiu o Amazonino porque ele sempre voltara aqui, ele era apaixonado por Parintins por isso que ele construiu. Em 1988 foi a alavancada, os boi passaram a receber apoio do governo e passaram a receber grandes patrocinadores como a Coca-Cola. (Paulo Albuquerque Faria, Parintins, 06-06-2018)

Toda essa história contada através da memória coletiva traz consigo a questão da tradição que envolveria os bois-bumbás, tal tradição estaria se perdendo para alguns e se renovando para outros, além disso percebe-se que os fatores que os entrevistados mais enfatizam como tradição do boi-bumbá que existe atualmente, seria a rivalidade entres os bois Caprichoso e Garantido, como pode ser observado na fala de Adinelson Almeida que aponta a rivalidade e as saídas às ruas como principais tradições ainda existentes nos bois, apesar de que para ele a tradição esteja se “dissolvendo” ao longo dos anos:

Olha a tradição, eu diria que ela já vem se perdendo, ao longo do tempo, ela vem se perdendo [...], se dissolvendo aos poucos, ainda existe parte dessa tradição que é a rivalidade, essa rixa que existe de um defender o seu, não aceitar provocação do outro boi e isso daí faz parte dessa tradição, outra coisa que faz parte da tradição é a saída dos bois nas ruas de Parintins. A gente sabe que na história do boi existia uma data onde os dois bois saiam às ruas, que é o dia de São João e era quando acontecia aqueles confrontos, por isso tem uma divisão na cidade e essa divisão na cidade se dá na frente

da Catedral, da Catedral pra lá é Caprichoso, da Catedral pra cá é Garantido, eu digo pra cá porque eu estou falando aqui do lado do Garantido, não que eu torça por ele, mas eu estou do lado daqui e a minha casa fica pra esse lado. Quando essas saídas nas ruas aconteciam então tinha uma rua que era divisória, que era a Rua Cordovil, então o Garantido não podia passar da Cordovil pro lado de baixo e o Caprichoso não podia passar pro lado de cima, então quando alguns dos torcedores dos bois contrários passavam pro outro lado havia brigas, queimavam camisas, inclusive [...] eu presenciei ainda criança, mas eu lembro foi feito uma fogueira bem na frente da casa do meu avô aí e quando vinha passando alguns lá do Garantido trouxeram umas camisas do Caprichoso e queimaram bem nessa fogueira justamente no dia de São João, assim a gente vê como como era. Meu tio conta também uma história que um dos torcedores do Caprichoso certa vez até puxou um revólver para ele só porque sabia que ele era do Garantido e ele tava passando bem na frente do curral do Caprichoso, [...] e ele teve que retornar para não passar pela frente do curral do Caprichoso, teve que passar pelo outro lado, então você ver como era sério como era rígido essa questão assim dessa rivalidade, hoje já não é tanto assim, hoje já existe uma flexibilidade, mas sempre tem os xavecos onde um provoca o outro, [...] a gente não pode deixar de exaltar essa tradição. (Adinelson Pires Almeida, Parintins, 20-06-2018)

Já Simão Assayag afirma que é necessário ter raízes, mas estar aberto às inovações, ainda que aponte particularidades nos estilos de cada boi, sendo que o Garantido era “tradicional” e o Caprichoso inovador:

É importante, agora você não pode ficar preso só na raiz da árvore tem que deixar as folhas crescerem para procurar a luz. O tempo que eu fui diretor de arte os bois tinham estilos bem definidos, o contrário era assim mais “tradicional” até, o Caprichoso embora não perdesse a tradição, mas ele deixava os galhos dele crescer e buscar, e eram dois estilos, ambos válidos, e nenhum melhor que o outro, um complementava o outro, e as pessoas que vinham assistir já esperavam aquela apresentação do contrário se não viesse daquela maneira elas ficavam frustradas e a mesma coisa com o Caprichoso, se o Caprichoso não viesse inovando, rompendo, chegando no limite do possível, as pessoas saiam meio decepcionadas [...] (Simão Elias Assayag, Parintins, 21-06-2018)

Juarez Lima aponta também a rivalidade com principal tradição que envolve os bois, rivalidade esta que segundo Juarez levava a brigas físicas e que hoje tem como briga principal a intelectualidade:

Existe uma coisa que é essencial a rivalidade, e essa rivalidade é o oxigênio da festa, se não tiver é tipo assim aquele símbolo [Yin e Yang], preto e branco, os dois vivem em rota, podem até brigar mas não se separam, e assim o boi é uma energia de duas cores fabulosa, e esta energia faz com que essa tradição se mantenha através da realidade, dos desafios, das brigas. Antigamente as brigas eram nas ruas, ferrenhas, hoje a briga é da intelectualidade, musicalidade, da arte em si, do saber popular, dessa força que emana da natureza, e os bois tem esse papel, através deste espetáculo que é dado na arena, essa capacidade da inteligência desse povo, do poeta, do escultor, do pintor, do dançarino que expressa movimentos formidáveis, do tirador de versos, do cara que tá com instrumento, é um conjunto de habilidade fantásticas, 22 itens para serem trabalhados como concepção,

como arte, como junção de espetáculo, com absorver isso? Através de uma tradição. (Juarez Lima, Parintins, 09-06-2018)

No que diz respeito à cultura popular e ao folclore presentes no boi-bumbá de Parintins, determinados entrevistados apontam que ela estaria presente nas lendas e figuras folclóricas como os personagens Pai Francisco e Mãe Catirina que integram o auto do boi, outros expõem que o boi-bumbá seria cultura popular por vir do povo, através de promessas feitas e permanecer de certo modo no povo de Parintins, como parte de sua identidade, juntamente com outras manifestações culturais presente na cidade e em seus arredores. Adinelson Almeida acredita que os bois são cultura popular e folclore, por apresentar entre outros pontos, as lendas e as figuras de Pai Francisco e Mãe Catirina:

Acredito sim, porque traz lendas, traz figuras folclóricas, a figura folclórica do pai Francisco e mãe Catirina, o boto, boto cor-de-rosa, o boto tucuxi, a lenda da Yara, das sereias, a lenda da cobra grande, então tudo isso daí aquilo que faz parte da lenda é claro que vai fazer parte de folclórica porque a lenda ela remete uma história sempre folclórica antes tinha assim no boi-bumbá, o neguinho do campo grande, neguinho do pastoreio, tinha saci, hoje já não se apresenta mais no boi porque eles foram tirados, assim até o pai Francisco a mãe Catirina, que antes faziam parte da contagem de pontos hoje já não conta mais ponto, mas ainda se apresentam porque faz parte da cultura do boi. Então hoje se conta a histórias do Garantido e Caprichoso, se tirar pai Francisco e mãe Catirina perde um pouco da essência, porque é através da promessa que pai Francisco faz pra mãe Catirina que é matar o boi e tirar língua pra dar pra ela, depois de tudo isso daí tem a evolução do pajé que vai novamente fazer o boi voltar a vida, então isso é uma história que faz parte do folclore. (Adinelson Pires Almeida, Parintins, 20-06-2018)

Jair Almeida por outro lado destaca o boi enquanto cultura popular, por ser proveniente do povo, tendo em vista que ambos os bois nasceram de promessas feitas à São João:

O boi é cultura popular, porque ele veio do povo, quem trouxe o boi até onde está hoje foi o povo. O Garantido é um boi familiar, ele vem de uma história que foi o tempo todo na família dos Monteverde e só saiu da mão dos Monteverde para passar quando foi Associação, quando veio a família Farias. [...] Já o Caprichoso passou por vários nomes por uma questão financeira ele começa com Roque Cid e depois ele não teve mais condições de manter, então passou pro padrinho que chamava na época, e vem ter o segundo dono, terceiro dono... todos eram pov. Os bois eram brincadeira na rua, brincavam nos quintais das casas e à medida que essas brincadeiras foram mudando de donos, foi acrescentando uma história de uma família, a história de uma outra família, a história de uma rua, então essa cultura ela se fez pela história do povo, quando o boi chega hoje, e se organiza a partir da associação, a partir do conselho de arte, começa a tomar uma estrutura mais aculturada, mas a raiz vem do povo então por isso que é uma cultura popular. (Jair Costa de Almeida, Parintins, 12-07-2018)

Ádria Barbosa aponta os bois como representantes do folclore e da cultura popular parintinense e como entes identificantes do Amazonas, da Amazônia e da Região Norte e cita como pessoas humildes conseguem dar vida a algo tão grandioso como o Festival de Parintins:

Com certeza são representatividade do nosso folclore, da nossa cultura popular, eu me arrisco a dizer que Caprichoso e Garantido identificam não só o Amazonas, não só a Amazônia, mas toda a Região Norte do país, a identidade é o nosso boi-bumbá, assim como tem o carnaval como marca da brasilidade, a gente pode considerar nossos bois como a marca do norte do país e é cultura popular, é folclore popular, é cultura porque eles são herança de um povo, é passado de geração em geração e a gente vai aperfeiçoando, a gente vai trazendo esses intercâmbios culturais, como o movimento das alegorias que a gente trouxe do Rio de Janeiro pra cá, então o movimento do boi-bumbá eles fizeram desde o movimento do curuatá que o Garantido coloca, até chegar no boi que é hoje, e houve várias transformações e isso foi preciso porque foi passando de geração em geração. E sem dúvidas por pessoas humildes, [...] eu acho muito bacana mesmo a questão do exemplo do seu Jair Mendes, ele é um engenheiro do folclore, por que um dos dizeres dele, numa das entrevistas pro jornal, ele diz assim: “eu fui no carnaval, eu vi as alegorias e eu achei aquilo maravilhoso, mas eu disse que eu podia fazer melhor e eu vim pra Parintins, voltei pra Parintins, e eu fiz, eu mostrei que a gente poderia fazer melhor”. Então colocando movimento nas alegorias que são coisas que ultrapassam o racional, a gente pensa como que pessoas humildes, como que pescadores, costureiras, gente assim tão simples consegue fazer algo tão bonito, tão grandioso então é cultura popular, é folclore e é nosso orgulho: o Festival de Parintins, o Caprichoso e o Garantido, o boi de Parintins. (Ádria Lorena Brasil Barbosa, Parintins, 24-07-2018)

Karla Viana traz em sua fala uma descrição do que seriam os bois de Parintins em três dimensões, “P”, “M” e “G”, além de citar outras manifestações culturais que fazem parte da cultura parintinense, ou que agregam ao Festival:

[...] Você não tem como falar de Parintins sem citar Caprichoso e Garantido, não existe essa possibilidade e a gente tem isso enraizado com boi “P”, “M” e “G”, que a gente fala, “P” que é o mini Caprichoso e o mini Garantido em miniatura, e a gente tem o “M”, que são os bois mirins, Estrelinha, Mineirinho e o Tupi, fora os bois mirins das escolas, que a gente tem, [...] e a gente tem o “G” com o Caprichoso e o Garantido. Fora as manifestações dos interiores que tudo gira em torno de boi, gira em torno de pássaros, a gente tem as manifestações das quadrilhas que é forte também, e isso agregou ao boi e o boi se tornou um pouco maior do que eles, eu acho que é um “bê-á-bá”, a gente começa com a letra A e termina na letra Z, sem dúvida nenhuma e você vê que muitos itens dos bois nasceram do boi mirim, nasceram do mini Caprichoso, do Mini Garantido, a interpretação, o amo, o apresentador, os compositores dos bois, o sonho da criança parintinense de ser item de boi é muito forte, as escolinhas preservam muito isso, [...] a gente conseguiu trazer o Carnaboi pra cá, que agregou valor ao nosso carnaval que já era muito conhecido, e sem falar que a gente tem o Festival de Toada, a gente tem as Pastorinhas que faz parte da nossa diversificação cultural também, mas quando eu falo de boi-bumbá, a gente tem [...] o ano todo e claro que a gente não pode esquecer das manifestações culturais e folclóricas [...] tem a pastorinha, tem as quadrilhas e danças, a gente tem os festivais de Mocambo e Caburi, então isso é muito rico, a gente pode agregar valor pro Pará, pra Juruti, o carimbó que também faz parte da essência folclórica da região norte

que os bois englobam de certa forma, então tudo isso é muito rico. (Karla Viana Ferreira, Parintins, 09-07-2018)

Os bois Caprichoso e Garantido além de integrar cultura popular e folclore, também são boi-espetáculo, na medida em que se apresenta para inúmeras pessoas, seja na arena do Bumbódromo, ou através da transmissão televisiva para o Amazonas pela A Crítica, ou para o Brasil pela Tv Cultura. Contudo para que aquela pequena festa realizada numa cidade do interior do Estado do Amazonas pudesse chegar a ser da dimensão que é hoje, foi necessário algumas adaptações, por exemplo, antigamente a festa era realizada nos dias 28, 29 e 30 de junho, contudo como muitas vezes essas datas caíam durante a semana e a quantidade de visitantes acabava diminuindo, os dias oficiais da festa foram modificados para serem no último fim de semana de junho. Além disso houve a redução do tempo de apresentação dos bois que era de 3 horas para cada boi por noite, para 2 horas e meia. Os entrevistados trazem o seguinte ponto de vista sobre tais adaptações. André Guimarães relata a importância da televisão para a difusão dos bois de Parintins:

[...] a televisão é uma ferramenta fundamental na manutenção da cultura. Se pretende sempre que a cultura possa ser amplamente democrática, a cultura é um direito de toda a população e à medida que ela é um direito, a difusão da cultura passa a ser uma obrigação, então a adequação ao último final de semana, a adequação a determinados horários de televisão ela não rompe a tradição, ela não muda o espetáculo, ela não muda os conceitos apresentados, ela simplesmente adequa a difusão da atividade cultural, e quando a difusão contribui pra um aumento, esse ano por exemplo, através da transmissão nacional da Tv Cultura, o potencial de atendimento de pessoas beirou 140 milhões de pessoas, com as audiências médias registradas as informações que a gente tem de uma forma geral, milhões e milhões de pessoas tiveram acesso à transmissão do Festival, então isso é altamente positivo porque na realidade trata-se de uma adequação de difusão e não uma adequação de conceitos. (André Luís Guimarães, Parintins, 04-07-2018)

Já Karla Viana explica o motivo que levou à mudança de data do Festival de 28, 29, 30 junho para o último fim de semana de junho, apontando a necessidade da mesma por conta da demanda turística:

na verdade, a data foi pra fixar uma data que não caísse durante a semana, porque acontecendo durante a semana, o Festival, a gente tem uma demanda menor de turistas, então a data foi justamente pra gente fixar uma data no calendário a nível nacional e internacional que sempre é o último final de semana de junho [...] porque nós temos empresários, porque nós temos o próprio *trade* turístico de organizar no final de semana de uma forma diferenciada, porque tem uma demanda maior de turistas e as pessoas também podem se locomover com mais facilidade sendo no final de semana. Então essa mudança, [...] foi em relação realmente a demanda turística e claro, a população, porque se eu trago uma demanda maior de turistas, eu vou beneficiar a população de uma maneira maior, a população vai ganhar

economicamente mais, porque vai movimentar mais a cidade. (Karla Viana Ferreira, Parintins, 09-07-2018)

A mesma entrevistada aponta ainda que a diminuição do tempo de apresentação de cada boi foi necessária, e que o que é negociado atualmente é o “atraso” no início da apresentação da primeira noite, visto que a transmissão precisa se adequar à grade de programação nacional, além disso relata as ações realizadas para a divulgação do Festival por todo o país:

[...] o horário na verdade ficou em 2 horas e 30 minutos. A gente tem uma preocupação em relação à primeira noite, pois sempre a “A Crítica” pede que a gente atrase um pouco por conta da transmissão nacional. A gente sabe que a publicidade vende, a propaganda vai vender o nosso produto pra fora, então a gente tem um pouco de resistência, mas a gente também acredita que isso vai fortalecer a mídia. A gente teve uma divulgação este ano do Festival a nível nacional e internacional fantástica, a AmazonasTur voltou a vender o produto boi-bumbá em danças, em apresentações fora do país, tivemos China, tivemos França, Estados Unidos e agora vamos ter Canadá, vamos ter de novo Europa [...] então isso é super positivo e sem falar que a gente tem 24 navios, mais ou menos, por temporada de transatlântico, e as oportunidades que tive de conversar com os turistas aqui dentro foi perguntando se eles iriam voltar pro Festival e grande parte desses turistas me disseram que iam voltar, porque ficaram encantados em ver a apresentação ou de Caprichoso ou de Garantido, de acordo com o navio que vinha e fechado pacote. Além disso, a gente teve divulgação [...] com a chamada da Miss Brasil, [...] nós tivemos propaganda em 7 aeroportos este ano e sem falar no fortalecimento das operadoras pro produto boi-bumbá, pro produto Parintins, então isso é super positivo. (Karla Viana Ferreira, Parintins, 09-07-2018)

Jair Almeida corrobora com as falas da Karla sobre a questão da adequação dos horários à transmissão nacional e sobre a mudança de data colaborar para o aumento da demanda turística:

Olha, todo espetáculo, o boi, por exemplo, tem uma duração de duas horas e meia pelo tamanho e pela dimensão da festa, não pareça ser cansativo, mas o espetáculo em média duas horas é o limite do espetáculo, o boi já está passando meia hora a mais tecnicamente falando, se passar disso é cansativo, então o que é bonito passa a ser chato, [...] quando se monta uma festa ela tem que terminar com gosto de quero mais. O boi tomou uma dimensão tão grande, ajudou muito a cidade, [...] mas precisa do mundo, o mundo precisa conhecer, então para o mundo conhecer a gente precisa se adaptar as regras do mundo, quando tem essa diminuição de tempo é porque a televisão, a transmissão, e financeiramente falando precisa se adequar ao que as pessoas vão divulgar, por exemplo, uma tv não vai pegar 6 horas apresentando boi, seria muita pretensão nossa e a gente tem que encontrar esse meio termo. E a mudança de data é para questão turística mesmo, as pessoas conseguem vir no final do mês, [...] e final de semana é melhor para todo mundo vir, [...] quando era uma data fixa que era 28, 29 e 30, caía no meio da semana, então o nosso produto não tinha como ser bem vendido, a gente tinha um desequilíbrio de público, agora sendo final de semana as pessoas conseguem se organizar [...] então facilita muito mais, é uma

questão financeira e de logística realmente. (Jair Costa de Almeida, Parintins, 12-07-2018)

Vale ressaltar a visão de alguns entrevistados sobre os bois terem se transformado em espetáculo e algumas consequências que essa transformação trouxe para os bois, para Parintins e para a população. Simão Assayag, por exemplo, fala da necessidade do boi virar espetáculo para crescer e poder difundir os temas trabalhados em suas apresentações para o Brasil:

é uma necessidade que o boi virou espetáculo, se não fosse espetáculo a gente tava batendo palminha de casa em casa nas ruas né com 2, 3 pessoas cantando, 10 pessoas batendo palma e a gente ia ficar nisso e isso não ia nos levar pra melhorar a economia, pra difundir a nossa Amazônia, pra difundir o nosso Festival, pra mostrar pro Brasil as coisas boas daqui em tudo, na culinária, nos costumes do nosso caboclo ribeiro: como pesca, o que come, quantos filhos tem, então isso é boi. (Simão Elias Assayag, Parintins, 21-06-2018)

Cícero da Silva afirma que a espetacularização é inevitável e que traz consigo problemas que leva os agentes sociais a buscar soluções e se aprimorar a partir disso:

eu acho algo inevitável, eu acho que junto com a espetacularização vem os problemas, e os problemas nos levam também às buscas de solução, [...]e a cada ano que passa, entra a necessidade de fazer uma maior e qualitativa gestão nesses valores. Acho que todos ganham com isso, acho que os interesses de setores, que nós temos interesse de setores políticos, setores empresariais, e a população precisa haver um equilíbrio maior, a população está perdendo na história, com relação a esses interesses. Esse ano a gente percebe que teve até um certo equilíbrio, eu não diria equilíbrio, mas se teve um certo benefício com a retomada do Festival, que o Festival caiu em decadência, então voltou esse ano com uma força maior. A população pode se colocar nesse debate, então tem que analisar, que isso é positivo, mas ainda está distante do equilíbrio, de manter um balanço equilibrado, dessas relações políticas, econômicas e de interesses econômicos da população. (Cícero Antonio da Silva, Parintins, 05-07-2018)

Rogério Azevedo por sua vez, afirma que o boi ter se tornado espetáculo proporcionou emprego e renda para muitas pessoas, inclusive ele mesmo enquanto artista, só lamenta não haver outros eventos dessa magnitude em Parintins no restante do ano:

eu sempre agradeço a Deus pela oportunidade, pois eu acho que o Festival é uma geração de emprego e renda pra muitas pessoas, e infelizmente é só nessa época, poderia se estender anualmente, ter grandes eventos para turistas, [...], ter uma outra data no meio do intervalo de um ano para o outro, mas com certeza, o Festival é uma geração de renda e emprego muito grande e a gente fica muito feliz com isso. (Rogério Pantoja Azevedo, Parintins, 10-07-2018)

Outro ponto que a transformação da festa em espetáculo trouxe foi a inserção de patrocínio para a realização da mesma. Tal patrocínio já acompanha o Festival há mais de 20 anos, e conta com diversas modalidades como já foi dito anteriormente,

abarcando inclusive as escolas de artes dos bois, sem contudo ter ingerência sobre o conteúdo a ser apresentado pelos bois nas três noites. Adriano da Silva afirma que o patrocínio ajuda bastante a festa e a cidade, ainda que em um pequeno período de tempo, já que no “pós-festival” a cidade ficaria estagnada:

Ajuda bastante, porque Parintins hoje em dia vive do Festival, pós-festival Parintins fica meio que estagnada, se não fosse por esse patrocínio das empresas privadas a cidade ficaria parada, então esses recursos que vem oriundo de todos esses tipos de patrocínios eles contemplam toda a população de um modo geral. (Adriano Jorge Simas da Silva, Parintins, 05-06-2018)

Valdenor dos Santos ressalta a importância do patrocínio para a profissionalização dos bois, não apenas pelas partes que compõe a apresentação dos bois, mas pela formação de novos talentos através das escolinhas de arte:

[...] quanto mais patrocínio pros bois, eu digo pros dois é melhor porque os bois ficam muito mais profissionais, como é hoje em dia. Falando sobre patrocínio, é importante porque os dois bois vivem pelo patrocínio, [...] eu não digo só pelas alegorias, adereços, mas porque os dois bois tem uma escolinha, [...] no caso o contrário tem a Escolinha Irmão Miguel de Pascale e nós temos a Universidade do Folclore, também elas sobrevivem de patrocínio. (Valdenor Pereira dos Santos, Parintins, 20-06-2018)

Sobre o patrocínio, o captador de recurso André Guimarães traz em sua fala uma descrição de como ocorre essa negociação, mas deixando claro que os patrocinadores não interferem no conteúdo que será apresentado na arena de nenhum modo:

O patrocínio, ele existe em diversas formatações de patrocínio, nós conseguimos manter desde o início desde a chegada da Coca-Cola, nós conseguimos sempre manter o patrocinador de forma ativa. Patrocinador é fundamental na manutenção dos artistas, na manutenção das associações folclóricas, na manutenção do espetáculo, mas o patrocinador ele não tem nenhuma ingerência sobre aquilo que será apresentado na arena, sobre aquilo que a comissão de arte desenvolve, o patrocinador não exige nenhum tipo de adequação do conceito cultural a ser apresentado em função do seu patrocínio e isso é uma coisa que conseguimos manter e que mantemos até hoje e é fundamental, diferente de outros espetáculos [...] e uma coisa impressionante é porque os nossos patrocinadores se mantem com o passar dos anos, a Coca-Cola tá indo pro seu 24º ano, os Correios pro seu 15º ano, o Bradesco pro seu 15º ano, a AmBev pro seu 8º ano, a Hapvida pro seu 5º ano, mas também temos patrocinadores novos chegando, é o caso da Cielo e o caso do O Boticário e a relação com os patrocinadores é bem objetiva, o conceito do espetáculo é mantido sem qualquer ingerência, aonde nós fazemos a participação do patrocinador e pedimos alguns tipos de mudanças que muitas vezes diz respeito [...] ao conforto para que o brincante possa exercer sua atividade cultural, o conforto para quem assiste possa ver de todas as formas o espetáculo a manutenção da gratuidade. A manutenção da gratuidade é fundamental, cada brincante recebe suas fantasias, seus calçados, os ensaios, tudo é absolutamente subsidiado hoje cerca de 70% da capacidade de assistência de público no Bumbódromo isso se deve a presença dos patrocinadores, então o patrocínio ele é um ferramenta indispensável, o Festival não existiria hoje sem patrocínio ou ele teria basicamente o patrocínio estatal e é muito ruim quando você tem o patrocínio

estatal só, porque que uma forma geral com raras exceções, esse governo atual é uma exceção do governador Amazonino, porque o que os grandes eventos compactuaram com as administrações das cidades, é o caso do carnaval do Rio, e o caso do carnaval de São Paulo, Carnaval de Salvador, o Recife, Olinda, há um pacto onde o estado entende que na realidade ele não financia o evento, “ah mas o governo ele colocou x milhões de reais num evento”, mas o evento gerou x milhões de reais em impostos arrecadados e o governo devolve parte desses imposto pro Festival, portanto o governo não investe um centavo no Festival, o governo devolve uma parte do investimento, você pega, por exemplo, se nós analisarmos ai o dinheiro que entrou no estado particularmente em Manaus e em Parintins por conta do Festival, nós devemos chegar na casa dos 250 ou 300 milhões de reais, se você considerar uma carga tributária hoje entre Estado e Município em torno de 20 a 30% você está você tá falando ai de 70, 80 milhões de reais que entraram aos postos públicos devido ao Festival, quando o governo investe 5, 10, 15, 20 milhões no Festival ele tá pegando um pedaço do que ele recebeu do Festival e devolvendo, ele não tira um centavo da saúde, ele não tira um centavo da educação, ele não tira um centavo da segurança, esse dinheiro se não existisse o Festival não existiria, então assim só que é muito fácil os governos, por exemplo, se tornarem donos do evento e até partidarizarem, não é o que acontece com esse governo, não é o que acontece com o Festival de Parintins nesse momento, por que? Porque governo, iniciativas privadas, a sociedade se viu organizada a partir de seus bois-bumbás, das entidades que ladeiam o Festival, eles trabalham e tem trabalhado na mesma direção. Então os patrocinadores são um bem para o eventos, eles trazem para o evento recursos, “ah mas o patrocinador se beneficia”, se beneficia sim, ele tem exposição de marca, ele tem a possibilidade de realizar relacionamento agora quando ele realiza relacionamento e traz convidados importantes, convidados ilustres, eu quero lembrar quando a gente fala de Steven Spielberg, Bill Gates, e outros convidados fantásticos que vieram e vem ao Festival, eles vem sempre a convite de um patrocinador, então essa difusão pós-festival se dá a partir do patrocinador, a transmissão de tv é viabilizada, graças ao patrocinador então no nosso caso nos vedamos totalmente a possibilidade de ingerência e influência nos conceitos, nos enredos, em tudo aquilo que é apresentado culturalmente pelas associações, então o patrocínio é hoje uma ferramenta indispensável para manutenção, não só o crescimento, mas a manutenção do Festival. (André Luís Guimarães, Parintins, 04-07-2018)

Através das narrativas dos entrevistados pode-se observar que para além do que já foi citado no primeiro capítulo deste trabalho que versa sobre os bois, os agentes sociais detém sua própria memória sobre os fatos e os assuntos que permeiam os bois desde que foram fundados até se transformarem em boi-espetáculo. Além disso, apesar de compartilharem uma espécie de memória coletiva, cada entrevistado trata dos assuntos de acordo com sua percepção.

3.3.3 Boi-Patrimônio

Antes de ser considerado patrimônio pelo Estado, ou por qualquer outro mecanismo legal, o boi-bumbá já era patrimônio para a população parintinense, sobretudo para aqueles que estão diretamente envolvidos com tal bem. Adinelson

Almeida ao afirmar que os bois são patrimônio de Parintins, traz em sua fala parte de sua história que de certa forma também compõe essa manifestação cultural:

É patrimônio do povo de Parintins, isso daí nós não podemos abrir mão, porque fomos nós que criamos isso, eu digo nós porque eu faço parte dessa cultura, faço parte deste contexto, eu já trabalhei em galpão, eu sei como é que é o sofrimento se trabalhar dentro de um galpão em uma época que não era remunerado artista, o artista trabalhava lá porque gostava, trabalhava por amor e foi nessa época ainda que eu entrei no galpão para trabalhar, pra ajudar a confeccionar fantasias, a minha própria fantasia eu ajudava a confeccionar e nós não éramos pagos pra fazer isso porque a gente queria brincar, então a gente que ia fazer a nossa fantasia, isso era bom porque a gente via as pessoas mais entusiasmadas. (Adinelson Pires Almeida, Parintins, 20-06-2018)

Marcos Moura aponta que diversas manifestações já deveriam ter sido consideradas patrimônio, entre elas o boi-bumbá que faz parte da identidade local:

Diferentes manifestações já deveriam ter se tornado patrimônio, entre eles o boi-bumbá que tem presença na região desde o início da colonização sobre tudo se dinamizou e se amalgamou com a vinda dos nordestinos final do século 19, início do século 20 [...] e deu identidade à toda região amazônica, esse nome boi-bumbá é da região, então o boi enquanto folguedo, enquanto tradição, mas aqui no Amazonas é o boi-bumbá. (Manoel Marcos de Moura Clementino, Parintins, 25-06-2018)

Dona Maria por sua vez relata algo que ocorreu com ela na época que os bois foram declarados patrimônio cultural imaterial do Estado que lhe trouxe tristeza, já que um governante afirmou que o boi Garantido não pertencia mais a sua família, que o fundou, pelo fato de ter se tornado patrimônio:

[...] eu fui levar um documento pra um governador quando ele veio aqui inaugurar não sei o quê, fui levar um documento que elaboraram ai pra mim, uma pessoa disse “tu leva pra ele e mete no bolso dele”, quando eu cheguei lá que eu coloquei no bolso dele, ele disse: “o que é? Me diz mais ou menos o que que é”. Era gente, gente, gente, que quase eu morro lá afogada, aí eu disse assim: “olha, leia que o senhor vai reconhecer que fui eu que escrevi, fui eu”, “Você quem é?” “Eu sou a filha de Lindolfo do fundador do Garantido”, aí ele disse: o Garantido não é mais de vocês não, pensa que o Garantido ainda vai voltar pra vocês, nunca mais. Agora o Garantido é patrimônio do Estado e pronto acabou, não tem pra ninguém”, foi o que ele respondeu, foi doído maninha, muito dolorido. (Maria Monteverde, Parintins, 22-06-2018)

Como vimos anteriormente, os bois Caprichoso e Garantido fazem parte do Complexo Cultural dos Bois de Parintins que é considerado Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Amazonas, estreitando ainda mais a relação do Estado com o Festival. A esse respeito, Cicero da Silva acredita que estreitaria a relação do Estado com a cultura dos bois:

Acho que isso credencia positivamente mais a relação Estado e Cultura, e a cultura é direito do povo e tem que ser vista como direito protegido, protegido pela Constituição Federal e não como peça de manobra de troca nas relações de balcão. (Cícero Antonio da Silva, Parintins, 05-07-2018)

Já Adriano da Silva, presume que tal título seria uma forma de agradecimento às pessoas que fazem parte da história dos bois-bumbás:

Uma coisa maravilhosa, só vai trazer benefícios para todos os envolvidos e principalmente é um agradecimento mais do que justo para as pessoas que lá atrás fizeram história dentro da cultura, para quem já participou, da senhora que varreu o curral até o senhor que fazia uma venda ali na frente, há uma valorização da cultura em geral nessa parte. (Adriano Jorge Simas da Silva, Parintins, 05-06-2018)

Leonardo Pantoja por sua vez acha o título importante, por crer que Garantido, Caprichoso e Parintins mostrem-se como representação da Amazônia:

Eu acho importante, eu acho que tudo quando se torna, algo se torna patrimônio, digamos que é colocado no altar ali, então uma festa como o Festival Folclórico de Parintins, não poderia deixar de ser um patrimônio, também não só do Amazonas, deveria ser um patrimônio do Brasil, eu acho, porque assim como o carnaval, o Festival de Parintins também é de uma riqueza cultural incrível, tem um amigo meu, [...] que fala que o carnaval não consegue ser tão rico como o Festival de Parintins é, tipo, ele não tem uma grandeza tão, porque o carnaval ele é muito humilde também se tu for reparar o carnaval é a cara do Brasil, falou Brasil ou é Carnaval, ou é futebol, então falou-se Amazônia vem Garantido, Caprichoso, Parintins. Então Parintins é meio que a menina dos olhos da Amazônia nesse sentido aí. (Leonardo Azevedo Pantoja, Parintins, 14-07-2018)

Além dos bois, a toada, também foi considerada patrimônio cultural imaterial do Estado do Amazonas, por ser reconhecida como o gênero musical do Estado. Sabe-se que este gênero, acompanha as apresentações dos bois desde os primórdios, primeiramente em formato de versos de desafios, depois foi tomando outras formas, sem contudo deixar de exaltar a história dos bois, a Amazônia e sua população. Vale destacar a opinião dos compositores Marcos Moura e Leonardo Pantoja sobre as toadas e sua relevância para a cultura local. Para Marcos Moura, a toada é antes de tudo, um instrumento artístico e de transformação da sociedade:

[...] a gente busca na maioria das composições fazer com que a gente crie uma toada que estimule uma reflexão crítica, porque o Festival, pra mim, é uma oportunidade extraordinária da gente tá através dele cumprindo uma função social e o principal instrumento artístico e de transformação da sociedade [...] é a toada. Toada que inclusive a gente do Instituto Cultural Ajuri, fez um projeto para se tornar-se patrimônio cultural imaterial do Amazonas, deu certo e a deputada Alessandra Campelo acatou a nossa sugestão e hoje a toada é patrimônio legalmente reconhecida. Isso pra quem tem essa compreensão da importância é um ganho, pra nossa cultura, pra nossa identidade. É extraordinário, porque eu não tô falando só de Caprichoso e Garantido, a toada é a trilha sonora de diferentes bumbás daqui do Amazonas, de diferentes localidades, diferentes estilos. A gente sempre busca compor fazendo essa crítica social, por exemplo, a gente foi fazer “Baías do Círculo Sagrado” e no trecho que fala “Mira maiê, mira maiê, mira maiê ce amú...”, que é um trecho de língua tupi que quer dizer “vamos nos unir meus irmãos”, sempre buscando [...] despertar a consciência de unidade, da necessidade do povo brasileiro se unir para superar as os desafios e as dificuldades que aparecem. Quando a gente fez “Ameríndia” a gente coloca “Minhas ideias são flechas de lutas, que rasgam os céus de um tempo

guerreiro, pra alcançar uma terra livre, sou formiga de fogo desse formigueiro”, nada mais é do que um estímulo para que a gente possa despertar usando a cidadania e juntos transformar o que tem que ser transformado, na lutas das ideias. Então a toada é um instrumento de luta das ideias é a principal forma que um compositor pode ter. [...] A gente tem uma parceria atualmente com Enéas Dias e João Kennedy, a gente teve graça de ser contemplado com 5 toadas ano passado, foram 4 esse ano, 5 né, a gente fica feliz porque é uma disputa muito muito acirrada, vem o edital público e a gente tem informação que mais 300 toadas se inscrevem em média, por ano. Então pra você conseguir aprovar uma obra é bem difícil, mas a gente tem conseguido, claro que a gente faz 12 toadas e só 5 entram, mas independente da quantidade, a gente comemora muito mais quando é aprovado uma toada que a gente julga importante, um exemplo, nesse ano fizemos “Desejo de Catirina”, é a primeira vez que uma toada trata de ditos populares, ditos populares é folclore, é uma forma de manifestação folclórica, então quando a gente traz os ditos populares dando protagonismo a Catirina, que até pouco tempo era uma personagem simplesmente cômica, ali não tinha um protagonismo, a gente fica muito feliz. Ano passado a gente comemorou também quando foi aprovado a toada “Auto do boi”, a primeira vez na história do Festival que teve uma toada com falas de personagens inspirado no auto do boi de Lindolfo. [...] O boi funciona assim, quando um boi faz uma coisa muito muito importante, exitosa, o outro boi corre atrás e faz também e a gente acaba provocando com que o outro lado também busque esse caminho que a gente julga que é um caminho legal da identidade, da cultura popular. (Manoel Marcos de Moura Clementino, Parintins, 25-06-2018)

Para o compositor Leonardo Pantoja, a toada seria o gênero musical amazonense, e discorre ainda sobre sua toada “Ancestralidade”, presente no cd Sabedoria Popular: uma Revolução Ancestral do boi Caprichoso em 2018:

A Toada é um gênero, na verdade, é o gênero amazonense de música, aí imagina que, vamos supor, eu trabalho com gravação de toadas a gente grava por ano cerca de 500 toadas, tanto Garantido como Caprichoso, então é meio que a natureza do amazonense, compor, entoar, é como um samba pros cariocas, é como a música sertaneja para as pessoas ali da região do Mato Grosso do Sul, da região ali do centro-oeste, é como forró e o xote para o Nordeste [...] a toada é a música da Amazônia do Norte. [...] É ancestralidade, minha toada esse ano, fala sobre Parintins. A toada ancestralidade ela retrata Parintins, quando Parintins ainda era uma vila, a Vila Bela da Rainha. Então ela trata disso, a chegada dos imigrantes, a chegada dos nordestinos, a chegada também dos judeus, dos japoneses, dos sulistas, pra vir para a região em busca de uma nova oportunidade de crescimento, principalmente pela extração das matérias naturais. É justamente aí que agrega valores ao povo que já vive aqui, então foi essa mistura aí que gerou todo esse processo que é o parintinense, toda essa junção de saberes, de crenças, de culturas, religiões, enfim que juntou esse biótipo parintinense. Tanto que crenças que eu uso na toada, a palavra crença que entrelaça o chão do velho Cristo da praça, porque o Cristo Redentor na verdade foi construído porque Parintins se tornou uma vila, começou a se tornar uma cidade, uma pequena cidade na Amazônia, então era necessário ter praças, ter cinemas, ter comércios, ter porto, enfim, todo esse avanço que foi trazido pela migração pra cá pra cidade. Então basicamente, “Ancestralidade” trata disso, essa ancestralidade dos povos que vieram para cá, de onde eles vieram, porque eles vieram e geraram o biótipo do caboclo parintinense. (Leonardo Azevedo Pantoja, Parintins, 14-07-2018)

Além dos três dias de festas, os bois Garantido e Caprichoso costumam realizar saída às ruas, para celebrar determinadas datas com a população parintinense e com os torcedores dos referidos bois. Entre eles destacam-se a Alvorada do Boi Garantido que ocorre do dia 30 de abril para 1º de maio (Dia do Trabalhador), em homenagem a São José Operário, com saída do Curral do Garantido até a Catedral do Carmo em Parintins, indo até amanhecer, como o próprio nome já diz; e o Boi de Rua do Boi Caprichoso que em 2018 foi realizado no dia 24 de junho em homenagem a São João. Sobre essa tradição de sair às ruas, sobretudo na Alvorada e no Boi de Rua. Sobre estes últimos, Ádria Barbosa os descreve como parte relevante da tradição dos bois:

O boi de rua e a Alvorada são as maiores provas da tradição, do que permanece vivo no nosso folguedo, porque foi dali que começou, foi das promessas que os bois saíam as ruas pra agradecer, pros seus santos, pra suas promessas pagar, então esse título é a amostra de que a gente tá valorizando, a tradição, que a gente tá valorizando o que é nosso, que a gente tá valorizando de onde a brincadeira começou, olha o Festival chegou aqui no Bumbódromo, mas antes de ser essa festa de 3 noites de duas horas e meia, a gente era uma brincadeira que saía as ruas, a gente era uma brincadeira de folguedo, de acender fogueira nas ruas pro boi brincar, então os boi manterem viva essa cultura, essa tradição é excelente, é gostoso de se ver e de se viver e de brincar, de tá ali porque a gente revive o que a gente não pode lá no passado, os nossos antepassados quando pagavam as suas promessas, quando colocaram o boi na rua como eles faziam a gente não tava ali naquela época e agente trazer isso pra hoje, trazer isso hoje é valido, é gostoso da gente brincar, da gente ouvir as toadas antigas e poder nos embalar nesse som, e viver o boi- bumbá desde de sua criação até os dias de hoje. (Ádria Lorena Brasil Barbosa, Parintins, 24-07-2018)

Sobre a Alvorada, Paulinho Faria destaca que a Alvorada não vem da época do fundador do Garantido, mas que teria surgido como uma forma que ele, seu irmão Zezinho Faria e Jair Mendes teriam encontrado para divulgar o primeiro ensaio do boi desde a década de 70:

Alvorada não vem do tempo de Lindolfo, ele apenas saía com o boi e chegava altas horas da madrugada já de volta ao curral, mas Alvorada mesmo não foi criada por Lindolfo, ela já veio na década de 70, [...] com o movimento que nós, eu, meu irmão e o Jair começamos pelas ruas anunciando o primeiro ensaio (figura 10a). (Paulo Albuquerque Faria, Parintins, 06-06-2018)

Valdenor Santos destaca que, atualmente existem turistas que deixam de vir ao Festival para vir em outros eventos, sobretudo os que saem as ruas para brincar de boi, como é o caso da Alvorada:

os visitantes não vem só pro dia do boi, no caso o Garantido todo dia 30 de maio tem a grande alvorada, muita gente se programa pra essa data, tem gente que deixa de vim no dia da festa dos bois, digo no Bumbódromo pra vim na Alvorada que é uma coisa maravilhosa (Figura 10b). (Valdenor Pereira dos Santos, Parintins, 20-06-2018)



Figura 10: (A) Alvorada de 1977 e (B) Alvorada de 2018.
Fonte: (A) Paulinho Faria e (B) A Crítica.

Ademais, vale destacar que Simão Assayag, ao discorrer sobre essa patrimonialização realizada de partes integrantes do bem cultural maior que são os bois-bumbás, discorda da necessidade dessa separação e afirma que:

Eu acho que faz parte do boi, eu não vejo necessidade aí dessa separação, seja da Alvorada, seja do Boi de Rua, [...] eu acho que aí entra um pouco de política, política eleitoral, não sei de onde veio, graças a Deus, que não sei, porque senão eu ia até ficar travoso pra não falar, [...] mas eu acho um exagero eu acho que o boi é o boi, e não tem que ficar se fragmentando a cada segmento do boi ser um patrimônio e um novo patrimônio até porque isso acho que diminui o patrimônio maior dos 2 bois, do Caprichoso e do Garantido, [...] não vejo assim como um problema mas eu acho desnecessário. (Simão Elias Assayag, Parintins, 21-06-2018)

No que tange o processo de registro dos bois do Médio Amazonas e Parintins, pelo IPHAN, percebe-se através das falas dos entrevistados que estes atribuem grande relevância o fato dos bois um dia serem considerados patrimônio cultural brasileiro, haja vista tais títulos proporcionarem entre outras coisas, a valorização da cultura que envolve tal bem cultural. Rogério Azevedo acredita que:

eu acho que é importante, pois quanto mais os bois avançarem, mostrarem sua cultura para o mundo, a gente, eu acho, vai tendo mais vantagens, mais divulgação, mais mídia Isso é muito importante e se Deus quiser isso vai dar certo né porque é uma grande conquista. (Rogério Pantoja Azevedo, Parintins, 10-07-2018)

Adriano da Silva afirma que tal título será de grande relevância para todos que amam o boi-bumbá, por proporcionar a valorização da cultura parintinense:

é importantíssimo, é de grande significância pra todos nós parintinenses, amazonenses que amamos a cultura do boi-bumbá é uma coisa que com certeza vai ficar marcado na história durante vários anos aí já se tentou fazer e não se tinha um direcionamento para como conseguir e se tudo isso acontecer mesmo com certeza a cultura de Parintins vai ficar bem mais abrangente, bem mais valorizada por ter um título Federal acima de tudo isso. (Adriano Jorge Simas da Silva, Parintins, 05-06-2018)

Jair Almeida afirma que esses títulos de patrimônio cultural imaterial tanto estadual quando o federal seriam uma forma de reconhecimento, agradecimento e valorização da população local, além de colaborar para o crescimento da festa:

eu acredito que quanto mais nós temos instituições, que tem para mim dois cunhos, a valorização da festa [...] e das pessoas que fazem a festa que é a população. A titulação é uma prova, uma prova real e concreta de que a festa e o povo que faz a festa está sendo valorizado, então eu acho de suma importância que aconteça agora pra festa em si, que mais vai querer investir nas pessoas, vai querer investir não só na festa de Parintins, mas na festa que é Patrimônio do Brasil, aí uma multinacional vai investir, vai colocar sua logo não só na festa de Parintins, mas na festa que é Patrimônio do Brasil. Financeiramente agindo no boi, acaba valorizando a população que constrói o boi, então esses títulos são uma forma de reconhecimento, que agradece e valoriza a população, e ajuda mais ainda no crescimento da festa. (Jair Costa de Almeida, Parintins, 12-07-2018)

Por fim, quando foi questionado aos entrevistados a percepção deles sobre o que eles acreditam que mudaria para os bois e para a população parintinense se e/ou quando eles se tornarem patrimônio cultural brasileiro notou-se que alguns acreditam que tal título é bastante significativo como um “selo” de qualidade, como na questão de orgulho em pertencer àquela cultura, e como alguns entrevistados já apontaram anteriormente, na questão da valorização do bem cultural em questão. Para Simão Assayag, por exemplo, tal título servirá como um “aval” do IPHAN, trazendo mais credibilidade para os bois:

Eu creio que é um selo que ele vai receber, que vai poder levar pra se apresentar noutros países. Inclusive se olhará: “isso aqui tem o aval do IPHAN, do órgão oficial do Brasil”. Então é algo a mais, é uma credencial muito importante principalmente pra fora. (Simão Elias Assayag, Parintins, 21-06-2018)

Adinelson Almeida, acredita que esse título seria motivo de mais orgulho para o parintinense, além disso pontua que a festa dos bois-bumbás já é conhecida no país e no mundo e que portanto é algo natural os bois serem considerados patrimônio:

Olha eu acredito que isso daí é um bem para o nosso povo, povo de Parintins, até pra gente ficar pávulo, pois nós temos uma cultura que é reconhecida mundialmente, então porque não tornar um patrimônio, visto que isso faz parte realmente da nossa cultura, logo é o nosso patrimônio, é a nossa maior riqueza, porque o dia que faltar boi-bumbá em Parintins, a riqueza de Parintins acaba também, as pessoas vão deixar de frequentar a cidade, vão deixar de participar das festas em Parintins, então boi-bumbá é a nossa cultura, é o nosso patrimônio. [...] Mais pavulagem pro nosso povo, [...] quando a gente vai pra fora e fala que a gente é do Amazonas, logo ele já remete a figura do boi-bumbá: “ah é lá onde tem a festa do boi-bumbá” [...] e a gente vê que o povo nacional já conhece essa festa e sabe que é uma grande festa, uma festa de muita relevância tanto pro país, como fora do país, pois existem turistas que vem do Japão, da França e de vários outros países aí pra visitar justamente o boi-bumbá, então por que esconder isso daí se faz parte de uma cultura nacional. [...] É muito importante que o povo do país

todo venha participar dessa festa aí porque faz parte também na cultura deles, já que o boi-bumbá ele abrange também a cultura do branco, do caboclo, do mestiço, do índio, do negro, então une todos os povos, por isso deve ser um patrimônio não somente nacional, mas também mundial eu diria que seria a oitava maravilha do mundo. (Adinelson Pires Almeida, Parintins, 20-06-2018)

Adriano da Silva supõe que o título traria consigo mais respeito pela cultural local, bem como sua valorização:

Com certeza o respeito, o respeito pela cultura, o crescimento da valorização que a gente pode ter pela nossa cultura e as pessoas também de fora reconhecerem-na como realmente uma cultura de um povo que vive e faz acontecer com tudo que tem. (Adriano Jorge Simas da Silva, Parintins, 05-06-2018)

Enquanto que a Ádria Barbosa aponta que esses títulos podem colaborar coma valorização da festa dos bois, com a inserção de novos recursos e a de novos patrocinadores. E que com isso a festa cresça cada vez mais, o que reforça a questão do orgulho de fazer parte da cultura dos bois:

Eu acho que esses títulos eles podem trazer a valorização da nossa festa, podem ser a garantia de novos recursos, de novos patrocinadores. Eu acredito que é que nem quando um jogador ganha o título de melhor jogador do mundo, ele vai tá valorizando o trabalho dele, ele vai tá expondo, ele vai tá mostrando o trabalho dele, mostrando que ele realmente é um bom jogador e executa bem a atividade dele, a gente com esses títulos vai mostrar que a festa de Parintins, é uma marca do país, o Brasil não é só carnaval, o Brasil não é só futebol, o Brasil é também boi- bumbá, e isso é sensacional pra gente, isso é motivo de comemoração, é motivo de orgulho e é a prova de que a gente tem de a crescer, [...] a nossa festa só tem a crescer, nosso festa tem a ganhar, nossa festa tem a se enriquecer, e a se valorizar e a gente tem que se orgulhar disso, e a gente tem que mostrar isso cada vez mais pra que a gente possa continuar a dar continuidade a esses títulos, a esse reconhecimento do Festival de Parintins. (Ádria Lorena Brasil Barbosa, Parintins, 24-07-2018)

As percepções que foram aqui apresentadas, provenientes dos entrevistados, revelam como os agentes sociais deste bem cultural se sentem diante de todo esse complexo processo pelo qual os bois-bumbás de Parintins vem passando, sobretudo Caprichoso e Garantido, desde suas fundações até o ponto de serem considerados patrimônio cultural imaterial.

4. CONSIDERAÇÕES

Percebe-se, que o boi de Parintins compõe não apenas um folguedo resistente, que ainda nos tempos atuais sai às ruas para pagar promessa aos santos de junho, mas um espetáculo envolto em tecnologias e voltado para a apresentação televisiva pela mídia. E que para realizar esse espetáculo conta com o patrocínio de diversas empresas, bem como com incentivos governamentais. E é na relação desse boi-

folguedo com esse boi-espetáculo que está a essência da festa do boi-bumbá, principalmente porque ambos se relacionam e se retroalimentam, numa espécie de hibridização cultural.

Quanto ao folclore, nota-se que enquanto objeto de estudo despertou o interesse de inúmeros estudiosos. O que levou a discussões sobre seu possível *status* de ciência, questionado principalmente por sociólogos e antropólogos.

O que se percebe é que ainda que o folclore tenha alcançado sucesso em suas relações com o poder público, isso não se estendeu para a sua aceitação enquanto ciência a parte que, portanto, merecesse estudos e cursos superiores específicos sobre ele.

Nota-se ainda, que por muito tempo folclore e cultura popular foram sinônimos, o que se rompe, sob um plano de fundo político, a partir do momento em que se associa folclore a tudo o que remete ao passado e cultura popular ao progresso.

No entanto, há quem assegure que o folclore, por ser dinâmico, ainda pode servir de objeto de estudo, principalmente no que tange sua relação com a indústria cultural, que levaria a espetacularização do fato folclórico.

Já quando se fala do folclore no Amazonas, se fala de sua pluralidade e complexidade, grande parte proveniente das relações étnico-raciais (nem sempre pacíficas) que aqui ocorreram. Devido ao seu tamanho continental e suas diferentes influências, surgiram diversos "folclores" do Amazonas, sendo os que foram apresentados nesta dissertação apenas alguns exemplos, sobretudo voltado para festas e manifestações folclóricas.

Portanto, percebe-se que os estudos sobre folclore e cultura popular, surgiram em determinado contexto voltados sobretudo para a compreensão de tais conhecimentos e seu resgate, contudo, nos dias atuais com a patrimonialização, voltasse principalmente para a inventariação e o resguardo desse patrimônio, sobretudo tendo o Estado como protetor.

No que tange o patrimônio cultural imaterial, observou-se que a preocupação com sua salvaguarda é muito recente, em relação à preocupação com a preservação do patrimônio material, no entanto, muito tem se avançado no que tange as políticas públicas, sobretudo no Brasil, que por meio do IPHAN vem buscando reconhecer e assegurar a existência de diversos bens culturais, ainda que os processos sejam geralmente demorados por conta de toda a pesquisa a ser realizada para comprovar se de fato aquele bem deve receber o título de "patrimônio cultural brasileiro". Vale

ressaltar que não cabe apenas aos órgãos governamentais a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, mas a todos, sobretudo aos agentes sociais diretamente ligados a determinado bem cultural. O IPHAN aponta que no próprio cotidiano é possível promover ações que garantam a preservação desse patrimônio, como:

ensinar aos nossos filhos o valor dos bens culturais; procurar conhecer e valorizar nossos mestres e artistas locais; envolver-se, direta ou indiretamente, na luta pela preservação dos patrimônios ameaçados de desaparecimento; acompanhar as ações dos órgãos governamentais em prol da preservação das manifestações culturais locais; entrar em contato com os agentes governamentais, propor, sugerir; conhecer as associações civis que existem no lugar onde moramos e procurar saber se estas associações se preocupam com o patrimônio. Ir além: formar uma associação, reunir um grupo de amigos, falar, discutir, se informar, ajudar a divulgar informações. (IPHAN, 2012, p. 33)

Para além disso, é preciso que os agentes sociais tomem consciência de quem ninguém mais do que eles próprios podem garantir a salvaguarda do bem cultural que faz parte da história e da vida deles, e passem a tomar iniciativas concretas para a preservação desse bem cultural que antes de qualquer instrumento legal, já era patrimônio para eles.

Quando me refiro à patrimônio e patrimonialização dos bois bumbás de Parintins, não abarco somente o processo de registro pelo IPHAN, mas todo o complexo processo pelo qual este bem cultural passou para que pudesse chegar a ser considerado relevante para pleitear esse registro, pois um patrimônio já é patrimônio muito antes de ser registrado como tal. Desde quando o fundador o considerou "meu" boizinho, já era patrimônio para ele e com o decorrer do tempo e com o crescimento da "brincadeira" passou a ser patrimônio de muitos, torcedores, sócios, brincantes, entre tantos outros. Ademais, os registros dos bois-bumbás enquanto patrimônio seja pelo Estado do Amazonas (Complexo Cultural dos Bois de Parintins), como pelo IPHAN (Complexo Cultural dos Bois do Médio Amazonas e Parintins) não envolvem apenas os bois Caprichoso e Garantido, ainda que esses sejam os principais expoentes muito por terem se tornado espetáculo e com isso ficaram conhecidos internacionalmente, mas toda a rede de manifestações culturais que envolvem o folguedo do boi-bumbá na região amazônica.

O que nos leva a refletir se a espetacularização seria então o modo que tais manifestações folclóricas buscam se adequar para "sobreviver" nos tempos atuais? Ou se o boi-bumbá seria um dia legitimado como patrimônio se não fosse conhecido através da mídia como o é atualmente? Talvez nunca tenhamos respostas para tais

questionamentos, mas como diria Sérgio Ivan Gil Braga, no título de um artigo: “o boi é bom para pensar” (BRAGA, 2002, p.13)

Sobre a percepção dos entrevistados, nota-se em suas falas o orgulho que os mesmos possuem em ser parintinenses, de nascença ou de afetividade; a relevância que o Festival tem sobretudo no que diz respeito à geração de emprego e renda e à visibilidade que trouxe para a cultura dos bois-bumbás e para a cidade; a importância que os títulos de patrimônio cultural imaterial têm ou podem vir a ter para a valorização da cultura local. Contudo, vale reforçar que para os parintinenses, o boi-bumbá já era patrimônio muito antes de qualquer titulação, ainda que tais titulações tenham colaborado com o sentimento de pertença em relação ao bem cultural.

Tomando como base a complexidade que envolve os bois-bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, concluo este trabalho, com a certeza de que a discussão sobre os bois enquanto patrimônio, não está encerrada, apenas começa a brotar nesse terreno tão fértil que são os bois enquanto objeto de estudo.

REFERÊNCIAS

A CRÍTICA. Auto do Boi volta a ganhar importância no Festival com toada própria. 2016. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/sexta-auto-do-boi-volta-a-ganhar-importancia-no-festival-com-toada-propria>>. Acesso em: 23 jan. 2017

_____. Comércio em Parintins estima aumento no lucro de até 80% durante o festival. 2016. Disponível em: <<http://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/comercio-em-parintins-estima-aumento-no-lucro-de-ate-80-durante-o-festival>>. Acesso em: 14 mar. 2017

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Amadeu Amaral*: Biografia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/amadeu-amaral/biografia>>. Acesso em: 14 out. 2017

AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cary. Viagem ao Brasil: 1865-1866. Trad. João Etienne Filho. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Do Folclore à Cultura Popular. In: *Boitatá* – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. INSS 1980 – 4504. Número especial – ago-dez de 2008. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/site/arquivos/revistas/1/15.%20Do%20folclore%20%20cultura%20popular.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2017

AMAZONAS. LEI Nº 3.729, DE 27 DE MARÇO DE 2012. Diário Oficial do Estado do Amazonas, Manaus, AM, 27 mar. 2012, p. 1

_____. DECRETO Nº 33.684, DE 26 DE JUNHO DE 2013. Diário Oficial do Estado do Amazonas, Manaus, AM, 26 jun. 2013, p. 1.

_____. Com 45 mil alunos, liceu de artes é referência para cultura e capacitação profissional em Parintins. jun. 2014 Disponível em: <<https://www.amazonas.am.gov.br/2014/06/com-45-mil-alunos-liceu-de-artes-e-referencia-para-cultura-e-capacitacao-profissional-em-parintins/>> Acesso em: 12 dez. 2017

_____. LEI Nº 4.237, DE 21 DE OUTUBRO DE 2015. Diário Oficial do Estado do Amazonas, Manaus, AM, 21 out. 2015, p. 1

AMOROSO, Marta. Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939): Modernismo e Antropologia. In: *Catálogo do arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017

ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARAÚJO, André Vidal de. *Sociologia de Manaus*: aspectos de sua aculturação. V. 2 Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas. 1974.

_____. *Introdução à Sociologia da Amazônia*. 2 ed. Manaus: Valer, 2003.

ARAÚJO, Assíria Napoleão de; ÁVILA, Cristian Pio. Trajetória dos 50 anos do Festival Folclórico do Amazonas. In: SAMPAIO, Lula (org). *Festival Folclórico do Amazonas: 50 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 2007

ARTHUR RAMOS. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 22, n. 4, p. 97, dez. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000400012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 set. 2017.

ASSAYAG, Simão. *Boi-bumbá: Festas, andanças, luz e pajelanças*. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1995.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE EVENTOS. Com cerca de 70 mil turistas Festival de Parintins injeta 117 milhões na economia do Amazonas. Disponível em: <<http://www.abeoc.org.br/2017/07/com-cerca-de-70-mil-turistas-festival-de-parintins-injeta-r-117-milhoes-na-economia-do-amazonas/>> Acesso em: 19 nov 2017

AVÉ-LALLEMANT, Robert. No rio Amazonas. Trad. Eduardo Lima Castro. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.

AZEVEDO, Luiza Elayne Corrêa. Uma viagem ao boi-bumbá de Parintins: do turismo ao marketing cultural. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

AZEVEDO FILHO, João D'Anuzio Menezes de. A produção e a percepção do turismo em Parintins, Amazonas. 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-22102013-124506/pt-br.php>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

BARBIERI, R.J. O. Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus. *Revista Cronos*, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/8260>>. Acesso em: 07 jun. 2017

BARBOSA, Wallace de Deus. A danza de el tigre e o auto do boi: conexões entre sistemas dancísticos, performances e dramas sociais no contexto do diálogo intercultural latino-americano. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 193-205, nov. 2012

BENJAMIN, Roberto. Conceito de folclore. In: *Projeto Encontro com o Folclore*. Campinas: UNICAMP, s/d. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2017.

BRAGA, S. I. G. *Os bois-bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002

_____. Culturas populares na cidade. In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença. (Org.). *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. 1ed.Coimbra: Edições Almedina SA, 2009, v. 1, p. 69-81.

_____. (Org.) *Culturas Populares em meio urbano*. Manaus: EDUA, 2012

BRASIL. *LEI Nº 378, DE 13 DE JANEIRO DE 1937*. 1937a. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018

_____. *DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937*. 1937b. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/Decreto-Lei/Del0025.htm>. Acesso em: 15 jun. 2018b

_____. *DECRETO Nº 56.747 DE 17 DE AGOSTO DE 1965*. 1965. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D56747.htm> Acesso em: 04 de set 2017.

_____. *LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991*. 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 29 ago. 2017.

_____. *Constituição Federal de 1988*. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 15 jun. 2018

_____. *DECRETO Nº 3.551, DE 4 DE AGOSTO DE 2000*. 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 15 jun. 2018

BREQUEZ, Sebastião. A força econômica do Folclore. In: *CARRANCA: ORGÃO INFORMATIVO DA COMISSÃO MINEIRA DE FOLCLORE – CMFL – Ano XII – ago. 2006*. p. 4

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500 -1800*. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, n. 23, p. 95-115, 1994.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAPRICHOSO. Estatuto Social da Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso. Parintins/AM, 20 out. 2015.

CARDOSO, Jorcemara Matos. O discurso de resistência em meio à espetacularização do Festival Folclórico de Parintins. São Carlos: UFSCar, 2016. 208 p. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7957/DissJMC.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. *Toadas dos Bois-Bumbás: Memória e Arquivo. Revista Memento*. Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR v. 4, n.2, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4798962.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2017

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore. Apresentação e notas Raul Lody*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARVAJAL, Gaspar, *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Revisão e notas de M^a de las Nieves Pinillos Iglesias. Madrid: Babelia, 2011. Disponível em: < >. Acesso em: 25 jan. 2018

CARVALHO, Flávia Medeiros de. *O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica*. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2013, 252 f. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14651/1/2013_FlaviaMedeirosdeCarvalho.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2017

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

CATALÃO, Laranna Prestes. *Mãos que tecem o festival folclórico de Parintins: um estudo sobre as condições de trabalho e saúde dos artistas de galpão do boi-bumbá*. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: <<http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4169>>. Acesso em: 22 set. 2017

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. Hist. cienc. saúde-Manguinhos*. 2000, vol.6, p.1019-1046. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v6s0/v6s0a11.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2017

_____. *O indianismo revisitado pelo boi-bumbá: notas de pesquisa. SOMANLU. Revista de Estudos Amazônicos*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

_____. *Entendendo o folclore*. Rio de Janeiro, março de 2002b. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Entendendo_Folclore_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017

_____. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Rev. bras. Ci. Soc., Fev 2004, vol.19, no.54, p.57-78.

_____; VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990. Disponível em: <

http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Tracando_Fronteiras_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2017

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO. *Sílvio Romero 1851/1914: bibliografia e estudos críticos*. - Salvador, 1999. Disponível em: <<http://www.cdpb.org.br/silvio%20romero.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2017

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Edison Carneiro (1912-1972)*. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=162>. Acesso em: 09 ago. 2017

CERQUA, Arcângelo. *Clarões de Fé no Médio Amazonas: A prelazia de Parintins no seu jubileu de prata*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1980.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*, 8. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

COCA-COLA. *Coca-Cola Brasil participa do 50º Festival de Parintins*. Disponível em: <<http://www.cocacolabrasil.com.br/imprensa/release/coca-cola-brasil-participa-50o-festival-deparintins/>>. Acesso em: 26 jun. 2015

COELHO, Teixeira. *O Que é Indústria Cultural*. Coleção Primeiros Passos, v. 8, São Paulo: Editora Brasiliense, 16 ed. 1996.

COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. *Carta do Folclore Brasileiro*. 1995. Disponível em: <<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2017

_____. *Edições anteriores do Congresso Brasileiro de Folclore*. 2013 Disponível em: <http://www.labpac.faed.udesc.br/congresso%20brasileiro%20de%20folclore_anais_edic_anter.htm>. Acesso em 13 ago. 2017

CORRÊA, Luiz Nilton. *FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO: Dos Açores ao Brasil, um estudo comparativo*. 2012, 272 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Salamanca, Salamanca. Disponível em: <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115633/1/DSC_NiltonCorreaL_FestadoDivino.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017

COSTA, Inara R. B. da; RODRIGUES, Allan S. B. O Festival Folclórico de Parintins sob a Perspectiva das Relações Públicas: os Bastidores de um Grande Evento. In: *INTERCOM*, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/norte2013/resumos/R34-0362-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

COSTA, Ivan Freitas da Costa. *Marketing cultural: O patrocínio de atividades culturais como ferramenta de construção de marca*. São Paulo: Atlas, 2004.

DAGNAISSER, Dayanne. “Parintins para o mundo ver”: O Marketing Cultural na Percepção dos Envolvidos na Organização do 50º Festival Folclórico De Parintins. 25 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Administração – ESO/UEA, Manaus, 2015.

MONTEVERDE, João Batista. *Boi Garantido de Lindolfo*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas/EDUA, 2003.

FALCÃO, Charles Maciel. *Mário Ypiranga Monteiro e os Estudos de Folclore: 1940/1950*. Manaus, 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Amazonas. Disponível em: <www.ppgsocio.ufam.edu.br/attachments/017_Charles%20Maciel%20Falcao.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2017

FERNANDES, Ana Rúbia Figueiredo. *Festival Folclórico: o que muda em Parintins? SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Mário de Andrade e o folclore brasileiro*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 36, p. 141-159, 1994.

_____. *As “Trocinhas” do Bom Retiro: Contribuição ao Estudo Folclórico e Sociológico da Cultura e dos Grupos Infantis*. In *Pro-Posições*. v. 15, n.1 (43) jan./abr. 2004

FERREIRA, Lúcia Marina Puga. *A Amazônia de André Araújo*. In: BASTOS, Élide Rugai; PINTO, Renan Freitas. *Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

FIGUEIRA, Claudia Laurido. *Festa Popular na Amazônia: Sairé a reinvenção da tradição em Alter do Chão (PA) – 1973/1997*. 201f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/12849/1/Claudia%20Laurido%20Figueira.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2017

FRADE, Cáscia, *EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR*. In Comissão Nacional de Folclore & Comissão Maranhense de Folclore. *Anais do X Congresso Brasileiro de Folclore*. São Luís, 18 a 22 de julho de 2004. p. 40-50. Disponível em: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/166f6d0bb752dcccfe20f0b181481660.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017

FREIRE, Roberto de Barros. *Filosofia e cultura popular: amor, ódio, indiferença, desconfiança, estranhamentos e outras coisitas mais*. In *Anais do Seminário Humanidades em Contexto: saberes e interpretações*. Cuiabá, 2014. Disponível em: <<http://www.ufmt.br/ufmt/site/userfiles/eventos/6e871d61742d81e27dcd546ea753042b.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2017

FREITAS, Gilberto; COIMBRA, Custódio. *Missão Mário de Andrade: uma viagem pela cultura popular*. Brasil: O GLOBO, 2015 E-Book. ISBN 978-85-845702-3-2. Disponível em: <<https://www.livrariacultura.com.br/p/ebooks/educacao/guias-e-almanaques/missao-mario-de-andrade-90837601>>. Acesso em: 15 set. 2017.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio histórico e cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GARANTIDO. Estatuto da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. 11dez. 2015

GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. Disponível em: <http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2017

_____. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015.

GULLAR, Ferreira. *Cultura popular posta em questão*. *Arte em Revista*. São Paulo. v. 2 n. 3. mar. p. 83-87, 1980. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/fgullar.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2017

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução" In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

HOLANDA, Yomarley Lopes. *A festa na cidade que o barranco levou: Dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)*. Manaus: UFAM, 2010. 245 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas, 2010

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Parintins*. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=1303403>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. texto e revisão de Natália Guerra Brayner. 3. ed. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

_____. Patrimônio Material. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/276>>. Acesso em: 23 jun. 2018a

_____. Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 23 jun. 2018b

_____. Dossiê Final Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Brasília: Universidade de Brasília, 2018

_____. O Iphan. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em: 23 jun. 2018c

_____. Referencial Estratégico. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/314>>. Acesso em: 23 jun. 2018d

_____. Bens Inventariados. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/421/>>. Acesso em: 23 jun. 2018e

_____. Livros do Tombo. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608>>. Acesso em: 23 jun. 2018f

_____. Livros de Registro. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>>. Acesso em: 23 jun. 2018g

JORNAL de Folclore. A GAZETA, São Paulo, 20 jul. 1963. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/21622> >. Acesso em: 18 ago. 2017

_____. A GAZETA, Manaus, 07 dez. 1964. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/21647>>. Acesso em: 18 ago. 2017

KUHNEN, Ariane; HIGUCHI, Maria Inês Gasparetto. Percepção Ambiental. In: In Temas Básicos em Psicologia Ambiental organizado por Cavalcante, S.; Elali, G.A(orgs). São Paulo: Vozes, 2011.

LEMOS, Verena C. S. *O Festival Folclórico de Parintins*. Brasília, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/2331/2/20173467.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2017

LIMA, Lenira Ribeiro. Apresentação. In: *Catálogo do arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: CCSP, 2004. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Tradição, tradução, transparências. In: *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial – Manaus: Editora Valer, 2002. ISSN 15118-4765

MACHADO DE ASSIS. Joaquim Maria. Histórias da Meia-Noite. In: *Obra Completa*, de Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/30_8e623caa384980ca20f48a66e691074f>. Acesso em: 12 ago. 2017

MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore Brasileiro*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Festival de Parintins começa e deve atrair 70 mil turistas. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/turismo/2017/06/festival-de-parintins-comeca-e-deve-atrair-70-mil-turistas>> Acesso em: 14 fev. 2018

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

NASCIMENTO, Braulio do. Celso de Magalhães: Pioneiro dos Estudos de Cultura Popular no Brasil. In Comissão Nacional de Folclore & Comissão Maranhense de Folclore. *Anais do X Congresso Brasileiro de Folclore*. São Luís, 18 a 22 de julho de 2004. p. 15-29. Disponível em: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/166f6d0bb752dcccdf20f0b181481660.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017

NEVES, Sorianny Simas. Interrelações entre mídia e cultura popular: As Pastorinhas de Parintins a partir da lógica das micro e macro redes comunicacionais. Manaus, 2010. 232 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Federal do Amazonas. Disponível em: <<http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/2775>>. Acesso em: 18 set. 2017

NOGUEIRA, Wilson. Globalização e turismo. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

_____. *Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé*. Manaus: Valer, 2008.

_____. *Boi-Bumbá: Imaginário e espetáculo na Amazônia*. Manaus: Valer, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008

ORTIZ, Renato. *Cultura Popular. Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

OSORIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri. *Anuário Antropológico*, I, 2012, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aa/337>> Acesso em: 15 dez. 2017

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. Identidade regional e folclore amazônico na obra de Mário Ypiranga Monteiro. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.

PARINTINS. Confira o regulamento do Festival Folclórico de Parintins 2017. Disponível em: <<https://www.parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-54108-confira-o-regulamento-do-festival-folclorico-de-parintins-2017>>. Acesso em: 17 mar. 2018

PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-107, abr. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 set. 2017.

PELEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2013 (Coleção Primeiros Passos; 331)

PIMENTEL, Ângelo C. B. Parintins: turismo e cultura. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

PINTO, Renan Freitas. *Amazônia: viagem das ideias*. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2012

PIROLLI, Rosalia Rita Evaldt. *Cultura popular e folclore em Macunaíma, de Mário de Andrade, e Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos*. Curitiba, 2016. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/43737>>. Acesso em: 15 ago. 2017

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Ed UFRJ, v. 5, n. 10, 1992.

PRÊMIO Silvio Romero-1962: Prof. Mario Ypiranga Monteiro. A GAZETA, São Paulo, 15 set. 1962. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/51155>>. Acesso em: 18 ago. 2017

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Roger Bastide: professor da Universidade de São Paulo*. Estud. av., São Paulo, v. 8, n. 22, p. 215-220, dez. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300023&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 ago. 2017.

RAMOS, Artur. *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954 Disponível em: <https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/folclore_negro_do_brasil__o>. Acesso em: 30 jan. 2018

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: Teoria e prática em estudo internacional comparado*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

ROCHA, Gilmar. *Cultura popular: do folclore ao patrimônio*. *Revista Mediações* v. 14, n. 1, 2009. 218-236. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>>. Acesso em: 05 out. 2017

RODRIGUES, Allan S.B. *Boi-bumbá Evolução: Livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins*. Manaus: Valer, 2006.

RODRIGUES, Marly. *Preservar e consumir: o patrimônio histórico e o turismo*. In: FUNARI, Pedro Paulo; Jaime Pinsky (orgs.). *Turismo e patrimônio cultural*. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2017

RODRIGUES, Rogério Rosa. *Traços biográficos de João Ribeiro ou as muitas faces de João Viva a São João*. *História, Franca*, v. 32, n. 1, p. 377-400, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742013000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 ago. 2017.

RUBINO, Silvana. Clubes de pesquisadores: A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia. In: MICELI, Sérgio. Histórias das Ciências Sociais no Brasil. v. 2. São Paulo: Editora Sumaré – FAPESP, 1995.

SANTOS, Jonas; ALBUQUERQUE, Renan (org.) Boi Campineiro: a história do Festival de Parintins que não foi contada. Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2013.

SANTOS, Tamires Dias dos. Theodor Adorno: uma crítica à indústria cultural. Revista *Trágica: estudos de filosofia da imanência*. 2º quadrimestre de 2014 v.. 7. n. 2. p.25-36

SÃO PAULO Presta Homenagem à Memória de Nina Rodrigues. *Última Hora*, São Paulo, 18 jul. 1956. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=24598>>. Acesso em: 18 ago. 2017

SILVA, Alvatir Carolino da. Festa dá trabalho!: as múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus. Manaus: EDUA, 2011

SOUZA, Basílio José Tenório de. *A cultura das pastorinhas natalinas em Parintins*. Manaus, 2015. 116 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas. Disponível em: <<http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4112>>. Acesso em: 18 set. 2017

_____. *A Cultura do boi-bumbá em Parintins*. Parintins: Gráfica e Editora João XXIII, 2016.

SOUZA, Elma Nascimento de. “*Na batida do cajado*”: as pastorinhas de Manaus. Manaus: UFAM, 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas, 2011.

SOUZA, José Camilo Ramos de. O boi-bumbá e a nova estrutura urbana de Parintins. *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial –Manaus: Valer, 2002.

SOUZA, Nilciana Dinely de. Processo de urbanização da cidade de Parintins (AM): evolução e transformação. 2013. 141f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-23102013-120716/publico/2013_NilcianaDinelyDeSouza_VCorr.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

SUB-COMISSÃO Amazonense de Folclore. *O JORNAL*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1948 Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/7418>>. Acesso em: 22. ago. 2017

TOCANTINS, Leandro. O rio comanda a vida. Rio de Janeiro: Record, 1968.

UNESCO. *Patrimônio Cultural Imaterial*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>>. Acesso em: 15 out. 2017

_____. Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris, 1972. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em 12 jun. 2018

_____. Convenção Para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris, 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acesso em 12 jun. 2018

_____. *O Patrimônio: legado do passado ao futuro*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>>. Acesso em 12 jun. 2018

VALENTIN, Andreas. *Contrários: a Celebração da Rivalidade dos Bois-bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005.

VALENTINI, Luisa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo, 2011. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06062011-132611/publico/2010_LuisaValentini.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *A questão do folclore no Brasil: do sincretismo à xipofagia*. Natal: EDUFRN/NCCEN, 2009.

VIEIRA FILHO, R. D. A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural. In: *SOMANLU*. Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas. ANO II, nº 2: edição especial – Manaus: Editora Valer, 2002. ISSN 15118-4765.

WAGLEY, Charles. *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos*. Trad. Clotilde da Silva Costa. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

WEIL, Andreza Gomes. *A Realidade Fora da Arena: A Dinâmica (in) sustentável do Trabalho Informal no Festival Folclórico de Parintins-Amazonas*. Manaus: UFAM, 2014. 178 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Universidade Federal do Amazonas. 2014

APÊNDICES

Apêndice 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA

ROTEIRO DE ENTREVISTA	
TEMA	PERGUNTAS NORTEADORAS
1. PESSOAIS	1.1. Nome
	1.2. Naturalidade
	1.3. Tempo de residência (em Parintins)
2. SOCIOCULTURAIS	2.1. Envolvimento do entrevistado com a festa do boi-bumbá
	2.2. Tempo de envolvimento do entrevistado com a festa do boi-bumbá
	2.3. Atividades que desempenha e/ou desempenhou nos bois
	2.4. Percepção do entrevistado sobre pertencimento à cultura do boi
	2.5. Preferência do entrevistado por qual boi e o motivo de sua escolha
3. CULTURA	3.1. Conhecimento do entrevistado sobre a história dos bois-bumbás de Parintins;
	3.2. Conhecimento do entrevistado sobre a fundação dos bois
	3.3. Conhecimento do entrevistado sobre a tradição do boi
	3.4. Percepção do entrevistado sobre a festa dos bois ser cultura
	3.5. Percepção do entrevistado sobre o boi ser cultura popular
	3.6. Percepção do entrevistado sobre o boi ser folclore
	3.7. Percepção do entrevistado sobre o boi ser cultura de massa
	3.8. Percepção do entrevistado sobre a espetacularização na festa
	3.9. Percepção do entrevistado sobre os efeitos da espetacularização na festa
	3.10. Percepção do entrevistado sobre o patrocínio da festa
4. PATRIMÔNIO	4.1. Percepção do entrevistado sobre a importância da salvaguarda da cultura popular do boi
	4.2. Percepção do entrevistado sobre o boi ser patrimônio
	4.3. Percepção do entrevistado sobre o boi ser considerado patrimônio cultural imaterial pelo Estado
	4.4. Percepção do entrevistado sobre a toada ser considerada patrimônio cultural imaterial pelo Estado
	4.5. Percepção do entrevistado sobre o boi estar em processo de registro pelo IPHAN como patrimônio cultural imaterial brasileiro
	4.6. Percepção do entrevistado sobre o que muda para a população e para os próprios bois-bumbás com o boi sendo considerado patrimônio cultural imaterial pelo Estado
	4.7. Percepção do entrevistado sobre o que muda para a população e para os próprios bois-bumbás com o boi sendo considerado patrimônio cultural imaterial brasileiro

ANEXOS

ANEXO 1 – ESPELHO DO PROCESSO Nº 01450.006348/2009-11 DO IPHAN

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

sei! Produção

Pesquisa Processual

[Gerar PDF](#)

Autuação

Processo: 01450.006348/2009-11
 Tipo: REGISTRO (Bem Imaterial)
 Data de Registro: 23/04/2009
 Interessados:

Lista de Protocolos (9 registros):

<input checked="" type="checkbox"/>	Documento / Processo	Tipo de Documento	Data do Documento	Data de Registro	Unidade
<input type="checkbox"/>	0626541	Volume de Processo 1/ Parte 1	23/04/2009	01/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0626555	Volume de Processo 1/ Parte 2	23/04/2009	01/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0626559	Volume de Processo 1/ Parte 3	23/04/2009	01/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0629630	Anexo 1	23/04/2009	02/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0629651	Anexo 2 / Parte 1	23/04/2009	02/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0629674	Anexo 2 / Parte 2	23/04/2009	02/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0632946	Dossiê Complexo Boi-Bumbá	03/08/2018	03/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0634066	Termo de Guarda de Mídia Videodocumentario	03/08/2018	03/08/2018	COREG
<input type="checkbox"/>	0640936	Termo de Guarda de Mídia Anexos do processo	07/08/2018	07/08/2018	COREG

Lista de Andamentos (1 registro):

Data/Hora	Unidade	Descrição
01/08/2018 10:46	COREG	Processo público gerado (autuado em 23/04/2009)