

O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS COMO ARTE E HISTÓRIA PÚBLICA: DO FOLGUEDO DE TERREIRO AO ESPETÁCULO DE ARENA E ALÉM

THE PARINTINS BOI-BUMBÁ AS ART AND PUBLIC HISTORY: FROM THE FOLGUEDO DE TERREIRO TO THE ESPETÁCULO DE ARENA AND BEYOND

Diego Omar da Silveira

UEA

Ericky da Silva Nakanome

UFAM

Resumo

O texto aborda o Boi-Bumbá de Parintins como arte e história pública, ou seja, como espaço de conformação de atuações que, para além do folclore, criam possibilidades de uma intervenção cultural dialógica, em contato tanto com as discussões contemporâneas nos mais diversos campos da cultura quanto com o patrimônio e as tradições locais. Partimos, ao mesmo tempo, da crescente bibliografia disponível sobre esse que é um dos mais importantes festivais folclóricos do país e das experiências de produção dos bumbás e de ensino nos cursos de Artes e História nos *campi* da Universidade Federal do Amazonas e na Universidade do Estado do Amazonas em Parintins.

Palavras-chave:

Boi-Bumbá; Parintins; Arte Pública; História Pública.

Esse texto nasceu de um conjunto de instigações provenientes de nossos objetos de estudo, nossa atuação como docentes (em especial nas disciplinas de História da Arte) e do trabalho no Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, em Parintins. Ele se situa, assim, no meio do caminho entre a Universidade, a formatação de nossas pesquisas, a produção artística e o diálogo com a sociedade sobre as possibilidades sempre abertas de promover, por meio do campo artístico, uma intervenção cidadã, capaz de interpelar as instâncias de poder e construção da hegemonia, criando espaços destinados para avaliações mais críticas de tudo que temos feito, que possa ir além

Abstract

This paper approaches the Parintins Boi-Bumbá as an art form and as a part of public history, that is, as a space for conforming actuations that, beyond folklore, enable the creation of a dialogic cultural intervention that is simultaneously in touch with contemporary discussions in multiple fields of culture as well as with local heritage and traditions. We draw on ever growing bibliographic references available about the festival, which is one of the most important festivals in the country, as well as from the experience of producing the bumbás and teaching in the Arts and History campuses of the Federal University of Amazonas and the State University of Amazonas, in Parintins.

Keywords:

Boi-Bumbá; Parintins; Public Art; Public History.

da construção do espetáculo ou da disputa entre as agremiações folclóricas. De modo mais pontual, as questões aqui tratadas foram abordadas nas atividades que realizamos durante a *II Jornada de Folkcomunicação do Amazonas*,¹ realizada em parceria entre a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em novembro de 2019, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

Durante o evento aconteceram exposições, mesas-redondas e minicursos² em que buscamos (re)pensar a atuação dos Bois de Parintins frente à

sua própria história, à salvaguarda do patrimônio imaterial - agora reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), mas sobretudo frente aos desafios atuais de dialogar de perto com os vários protagonismos/ativismos que despertam de uma Amazônia em chamas, ameaçada mais uma vez por projetos de desenvolvimento que pouco ou nada consideram a importância dos povos tradicionais e a preservação da floresta. Outro ponto que emergiu com força nas discussões foi a necessidade de articular a festa aos esforços contemporâneos de descolonização das linguagens - seja por meio de uma revisão crítica das representações dos indígenas, negros, quilombolas, ribeirinhos, povos de terreiro ou através de uma reflexão mais ampliada sobre quem participa do festival e como a sociedade local interage com tudo que acontece na cidade durante o mês de junho.

Aqui, essas questões são pontuadas a partir de uma breve explanação sobre a história dos Bumbás - Caprichoso e Garantido - e das noções de "arte pública" e "história pública", ambas ligadas às formas de concepção, produção e circulação das intervenções artísticas e dos discursos históricos/historiográficos em "espaços públicos", portanto ampliados para muito além dos círculos mais ou menos restritos dos acadêmicos e *experts*. No caso da arte, tomando a esfera pública como "atravessada e configurada por antagonismos (...), forjada nos dissensos e confrontações" diante dos quais os artistas são chamados a se posicionarem, às vezes para "tornar visível aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os *sites* onde se poderia questioná-la. A arte poderia [assim] se ocupar de intervenções contra-hegemônicas não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente" (Ribeiro, 2012, p. 40). Já para a História, o desafio parece ser o de assumir esse "*lócus* 'público' para além da divulgação de um conhecimento organizado e sistematizado pela ciência, por meio da organização e mediação de conhecimentos locais", democratizando a reflexão sobre "os usos políticos do passado no presente" e motivando a construção de uma "consciência histórica em um público amplo, não exclusivamente acadêmico" (Almeida; Rovai, 2013, p. 01-02).

OS BOIS DE PARINTINS

Existem muitas possibilidades para se narrar as histórias dos bois-bumbás de Parintins, o que efetivamente vem sendo feito de um ponto de vista interdisciplinar e com objetivos di-versos - alguns mais acadêmicos, outros motivados pela projeção turística/midiática do evento. Em meio a pelo menos duas dezenas de teses, dissertações, livros-reportagens e catálogos, além de um número crescente de artigos em periódicos, é possível encontrar trechos de entrevistas dos mais importantes personagens das duas agremiações folclóricas - Caprichoso e Garantido - e localizar uma disputa por memórias que continua viva entre artistas locais, sócios e torcedores (Valentin; Cunha, 1998; 1999). Se há algum consenso, é o de que cada Bumbá tem o direito de contar a própria história a seu modo, carregando nas tintas (azul e vermelha) e fazendo, na medida do possível, as acomodações entre o que se passou e a capacidade imaginativa que fundamenta a maioria das identidades.

Em 2013, ambos celebraram, juntos, o centenário, ficando pactuado desde então (apesar das dúvidas e da falta de documentação) o ano de 1913 como a data oficial da fundação dos dois Bois. Na ocasião, cada um tratou de pôr acento sobre suas origens: o Caprichoso, touro negro de estrela na testa, realçou sua herança nordestina, enquanto o Garantido, boi branco que leva consigo um coração vermelho entre os chifres, debruçou-se sobre sua origem local. Um se projetando como a continuação das festas juninas vindas com os *arigós*,³ o outro como um boi de promessa, quase autóctone, criado na ilha tupinambarana para agradecer a São João uma graça alcançada. Em meio a outros bois e manifestações folclóricas do local que se tornaram menores ou desapareceram com tempo, é possível que, no início, ambos celebrassem suas devoções nos mesmos espaços. Mas com o acirramento das rivalidades, ao que tudo indica, os territórios dos dois foram cindidos, ficando a cidade dividida entre as duas cores (cf. Valentin, 2005, p. 168).

A musicalidade, por um lado, marcou a brincadeira. Até as primeiras décadas do século XX, nos terreiros das casas e, depois, "nos antigos currais, havia dança de roda (maio e junho) e, em julho, encenava-se a temporada anual do

auto do boi”.⁴ Às apresentações se seguia “uma festa de comilança e bebedeira”, oferecida aos brincantes e suas famílias pelos padrinhos do boi e seus simpatizantes. Examinando um vasto conjunto de documentos e textos que remetem ao oitocentos, Sérgio Ivan Gil Braga (2002) aponta, por analogia, para manifestações semelhantes aos “batuques”, nos quais os versos improvisados se somavam a danças alegres, acompanhadas por palmas, bumbos e tambores feitos com peles de animais esticadas “ao calor das fogueiras”. Esses “divertimentos” foram, durante muito tempo, vistos com desconfiança pelas elites brancas, que interpretavam os sons produzidos nessas ocasiões como “toques desarmônicos”, muito pouco conformes ao cânone musical ocidental. Ademais, eles animavam, aos olhos de observadores externos, gestos lascivos e excessivamente sexualizados, que afrontavam tanto os costumes da época quanto os rígidos padrões de conduta moral recomendados pela Igreja Católica a partir de meados do século XIX (cf. Braga, 2002, p. 150).

Uma história da evolução das toadas ajuda até mesmo a compreender as transformações que se foram processando nos bumbás. “Luís da Câmara Cascudo define esse gênero como uma cantiga ou canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras, cujos temas principais são líricos (sentimentais) ou brejeiros (jocosos)” (*apud* Rodrigues, 2006, p. 197). Como outras modalidades da música folclórica, seus versos são algumas vezes atualizados pelos cantadores, outras vezes transmitidos oralmente entre os brincantes, sem muita preocupação com a fidelidade a uma matriz original ou com a autoria. Segundo Wilson Nogueira (2014), esses primeiros “poetas do boi-bumbá de terreiro” foram fortemente influenciados pela literatura de cordel que passou a circular nos estados do Pará e do Amazonas, adaptando a linguagem do repente “aos temas do cotidiano” local. Nesse momento inicial, “o imaginário poético se referia, em grande medida às lembranças do mar (o boi-bumbá era endêmico no litoral), das raízes populares nordestinas (exaltação do legendário Lampião), às qualidades do boi amado e ao cortejo da morena bela” (Nogueira, 2014, p. 134-135).

Posteriormente, a festa ganha as ruas e os versadores incorporam nas toadas um acentuado tom de desafio ao contrário. Cada boi-bumbá

celebra com um grupo em seu lado da cidade. A divisão entre um território do Caprichoso e outro do Garantido também se torna mais palpável, visível nas fachadas das casas pintadas nas cores do boi preferido e nas bandeirolas que enfeitam as ruas. Embora houvesse o cuidado de não cruzar os itinerários, como contam antigos brincantes, “quanto mais os bois se aproximavam, mais alto eles cantavam e batiam os instrumentos” (*in* Valentin, 2005, p. 169). Um pedia ao seu opositor que “arredasse” ou ameaçava “passar por cima”. Quando o encontro de fato acontecia, resultava em “confusão generalizada” (Nogueira, 2014, p. 58), o que parece ter motivado as autoridades (civis e eclesiásticas) a empreenderem diversas tentativas de disciplinar a festança.

Nesse sentido, a intervenção mais bem-sucedida ocorreu em 1965, quando um grupo de leigos, ligados à Juventude Alegre Católica (JAC) e liderado pelo primeiro prelado italiano de Parintins, Arcângelo Cerqua, se propôs “a organizar a brincadeira”, criando um festival realizado, inicialmente, em “um tablado em frente à Catedral [de Nossa Senhora do Carmo], com apresentação de quadrilhas, pássaros e encerramento com os bois” (Valentin, 2005, p. 103; ver também Saunier, 1982 e Souza, 1989). Nesse novo lugar, a rivalidade “que vez por outra transbordava do desafio poético para brigas” corporais, “canalizou-se para a competição performática em ambiente fechado, com público pagante”. Os apaixonados torcedores foram, aos poucos, postos em arquibancadas construídas de lados opostos e, todos os anos, a disputa culminava na entrega do troféu ao boi vencedor. A institucionalização crescente levou, inevitavelmente, a mudanças mais ou menos significativas no processo criativo, uma vez que as apresentações seguiam agora a um regulamento. “No palco, sob as honrarias dos espectadores, a dança dramática tradicional experimenta uma espécie de antropofagia cultural - a tolerância digestiva cria aberturas para o mundo, para a convivência com os outros e suas peculiaridades” (Nogueira, 2014, p. 58).

Em 1988, a inauguração do Bumbódromo - uma arena oficial para as disputas com capacidade para aproximadamente 15 mil pessoas - que parecia ser o ápice do desenvolvimento da festa, tornou-se, na realidade, um novo começo. A inclusão da cidade no rol dos indutores de turismo,

o patrocínio de grandes empresas ao evento, a cobertura da imprensa e as transmissões televisivas do festival transformaram Parintins em uma espécie de referência cultural e os bois em símbolos capazes de “conquistar corações e mentes em todo o Amazonas e depois na Região Norte” (Rodrigues, 2006, p. 185). Assim como as toadas foram se distanciando do núcleo original, a dança e a plástica dos parintinenses também se transformaram mais ou menos rapidamente - a primeira com coreografias cada vez mais elaboradas que vão muito além do “dois pra lá, dois pra cá” (Farias, 2005; Almeida, 2014; Batalha, 2015) e a segunda caracterizada, a partir dos anos 1990, pela grandiosidade e pela abundância dos movimentos. Mais recentes, os estudos sobre esses dois elementos - igualmente marcantes, embora menos duráveis no tempo - têm chamado atenção para as trocas e influências recíprocas entre o Boi-Bumbá e o carnaval carioca, o que permitiu que os parintinenses levassem “para fora” as técnicas de movimentação e de modelagem desenvolvidas na ilha e importassem do centro-sul novos debates e matérias primas (ver Cavalcanti, 2012; Souza, 2018, 2020a, 2020b).

Em Parintins, a grandiosidade do espetáculo encanta e extrapola, obviamente, os três dias do espetáculo. Os números chamam a atenção. Segundo estimativas da Amazonastur, em 2019, passaram por pela ilha, nesse período, quase 70 mil turistas. Nos galpões, são centenas de trabalhadores atuando nos mais diversos seguimentos e no Bumbódromo, cada agremiação conta com cerca de 4 mil brincantes. Já nas arquibancadas são cerca de 30 mil torcedores, parte deles compondo as “galeras” - itens oficiais, que integram o espetáculo e animam a apresentação dos Bumbás. Mas ainda assim, uma abordagem quantitativa está longe de indicar o poder de mobilização social e a força cultural que a celebração da rivalidade entre os Bois coloca em cena, algo que, aliás, continua a chamar atenção dos mais diferentes observadores da festa. Assim, na formação de uma “nova identidade cultural da Amazônia”, o festival opera como um laboratório de revisão dos sentidos e como espaço experimental que possibilita novas sínteses. Andreas Valentin (2005, p. 122), sugere que ele tem propiciado um encontro do amazônida com sua própria identidade, relida pela “massificação

da mídia” e pelos discursos sobre a necessidade de preservação da natureza, mas também pela consciência “de fazer parte, física e culturalmente, desse universo que consideram único e peculiar”. Nogueira (2014) vai ainda mais longe. Para esse sociólogo, além de um “exemplo extraordinário da capacidade de transformação e da atualidade da cultura popular” (Cavalcanti, 2000, p. 1020), o boi-bumbá nos mostra, ao romper a dicotomia entre o duradouro e o efêmero, que “o espetáculo pode ser também uma fonte de conhecimento, haja vista que sua matéria prima se forja nos saberes que as populações tradicionais desenvolvem para compreender a vida, o ambiente e os fenômenos sociais e naturais que as cercam”. Hoje, “em razão das novas tecnologias, esses saberes passam a interagir mais rapidamente com os demais que estão ao redor do planeta” (Nogueira, 2014, p. 42).

“Nessa perspectiva, os saberes locais são também globais e vice-versa”. E as formas de comunicar sobre (ou de reinventar) os muitos significados da Amazônia para a “nação” e para o mundo contemporâneo devem permanecer abertas a diferentes tipos de narrativas. Esse esforço “lítero-cênico-musical dos bois-bumbás de Parintins”, que “advém de memoráveis via-gens dos artistas pela mitologia, pelas cosmologias, pelo cotidiano do local e do mundo, e pela ciência” (Nogueira, 2014, p. 49-50) precisa ser compreendido no jogo de suas dinâmicas próprias e das muitas referências externas que ele continua a encampar. Às vezes como uma remissão às formas mais típicas do boi-bumbá, outras vezes dentro do quadro do “gigantismo operístico”, manipulando novas linguagens que já não são mais “facilmente absorvidas pelos puristas”. Como já assinalava Márcio Souza no ano 2000, “os brincantes de Parintins se rebelaram há muito contra a camisa de força reducionista” representada pela noção estática de folclore e de cultura popular como “primitivismo” (*in* Cavalcanti et. al., 2000, p. 10). E num contexto em que “já não é mais a busca da permanência, mas o fenômeno da expressão no espaço e no tempo que ilumina as culturas populares no Brasil” estaria em curso um processo de recuperação das linguagens mais autênticas, expressas agora em formas bastante atuais, que nos permitem, aliás, considerar aqui os Bumbás no âmbito tanto da arte quanto da história pública. Ainda conforme

esse mesmo autor, uma superação nada fácil - no nível das “psicologias do cotidiano” - da “estética renascentista, teológica e vinculada à física newtoniana, pela estética do final do milênio [e início do século XXI], entrópica e paralela à física einsteiniana”. Ela própria, “um aspecto importante dessa vitória do popular” (idem).

ARTE PÚBLICA

Embora tenha surgido no final do século XIX europeu para articular um programa mais ou menos elitista de embelezamento dos espaços públicos, o conceito de arte pública tendeu nas décadas finais do século XX a uma perspectiva totalmente outra, voltada aos projetos de intervenção e regeneração urbana com forte participação das comunidades que ora colaboram na construção de linguagens plásticas, ora se chocam com provocativas instalações que as convidam a pensar sobre o significado do lugar, das memórias e dos afetos envolvidos em sua construção. Conforme José Guilherme Abreu (2015, p. 14), no início tratava-se mais de propostas de decoração capazes de avançar no debate a nas práticas com relação a uma concepção demasiado privada das obras de arte - como sistema de coleções mercantilizadas e institucionalizadas. Hoje, no entanto, o seu escopo é totalmente inverso e está voltado para as “novas possibilidades e novos meios de intervenção estética” associados, via de regra, “a experimentalismos e à diversidade de temas, das linguagens plásticas e das tendências artísticas” (Abreu, 2015, p. 23-24) e articulados a reabilitação da “função cívica, utilitária e lúdica da obra de arte”, ligando-a novamente à vida (idem, p. 25).

Alguns autores aprofundam ainda mais esse viés para reivindicar o caráter político dessa projeção da arte fora dos ambientes que lhe são tradicionalmente reservados, como os museus, liceus, galerias, etc. Nessa perspectiva, Vera M. Pallamin (2011, p. 108) afirma que, “em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais” e que, “sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação

ou legitimação assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas”. Desse modo, ao interpelar o cidadão em seu cotidiano, a arte pode “criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público, ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações”.

Indo ainda um pouco mais longe Gisele Ribeiro (2012, p. 36) propõe mesmo uma superação da arte pública em favor de uma concepção ampliada acerca da “esfera pública política da arte”, em que o público ganha densidade e “vai assumindo um caráter discursivo”. Assim, a problematização não se resume ao lugar em que a arte é realizada. Precisamos considerar que, como arte pública, ela “acontece em meio ao conflito” (idem), já que a própria esfera pública está longe de ser um espaço liso, transparente e neutro. Ao contrário, ela é recortada por enfretamentos, disputas e tensões, que dizem respeito também ao campo das artes, uma vez que elas não mais se enquadram apenas nas realizações do espírito, desencarnadas da realidade social, mas como elementos comprometidos com a própria constituição das racionalidades (econômicas, culturais, políticas...). Daí que se possa tomar qualquer obra como aberta, incompleta, com sentidos “politicamente negociáveis” (idem, p. 42).

Segundo Claudia Büttner (2002, p. 85) essa arte é fundamental nas democracias, já que ela não apenas é feita para “ser assimilada em público” ou por um público específico, mas “representa sobretudo o próprio cidadão no espaço público”, questionando os consensos forçados e assinalando as disputas pela memória e conseqüentemente, pelo poder. Ou como observa Pallamin (2002), de modo avesso ao processo de acumulação do capital (econômico, mas também social/simbólico), que se dá pela “multiplicação progressiva de espaços de segregação e desfiliação social”, essa arte pública aponta para “uma série de possibilidades de criação, acesso e participação de grupos menos favorecidos”. Da mesma forma, ela não se resume a monumentos, mas contempla um amplo universo de instalações e performances (algumas mais duradouras, outras mais efêmeras) que dialogam e atuam na própria conformação do(s) público(s). Essa arte também interfere na

configuração das (auto)representações locais acerca das suas identidades e projetos de futuro e conclama, portanto, ao debate. Logo, um outro traço marcante é sua relevância social, já que ela quase sempre requalifica a relação dos indivíduos (“seus corpos que agem e sofrem”) com o(s) espaço(s), seja em seus aspectos materiais ou discursivos, articulando dimensões pragmáticas e representacionais (ver Giumbelli, 2018).

Não é difícil imaginar como essas questões se articulam ao Festival de Parintins nos últimos anos, marcados, aliás, por vários debates sobre a espetacularização das expressões culturais populares (cf. Carvalho, 2010) *versus* uma retomada progressiva do espaço dedicado aos nativos durante as apresentações dos Bumbás - agora não mais pautando-se no indianismo ou no mito da democracia racial, mas apostando na possibilidade de que pessoas e/ou grupos historicamente subalternizados possam, enfim, falar por si (Carvalho, 2001). Isso tem ficado mais ou menos claro na forma como as identidades religiosas são representadas durante a festa. Historicamente, foram as expressões católicas que marcaram as apresentações, com recorrentes canções em homenagem aos santos de juninos e a Nossa Senhora do Carmo - padroeira da cidade, além de outras devoções locais que também pontuam a apresentação dos Bumbás, através das enormes alegorias (Silveira; Nakanome; Coelho, 2020b). Mais recentemente, no entanto, novos elementos musicais e estéticos têm entrado em cena. Muito embora a catedral da cidade continue sendo tomada como símbolo máximo da identidade local e ainda persista certa vigilância eclesiástica sobre a forma como os Bois constroem suas narrativas, outros grupos e pertencas religiosas têm paulatinamente saído da invisibilidade (Silveira, 2019a; Silveira; Nakanome, 2019).

Esse movimento começa com a inclusão de referências às tradições afroindígenas nas toadas ao longo da primeira década desse século e vai ganhando força à medida que as filosofias, estéticas e sonoridades africanas e indígenas assumem certa centralidade nos projetos de arena (que pautam o que será narrado em cada uma das noites da festa), com expressões tanto musicais como plásticas (cf. Bruce; Silveira, 2019; Silveira; Nakanome, 2019). De algum modo, as

alegorias que trazem entidades em lugar dos santos católicos e que incluem o boi de encantaria e de terreiro (no sentido afrorreligioso) ao invés do tradicional “boi de promessa” explodem as referências cristocêntricas impostas por certas modalidades de sincretismo hierárquico e apontam para uma diversidade nem sempre bem aceita e há muito extirpada da história oficial do médio Amazonas. Outro ponto importante é a passagem das representações cênicas - às vezes caricaturais - dos povos de terreiro e seus rituais, para uma nova formatação, na qual o palco é aberto para que eles apareçam e assumam seu protagonismo. O mesmo vale para os indígenas.

Até muito recentemente, os povos nativos não apareciam no Festival em sua diversidade nem em sua atualidade, de modo que as referências aos indígenas eram passadistas e não incluíam as lutas atuais por território e autodeterminação. Do mesmo modo, seu universo cosmológico se resumia às chamadas “lendas amazônicas” (termo que ainda permanece no regulamento) e aos rituais, associados, via de regra, aos aspectos mais sombrios do imaginário cristão - uma representação bastante limitante e exótica dos transe místicos do pajé e de todo o campo simbólico associado às tradições xamanistas. Da nomenclatura às representações, tudo repercutia lugares comuns e estereótipos (Silveira, 2019b). Romper essas amarras tem exigido dos artistas criatividade e também um esforço contínuo de transpor para linguagens artísticas um conjunto de novas pesquisas que, em chave decolonial, permitem interpretar os mitos/ritos que dão sentido às experiências de diferentes etnias, cujas narrativas explicam não apenas o surgimento do mundo ou a sua relação com o sobrenatural, mas também seus dramas atuais, como no caso do Yurupari tariana (Nakanome; Silva, 2020) ou da “queda do céu” dos Yanomami.

Ademais, tudo o que integra o espetáculo não fica restrito ao momento da apresentação. Para além dos debates que suscita (ver Silveira 2019a; 2020), as toadas permanecem sendo cantadas por anos e as alegorias tomam as ruas da cidade; antes e depois da festa ficam expostas na “praça dos Bois”, um local central, de grande fluxo de pessoas, sob os olhares encantados e curiosos de pessoas de diferentes grupos sociais

e gerações. Arte, portanto, que se faz pública e que convida, de formas diversas, ao debate.

HISTÓRIA PÚBLICA

A importância social do Festival para Parintins e os impactos de tudo o que nele se produz sobre as identidades locais é o que nos tem permitido considerar também os bumbás como um veículo possível de História Pública. Já que, por meio das sonoridades ou da plástica, durante o espetáculo ou preparação e nos pós-evento, os bois seguem criando (há décadas) um espaço ampliado para discussões sobre a Amazônia capaz de, ao mesmo tempo, atrair a atenção das mídias e mobilizar, na base, vários atores/sujeitos sociais, que reorganizam periodicamente, através da arte, suas narrativas sobre a cultura e a história local, em uma interface criativa entre conhecimentos acadêmicos e saberes populares/ancestrais.

Parte dessa dinâmica desencadeou e está refletida na inscrição do “Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins” no Livro de Registro das Celebrações do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2018. O dossiê, que recomendou o registro do “folguedo popular” como Patrimônio Imaterial, é recheado de memórias e documentos (de vários suportes) que demonstram como os Bois estão entrelaçados na cultura local e impregnam o “amplo cosmo ribeirinho amazônico” (IPHAN, 2008, p. 11), não apenas durante as festas, mas em um conjunto mais cotidiano de “vivências, imaginações, significados e representações” que transitam entre o sagrado e o profano (Silveira; Nakanome; Coelho, 2021a) e ocupam um lugar central na vida das pessoas. Ponto alto do calendário anual, os festivais (de Parintins e de outras cidades do entorno) acabam recebendo maior atenção dos meios de comunicação e dos pesquisadores interessados no tema, mas seria equivocado deixar de lado a importância dos “bois de terreiro”, de rua (Silveira; Nakanome; Coelho, 2021a), dos “boizinhos” que animam os eventos das escolas da rede pública, do boi em miniatura, além de uma rede de produtos culturais oferecidos em torno dos Bumbás, que vai dos shows para turistas até a música que embala as noites em toda a região e que alguns nomeia MPBoi (ver Rodrigues, 2006).

Mas onde isso tudo se concatena com a História Pública? A resposta talvez esteja na recorrência com que alunos do curso de Artes ou de História, com os quais temos trabalhado, pontuam suas trajetórias pessoais e refletem sobre os conteúdos aprendidos na sala através daquilo que viram ou ouviram no Boi. A alegoria que marcou época, a toada que ajuda a entender os processos de ocupação da Amazônia, a dança que revela a afinidade do parintinense com universo cosmológico dos indígenas estabelecem - às vezes mais que os conhecimentos acadêmicos - explicações bastante plausíveis sobre o que significa viver no meio da floresta, em contato com referências múltiplas, que vêm tanto dos povos tradicionais quanto das frentes de exploração e desenvolvimento. Dessa tensão emergem, sem cessar, novas possibilidades de leitura dos colonialismos e das resistências possíveis, que de modo algum se esgotam nas questões tematizadas pela academia. E se abandonarmos as velhas hierarquias, nas quais os conhecimentos formulados na universidade têm proeminência sobre os demais, está pavimentado o caminho para que possamos compreender os bumbás como uma espécie de oficina, na qual o passado é permanentemente revisitado para responder as demandas da hora presente e do futuro - “o Brasil que a gente quer reinventar”.⁵

Essa leitura sobre o significado de uma história pública já está contemplada no texto em que Sara Albieri (2016, p. 19), em que a autora propõe ir além de uma leitura simplista que “evoca a ideia de acesso irrestrito, isto é, de um conhecimento histórico franqueado a todos”. Mais do que isso, seria necessário pensar em quem demanda visitar o passado e com quais interesses e intensidades indivíduos e grupos se empenham em compreender suas histórias. Quase sempre essa busca não é inerte. Ao contrário, tais reivindicações se dão “em meio à discussão de direitos políticos ou civis” e se articulam às “agendas de movimentos sociais”, estando “por vezes, impregnada de paixões que mobilizam os grupos que reivindicam a publicação”. Não se trata, portanto, apenas de uma publicização crescente de conteúdos, mas de refletir sobre uma “consciência histórica [que] se dá culturalmente; [que] é prévia e mais fundamental que os símbolos sensórios

que se impõem à imaginação coletiva para a constituição de memórias históricas determinadas” (Albieri, 2016, p. 27).

Tal como propõe Jill Liddington, essa “abordagem ecumênica” põe em diálogo não apenas as várias formas de se fazer história, mas também as muitas “formas populares do passado” que emergem ao nosso redor e que se ligam à atuação de diferentes profissionais que atuam na produção cultural. Ela também aponta, uma vez mais, para a contestação da separação demasiado rígida entre público e privado, bem como de uma divisão muito há muito estabelecida entre produtores e receptores passivos, já que implica em problematizar as formas pelas quais, nos dias atuais, “o senso público a respeito de seus próprios passados pode ser consumido ativamente e debatido criticamente” (Liddington, 2016, p. 45). Nesse sentido, na História Pública, a “audiência [passa a estar] no centro do palco”, já que seu objetivo é “aumentar acesso do público ao passado” (idem, p. 47). Isso impõe algumas tarefas nada fáceis, como, por exemplo, a criação de ambientes de trabalho colaborativo, com equipes multidisciplinares dispostas a investir na “variação das linguagens” (para muito além do texto escrito); apostar em “técnicas de produção melhoradas e alcance público mais amplo” para os frutos de nossas pesquisas e que esses produtos serão recebidos criticamente por nossos interlocutores, seja por aqueles que os acessam ao vivo, pela TV ou pela internet, em uma conjuntura na qual parece, cada vez mais, impossível “represar o dique da informação eletrônica da história-como-entretenimento” (idem, p. 48). Questões comerciais e de financiamento são igualmente importantes, bem como o papel do Estado como apoiador/dinamizador das relações entre os historiadores profissionais e a sociedade, o que também coloca em cena a “integridade” da informação produzida (muitas vezes com recursos públicos) e a “transparência acadêmica” dos argumentos que são veiculados.

Essas dimensões todas se fazem presentes no trabalho das associações culturais parintinenses (que no passado foram associações folclóricas), mas se potencializam no “Boi de arena”, que consiste no espetáculo planejado para as três noites do Festival Folclórico. Se, como considera Mirian Hermeto (2018 p. 153), tanto a música

quanto os palcos “podem ser lugares de história pública”, então parece que estamos diante de um caso exemplar, de “uma forma de escrita da história [feita] *por e com* (diferentes) públicos. Uma história não encastelada nas universidades e nas publicações especializadas, cuja produção e circulação não estão mais restritas aos debates acadêmicos e às instituições”, mas que passa por uma forte e decisiva mediação popular. Ali, tudo o que acontece nas mais de duas horas diárias de arena é projetado para a “galera” e para os jurados, sem perder de mira os milhares de torcedores que acompanham o show de suas casas e a repercussão midiática do que é apresentado.

A narrativa pode estar articulada em torno de um tema ou pode voltar-se apenas às circunstâncias mais prosaicas da brincadeira, que gravita em torno da morte e ressurreição do Boi, num auto que celebra, de certa forma, a diversidade étnica e cultural brasileira (ver Cavalcanti, 2006). De qualquer forma, a música e a cênica embalam as apresentações e trazem à tona um rico repertório de imaginários sociais, locais e globais, mais ou menos influenciados por interpretações canônicas sobre a Amazônia - o que depende também de quem está à frente da concepção do espetáculo em cada bumbá.

A toada, como um subgênero musical, não se esgota no momento da apresentação. Ao contrário, ela embala o dia-a-dia dos moradores da ilha e de boa parte da Região Norte. Dela emergem contextos históricos muito variados que estão tanto no seu surgimento (composição, gravação) quanto em seus públicos (audição, execução) ou em suas possibilidades de utilização, que também variam de contextos mais recreativos aos mais reflexivos (como as salas de aula inclusive).⁶ Elas informam e constroem significados e não se resumem, portanto, às “letras” nem a um grupo seleto de “obras já ‘clássicas’” (Hermeto, 2016, p. 109), cujas análises constam nos materiais didáticos. Precisam contemplar uma leitura ampliada da canção popular como “uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média de 2 a 4 minutos), [e] que constrói e veicula representações sociais a partir da combinação entre melodia e texto (em termos mais técnicos, melodia, harmonia, ritmo e texto)”. E que, uma vez “produzida em tempos de indústria fonográfica - no seio dela ou

em relação com ela, ainda que marginal - circula majoritariamente por meio de registros sonoros", é "veiculada através dos meios de comunicação de massa (rádio, TV e mídias digitais, por exemplo)" (idem, p. 110), por meio dos quais se integram ao cotidiano das pessoas.

Para o caso dos palcos, Hermeto (2018, p. 153) acrescenta ainda que eles são "abrigos de diferentes atividades artísticas e constituem, portanto, um amplo leque de inspirações" para tratar da história pública, uma vez que para eles se criam e neles circulam textos e encenações que não apenas tratam de histórias (passadas), mas performam realidades/interpretações (presentes). Sua amplitude, reforça a pluralidade de representações e narrativas, bem como os seus muitos "lugares de produção", não para hierarquizar-las, mas para produzir, a partir daí, experiências de trabalho colaborativo e de "autoridades compartilhadas" (idem), o que explica de certa forma a multiplicidade de profissionais envolvidos na criação e viabilização do Festival e recorrência, cada vez maior, com que a acadêmicos têm composto o Conselho e a Comissão de Artes dos Bumbás.⁷

No conjunto, a música e a arena (que engloba aqui também os elementos cênicos - alegorias e indumentárias - e coreográficos) funcionam, assim, como forma de comunicar a um público amplo discussões vivas no campo da história, da cultura e das identidades locais. Refletem mesmo, às vezes, as tensões e disputas por passados e, conseqüentemente, pelos significados do Boi-Bumbá no presente. Alguns clamando por uma Amazônia idílica, de cenários bucólicos e exóticos, em que o bumbá é promessa e festa, brincadeira e celebração da diversidade, onde tudo se harmoniza no encontro de raças, credos e cores. Outros apontando consensos forçados, sincretizações hierárquicas, apagamentos, silenciamentos e apropriações culturais problemáticas e a estigmatização de determinados grupos em nome de uma pretensa harmonia que o folclore exalta, mas não problematiza (ver Nakanome, 2019), como que apon-tando os riscos de cair na mesmice, distanciando-se do drama real dos povos da Amazônia e os dilemas de empreender um mergulho na crítica pós-colonial (cf. Silveira, 2019a; 2020; Braga, 2012).

UM DEBATE EM ABERTO

Em 2019, último ano em que tivemos Festival em Parintins (o de 2020 foi suspenso por causa da pandemia de Covid-19) várias das questões que apontamos acima emergiram com força. As culturas negras, bem como as religiões afro tiveram maior expressão que em qualquer outra edição. Demos também passos decisivos no sentido de rever as "lendas amazônicas" e "rituais indígenas" (antes inscritos no quadro do exotismo e da mentalidade cristã) em uma perspectiva mais crítica, dada pela compreensão das cosmologias e do perspectivismo ameríndio. Até mesmo as tradicionais figuras foram lançadas em um contexto de crise ambiental sem precedentes e contrastadas com as novas investidas dos governos e do capital sobre a floresta.

Ao final da festa, já durante a apuração dos resultados, uma carta pública dos jurados chamou a atenção para uma questão e causou inúmeros incômodos. Após exaltar um espetáculo onde "tudo transborda, sem demagogia", eles manifestavam seu incômodo de que as figuras do Pai Francisco e Catirina - protagonistas do auto do Boi - surgissem, em pleno século XIX, de *blackface*, ou seja, representados por pessoas brancas que se pintam de negras para produzir efeitos jocosos. "O evento dá um passo à frente contra a injustiça e pelos direitos humanos", destacavam os avaliadores, mas "somos contra o *blackface* de pessoas que se pintam de negros (...) tratados de forma caricata (...) *blackface* é a reprodução de estereótipos racistas. Quando colocamos pessoas que não são negras para representar negros e os pintamos de preto, estamos sendo desrespeitosos (...) no século passado *blackface* era usado para ridiculizar os negros". As reações, foram múltiplas e variaram da aceitação consciente de que é preciso avançar com relação a como pensamos a festa e como usamos os espaços que nos são concedidos na mídia para combater os preconceitos até a recusa mais veemente de que uma "tradição" possa ser contestada pelo "politicamente correto" ou pelas lutas identitárias, travadas pela esquerda e pelos ambientes universitários. Houve até quem sugerisse banir da "escola de jurados" os acadêmicos "do sul", trazendo de volta para o júri gente capaz de entender as "belezas de nosso folclore", a "inocência" de uma galhofa

ou mesmo o caráter menos comprometido da brincadeira, que deve permanecer avessa a qualquer consciência política.

Ao nosso ver, a polêmica que se sucedeu revela como o futuro do Festival, tal como os usos do passado, que legitimam a festa e a atuação do Bois em Parintins, continuam em aberto. Como arte e história pública dialogam profundamente com as novas leituras que emergem tanto dos estudos culturais quanto das lutas sociais em curso. Repercutem também os desafios de dialogar ainda mais amplamente com a sociedade por meio da arte-educação e de produzir um tipo de atuação capaz de recuperar o espaço “roubado” pela indústria cultural. Conforme sugere José Jorge de Carvalho (2010, p. 68-69), a versatilidade do artista popular é, ainda hoje, fundamental para que possamos decretar o fim da “era da *canibalização* unilateral e da *espetacularização*” irrestrita, recuperando dos poderes hegemônicos um conjunto de símbolos e saberes que foram tomados, do povo, sem a devida autorização. Como arte história pública, o Festival permanece sendo um caminho para ir além do folguedo de terreiro e do espetáculo de arena. Uma trilha para aberta para recuperar as agências dos grupos subalternos na festa e, quiçá, em tudo aquilo que ela toca, ampliando, dessa forma, os espaços ainda vivos de “resistência cultural” (William, 2019).

NOTAS

1. A programação completa do evento pode ser acessada em: <https://doity.com.br/iijornada/>.
2. Destacamos, de modo especial, a exposição “Folclore e decolonialidade nos Bumbás de Parintins”, as Mesas-redondas: “História, Religião, Antropologia e Folkcomunicação: diálogos possíveis” e “Festival Folclórico de Parintins como espaço expressão dos grupos subalternos” e o minicurso “Boi-Bumbá como História Pública”.
3. Como foram designados aqueles que vinham do Nordeste para a Amazônia. Sobre esse assunto ver o interes-sante capítulo “Os Cearenses – nordestinos na Amazônia”, no livro *Amazônia – Formação Social e Cultural*, de Samuel Benchimol (2009). pp. 151-223.

4. De acordo com Valentin (2005, p. 92-93), “em todas as suas ocorrências no Brasil, o enredo dramático do bumbá é basicamente o mesmo, apesar de se adaptar a situações e contextos próprios de cada região. No auto, é contada a estória de um boi que um fazendeiro rico deu de presente à sua filha mais querida; o boi é entregue para ser cuidado pelo vaqueiro negro, Pai Francisco. Sua mulher, Mãe Catirina, grávida, tem um irresistível desejo de comer a língua do boi e faz com que Pai Francisco mate o boi mais querido do patrão. O crime é des-coberto, índios são convocados para caçar Pai Francisco que, capturado, é levado à presença do fazendeiro. Mediante a ameaça de severa punição, no seu desespero, ele ressuscita o boi, auxiliado por um médico, padre ou pajé, dependendo de como e onde o auto é encenado”. Ver também Cascudo, s/d; Andrade, 1982; Cavalcanti, 2006 e Braga, 2002.

5. Trecho do tema do álbum “Um canto de esperança para a Mátia Brasilis”. Boi-Bumbá Caprichoso, 2019.

6. Uma análise mais detida sobre as toadas pode ser encontrada em Silveira; Bianchezzi, 2021.

7. Conselho e Comissão de Artes são as designações adotadas, respectivamente, nos Bois Caprichoso e Garantido para o conjunto de profissionais responsável pela produção do espetáculo. Ver Braga, 2002 e Nogueira, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, José Guilherme. As origens históricas da arte pública. In: **Convocarte**. Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 01, 2015. pp. 14-27.
- ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. In: **On the w@terfront**. Barcelona: Universitat de Barcelona, n. 7, sep. de 2005. pp. 48-66.
- ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. pp. 19-28.
- ALMEIDA, Jair Costa de. “Dois pra lá, dois pra cá”? Turismo e a dança de Boi-bumbá de Parintins. Monografia (Especialização em Turismo e Desenvolvimento Local). Parintins: UEA, 2014.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de. História pública: entre as “políticas públicas” e os “públicos da história”. In: **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social**. Natal: UFRN, 2013.

ANDRADE, Mário. O Bumba-Meu-Boi. In: **Danças Dramáticas no Brasil**. 3º tomo. 2º ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL: Fundação Pró-Memória, 1982.

BATALHA, Socorro de Souza. **Gingando e balançando em sincronia**: uma antropologia da dança no Boi Garantido/ Parintins-AM. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Ma-naus: UFAM, 2015

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia** - Formação Social e Cultural. 3º ed. Manaus: Valer, 2009.

BÜTTNER, Claudia. Projetos Artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLA-MIN, Vera M. (org.). **Cidade e Cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Manaus: Museu Amazônico: Valer, 2002.

BRAGA, Sergio Ivan Gil. Danças e andanças de negros na Amazônia: por onde anda o filho de Catirina?. In: SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). **O fim do silêncio**: presença negra na Ama-zônia. Belém: Editora Açá; CNPq, 2011. pp. 157-172.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. O Boi é bom para pensar: estruturas e história nos bois-bumbás de Parintins. In: **Somanlu**: Revista de Estudos Amazônicos. Manaus: UFAM, v. 2, n. 2, maio de 2012. pp. 13-26.

BRUCE, Caroline S.; SILVEIRA, Diego Omar. As representações das religiões afrobrasileiras nas toadas dos Bois-Bumbás de Parintins (1990-2019). In: **Anais do 5º Encontro de Perspectivas**: Poder e simbolismo em três décadas de cidadania e redemocratização brasileira. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. pp. 86-90.

CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, ano 7, n. 15, julho de 2001. pp. 107-147.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina”. In: **Revista Antropológicas**. Recife: UFPE, ano 14, v. 21, 2010. pp. 39-76.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9º ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. In: **História, Ciência e Saúde - Manguihos**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, vol. VII (suplemento), setembro de 2000. pp. 1019-1046.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. In: **Mana**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, v. 12(1), 2006. pp. 69-10.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais In: **Ilha**. Florianópolis: UFSC, v. 13, n. 1, jan./jun. (2011) 2012. pp. 163-183.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (et. al.). **Festa na Floresta**: O Boi-Bumbá de Parintins. Rio de Janeiro: FUNART, 2000.

FARIAS, Julio Cesar. **De Parintins para o mundo ouvir**: na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Rio de Janeiro: Litteris, 2005.

GIUMBELLI, Emerson. Public spaces and religion: an idea to debate, a monument to analyze. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, v. 24, n. 52, 2018. pp. 279-309.

HERMETO, Miriam. Brasis (en)cantados. Ensino de História e canção popular, territórios de uma história pública. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIA-GO, Ricardo (org.). **História Pública no Brasil**. Sentidos e Itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016. pp. 107-118.

HERMETO, Miriam. Podem os palcos ser lugares de história pública? In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIA-GO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (org.). **Que história pública queremos**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. pp. 153-160.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins** (Dossiê Final). Brasília: UnB, 2018.

LIDDINGTON, Jill. O que é História Pública? Os públicos e seus passados. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. pp. 31-52.

NAKANOME, Ericky da Silva. "Três raças" e um boi-bumbá para duas: reflexões sobre a necessidade do protagonismo da cultura afro-brasileira no Festival Folclórico de Parintins. In: **Revista Ensino de Ciências e Humanidades**. Manaus: UFAM, ano 2, v. IV, n. 01, jan./jun. de 2019. pp. 367-381.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. O Jurupari no Festival Folclórico de Parintins: uma questão de decolonialidade dos saberes. In: DICKMANN, Ivanio (org.). **Educar é um ato político**. Volume III. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2020. pp. 487-500.

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

PALLAMIN, Vera M. Arte pública como prática crítica. In: **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. 2º ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. In: **Revista Poiésis**. Niterói: UFF, n. 20, dez. de 2012. p. 33-44.

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

SAUNIER, Tonzinho. **O magnífico folclore de Parintins**. Parintins: Edições Parintintin, 1982.

SILVEIRA, Diego Omar. Virada decolonial ou mergulho no neoconservadorismo: dois caminhos para o Festival de Parintins. In: **Portal Parintins 24hs**. Parintins, 2019a. Disponível em: <https://parintins24hs.com.br/virada-decolonial-ou-mergulho-no-neoconservadorismo-dois-caminhos-para-o-festival-de-parintins>.

SILVEIRA, Diego Omar. História, antropologia e sociologia na compreensão das dinâmicas socioreligiosas contemporâneas no médio-baixo Amazonas. In: **Revista Tempo Amazônico**. Macapá: ANPUH-AP, v. 06, n. 02, jul./dez. de 2019b. pp. 53-70.

SILVEIRA, Diego Omar. Os Bois de Parintins como patrimônio: "bons para pensar". In: CNA7.

Parintins, 2020. Disponível em: <https://www.cna7.com.br/noticia/1526/os-bois-de-parintins-como-patrimonio-lbons-pra-pensarr>.

SILVEIRA, Diego Omar; BIANCHEZZI, Clarice. O imaginário das toadas: música e representações das figuras típicas regionais nas salas de aula do Amazonas. Mimeo, 2021.

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky. A Jurema sagrada na Amazônia: representação e preconceito religioso nos bois-bumbás de Parintins. In: **Revista Senso**. Belo Horizonte: Grupo Senso, v. 11, 2019.

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky; COELHO, Pedro. O boi-de-rua como retomada do espaço público em Parintins (AM). In: **Ponto Urbe**. São Paulo: USP, 2021a (no prelo).

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky; COELHO, Pedro. Boi, a Santa e a fé: etnografias visuais do catolicismo em Parintins. In: **Revista Equatorial - Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**. Natal: UFRN, 2021b (no prelo).

SOUZA, João Jorge. **Parintins**. A Ilha do Folclore (notícias históricas, folclore, crônicas). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1989.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. É Garantido, É Caprichoso, É Carnaval: Parintins em desfile no carnaval de 1998 do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. In: **Revista Policromias**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 3, 2018. pp. 160-176.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. Favorável Sentença: estudo de caso sobre a construção de uma alegoria no Festival Folclórico de Parintins. In: **Arquivos do CMD**. Brasília: UnB, v. 8, 2020a. pp. 127-147.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. Carnaval e Boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, GONÇALVES, Renata de Sá (org.). **Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020b. pp. 217-232.

VALENTIN, Andreas. **Contrários**. A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins. Manaus: Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2005.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo Jose.
Vermelho: Um pessoal garantido. Rio de Janeiro: Ponto de Vista, 1998.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo Jose.
Caprichoso: a terra é Azul. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1999.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

SOBRE OS AUTORES

Diego Omar da Silveira é Mestre em História (UFOP); doutorando em Antropologia Social. É professor do curso de História da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e membro do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, de Parintins. E-mail: diegomarhistoria@yahoo.com.br

Ericky da Silva Nakanome é Mestre em Artes Visuais Bahia (UFBA). É professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e presidente do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, de Parintins. E-mail: nakanome_85@hotmail.com