



Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento [DESCREVER]
Coordenação de Registro

PARECER TÉCNICO nº 32/2018/COREG/CGIR/DPI

ASSUNTO: Solicitação de Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins - AM

REFERÊNCIA: Proc. 01450.006348/2009-11

Brasília, 28 de setembro de 2018.

Senhor Coordenador de Registro,

Este parecer diz respeito à etapa de instrução técnica do processo nº 01450.006348/2009-11, relativo à solicitação de **Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins - AM** como Patrimônio Cultural do Brasil, aberto em 24 de abril de 2009. A proposta e a documentação foram encaminhadas à Presidência deste Instituto pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. As informações contidas neste Parecer estão calcadas, principalmente, no Dossiê de Registro, além da documentação encaminhada pelo proponente que compõe o processo em tela. A intenção deste documento é, assim, avaliar, de maneira conclusiva, a etapa final de instrução do processo de Registro em questão.

O requerimento encaminhado à sede do IPHAN, reúne os seguintes documentos: a solicitação de Registro; abaixo-assinado contendo 1016 assinaturas em apoio à solicitação de Registro; justificativa do pedido com denominação e descrição do bem cultural; informações históricas sobre o bem (Histórico do Boi Bumbá Caprichoso, Histórico do Boi Bumbá Garantido, Histórico do Boi Bumbá Campineiro, Histórico do Boi Bumbá Mirim Tupi, Histórico do Boi Bumbá Mirim Estrelinha, Histórico do Boi Bumbá Mineirinho, Histórico do Boi Bumbá Mini Caprichoso e Histórico do Boi Bumbá Mini Garantido); referências documentais e bibliográficas disponíveis; documentação disponível adequada a natureza do bem (Anexos: 50 folders do Festival Folclórico de Parintins, 2 CDs do Boi Bumbá Garantido – 2006, 3 CDs com fotos sendo 2 do Festival Folclórico de Parintins e 1 do Mini Boi Bumbá, 1 CD-ROM contendo dossiê com fotos e documentos do Mini-Festival Folclórico dos Bois Bumbás Garantido e Caprichoso, 1 CD-ROM do Festival Folclórico de Parintins “O Folclore da Floresta”, 1 DVD do Festival Folclórico de Parintins 1996, 1 DVD do Festival Folclórico de Parintins 2003).

Desse modo, consideramos que os requisitos formais para a análise da solicitação de Registro estão

contemplados no presente processo, em conformidade com o Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000, e com a Resolução nº. 001, de 3 de agosto de 2006.

1 . Contextualização da Instrução para o Registro

O histórico de trâmite do presente processo remonta às tratativas feitas entre a Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas e o IPHAN no ano de 2002. Em ofício encaminhado em 03 de julho de 2002, o então Secretário de Cultura solicita “O registro de bens imateriais das manifestações populares dos bois bunbás (sic) de Parintins, Garantido e Caprichoso, num dos quatro livros estabelecidos por lei (...) como Patrimônio Cultural Brasileiro” e encaminha anuência das Associações Folclóricas dos referidos Bois Bumbás, além de documentação iconográfica e bibliográfica. Tal solicitação dá início ao Dossiê de Estudo R. 08/02 – Festival Folclórico de Parintins dos Bumbás Garantido e Caprichoso, aberto pelo antigo Departamento de Proteção, o qual abrigava à época a Coordenação do Patrimônio Imaterial. É interessante destacar que, apesar de não haver definição clara na solicitação do objeto de Registro, a instrução do Dossiê de Estudo acaba por estabelecer como recorte do objeto de Registro, em toda documentação administrativa que se segue, o Festival Folclórico de Parintins.

No ano de 2004 a Secretaria de Cultura entra em contato com o Iphan por meio do Of. Nº 545/GS/SEC de 30 de abril de 2004 reiterando o interesse do governo estadual no processo de Registro. Nesse ínterim, o IPHAN havia passado por reformulações internas, as quais levaram a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial- DPI. A retomada do processo em questão se deu em agosto de 2004 com uma reunião realizada entre DPI e representantes da Secretaria de Cultura, na qual destacou-se a necessidade de se estabelecer um novo recorte e definição do objeto de Registro. Para isso, recomendou-se a realização de um inventário para investigar o contexto e o complexo de bens culturais envolvidos. Conforme colocado no Of. Nº 043/04/GAB/DPI/Iphan:

(...) o conhecimento de expressões dessa natureza implica uma investigação profunda, que vai muito além dos eventos que as concretizam, e que demanda toda uma abordagem relacionada ao contexto socioeconômico e cultural que produz esses eventos, bem como ao complexo de bens culturais que está relacionado a eles.

Para dar prosseguimento às ações de instrução do processo, em 2006, incluiu-se no Plano de Ação um projeto prevendo a participação de técnicos do DPI, da Superintendência do IPHAN no Amazonas e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular- CNFCP, bem como a contratação de consultores. Em maio desse mesmo ano foi realizada uma reunião no CNFCP, com a presença da Diretora do CNFCP, da Gerente de Registro do DPI, da Assessora do Patrimônio Imaterial da SEC-AM e de dois especialistas no tema, a saber, Prof.^ª Dr.^ª Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti e o Prof.^º Dr.^º Andréas Valentin. A partir dessa discussão compreendeu-se que o objeto de Registro, seria “todo um repertório de práticas e expressões relacionadas ao lazer, crença, devoção, celebrações, artes, performances, ritos, mitos, trabalho e outras dimensões da vida social que ultrapassam largamente o âmbito do festival”, conforme, Of. Nº 0100/06/GR/DPI/Iphan. Novamente, registrou-se neste ofício a necessidade de investir em “pesquisa para identificar, conhecer e documentar os bois Garantido e Caprichoso em toda sua complexidade (...) considerando-se como recorte territorial da pesquisa o Médio Amazonas, onde Parintins é o ponto focal”. Ainda em 06 de junho de 2006, durante a 6ª Reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial - CSPI, na apreciação do referente processo, concluiu-se pela alteração do recorte da pesquisa acima proposto.

A Resolução nº 01 de 03 de agosto de 2006, a qual regulamenta os procedimentos a serem observados na instauração e instrução do processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, é publicada, colocando-se, assim, a necessidade de adequações por parte do

proponente. A Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas então encaminha novo pedido de Registro, através do Of. Nº 419/GS/SEC de 16 de abril de 2009 atendendo às exigências da nova normativa e dando início ao processo em epígrafe. A Nota Técnica nº 11/2010 que compõe o processo aberto em 2009 e subsidia a análise de pertinência do pedido pela CSPI, explana toda essa trajetória e conclui que caberia decidir a oportunidade e conveniência de se tentar novamente realizar um INRC em conformidade com as orientações já estabelecidas ou se o processo administrativo deveria ser arquivado. Nesse sentido a CSPI, em sua 16ª Reunião, decidiu pela pertinência da solicitação e recomendou a instrução do processo tendo como base as diretrizes especificadas anteriormente e a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC “para que se apreenda esta manifestação cultural ao longo do tempo em suas diferentes formas e modalidades, de forma a explicitar a expressão amazônica do boi” (Memória da 16ª Reunião da Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial).

A partir deste ponto, realizaram-se três contratações com o objetivo de instruir o processo de Registro desse bem cultural, utilizando a metodologia do INRC. As pesquisas e atividades dessas contratações mobilizaram vários grupos e agentes ligados a manifestação cultural do Boi-Bumbá e foram desenvolvidas nos seguintes municípios: Barreirinhas, Boa Vista do Ramos, Itacoatiara, Itapiranga, Manaus, Maués, Nova Olinda do Norte e Parintins. Conforme consta no Dossiê de Registro, entre outubro de 2011 e dezembro de 2012, foi realizado o Levantamento Preliminar, primeira etapa do INRC, e entre 2013 e 2015, foi parcialmente realizada a fase de Identificação^[1], segunda etapa do INRC. Além disso, foi realizada a contratação de outra empresa para organização de reuniões de difusão do Inventário e Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá, realizadas nos municípios de Parintins, Manaus, Itacoatiara e Maués.

Em 2015, para finalizar a instrução do processo de Registro do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, foi estabelecido um Termo de Execução Descentralizada – TED – com uma instituição federal de ensino. Assim, a finalização da pesquisa foi realizada pela equipe vinculada ao Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento da Universidade de Brasília (CMD/UnB) a qual possui pesquisadores com experiência na área de culturas populares e na realização de pesquisas de festejos e formas de expressão do Amazonas. Já no ano de 2016, a equipe do CMD realizou três viagens de campo nos seguintes períodos: abril e maio; junho; agosto e setembro. Segundo explicitado no próprio Dossiê de Registro, a primeira viagem teve como objetivo o conhecimento do roteiro e a aproximação com agentes locais, além do estabelecimento do contato direto com os membros da Superintendência do IPHAN no Amazonas. A segunda viagem, feita para Parintins, iniciou o trabalho de campo propriamente dito, e abrangeu os dias anteriores e até uma semana depois do período do Festival Folclórico na cidade. Já na terceira viagem, a equipe percorreu três locais: Maués, uma vez mais Parintins e Itacoatiara. Dessas viagens e dos insumos já coletados nas etapas anteriores de pesquisa e na bibliografia e documentação disponíveis sobre o tema, foram elaborados o Dossiê e os vídeos de Registro.

2. Caracterização do bem cultural

Durante o percurso acima descrito, o recorte do objeto de Registro foi se transformando até atingir a definição de “Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins”. Conforme Nota Técnica nº 11/2010, a partir das discussões da CSPI, a pesquisa a ser empreendida para compreensão deste objeto deveria ir “além da identificação e produção de conhecimento sobre os Bois Bumbás mais ou menos famosos de Parintins” focando “prioritariamente e fundamentalmente a dinâmica dos processos que envolvem essa manifestação, em toda sua amplitude, diversidade e complexidade”, tendo a cidade de Parintins como ponto focal de um contorno territorial mais abrangente^[2]. Assim, a pesquisa desenvolveu-se e desdobrou este complexo cultural tendo como cerne as variantes do

folguedo do boi[3] - Boi de Terreiro, Boi de Rua e Boi de Arena - na região amazônica.

O folguedo do boi, segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, está presente em toda a extensão do território nacional, apresentando em cada contexto regional variações e denominações diferentes como Boi Bumbá no Amazonas, Bumba-meu-Boi no Maranhão, Boi Calemba no Rio Grande do Norte, Bumba de Reis no Espírito Santo, Boi Pintadinho no Rio de Janeiro e Boi de Mamão em Santa Catarina. As datas de sua realização e inserção nos festejos do calendário católico também variam conforme a região. No Norte ocorrem durante as festas juninas; no Nordeste, marcam os festejos natalinos e no Sudeste surgem junto as manifestações do carnaval. Segundo a autora é possível notar uma diversidade e disseminação simultânea em diversas regiões do país já no século XIX.

Há, entretanto, dentro dessa diversidade de nomes e formas, pontos de confluência. Ainda que fluido e variável, existe um “núcleo comum” que se refere a uma trama e personagens, as quais giram em torno do tema da morte e ressurreição do boi. Segundo Cavalcanti, o tema forneceria uma certa “estrutura central” ao folguedo, entretanto, invariavelmente se agregaria a esta estrutura o imprevisto, a fragmentação e a variedade[4]. Levando isso em consideração, o enredo que comumente subjaz a brincadeira é o que segue, conforme consta no Dossiê de Registro:

(...)impelido pela insistência da sua mulher grávida, Mãe Catirina, ávida em satisfazer o seu desejo, o negro Pai Francisco mata o boi favorito do Amo. Denunciado o ato, o casal de negros foge para o mato com medo da represália do fazendeiro. Contudo, um dos vaqueiros os denuncia. O Amo incumbe à tarefa de encontra-los aos índios guerreiros orquestrados pelo Tuxaua. A missão, no entanto, é antecedida pelo batismo dos autóctones pelo padre. Preso, Pai Francisco é conduzido ao Amo. Este lhe exige: quer seu boi de volta. Sem ter o que fazer o negro Francisco é submetido a castigos. Enquanto isso, o Amo requisito à ajuda do pajé da tribo para reanimar o seu boi. O sacerdote recomenda que, para levantar o bicho, bastaria espirrar em sua cauda. O espirro parte de Pai Francisco, cuja alegria transborda ao ver o boi de pé novamente, motivando a comemoração de todos os envolvidos[5]

Essa narrativa e suas variantes, porém, não correspondem na brincadeira a uma encenação linear de um roteiro e não há, portanto, correlação clara e explícita entre a narrativa e a ação. Conforme Cavalcanti, muitas vezes esse enredo apresenta-se apenas de forma latente, beirando a alusão, surgindo de forma fragmentada e sem um encadeamento fixo. De acordo com a autora:

(...) um grupo de boi não necessariamente encena uma sequência dramática que reúne ação cantada e dialogada por parte dos personagens característicos postos em relação pelo tema da morte e da ressurreição do boi. Pode não fazê-lo nunca, e as ações dramáticas do “auto” são evocadas por meio de frouxos mecanismos alusivos. Pode fazê-lo apenas em certo tipo de apresentação, ao longo de um amplo ciclo anual, pois o ritmo de vida desses grupos é regido pelo calendário festivo católico em suas versões populares e turísticas (Carvalho 1995). Quando o faz, essa encenação não é nem a única nem a mais importante do ponto de vista dos brincantes. Ultimamente, ela resulta sobretudo da forte pressão da ideia “oficial” de que é preciso manter viva a “verdadeira tradição”. [6]

Interessa também destacar, no trecho acima reproduzido, a ideia de que haveria um “auto originário” e “tradicional” encenado no folguedo do boi. Esta noção erudita de uma correspondência direta entre performance e texto, conforme a autora, não permite a compreensão dos processos criativos populares. Este entendimento teria se dado nos estudos acerca do folclore ocorridos no início do século XX no Brasil - engendrados por diversos intelectuais como Mario de Andrade – nos quais “ a noção evolucionista de mito ocupou (...) lugar-chave no esquema conceitual dessa dança dramática”[7]. A esta concepção, segundo a autora, “amalgamou-se à ideia difusa de que o folguedo

do boi corresponderia, em suas supostas origens, à encenação do enredo de um auto.”^[8] Assim, a ideia de um enredo originário do auto seria o produto do interesse erudito pela cultura popular e do “ingresso de formas de cultura até então predominantemente orais no universo do registro da escrita”^[9]. Nesse sentido, seria reducionista derivar a explicação do folguedo pelo auto, pois, para Cavalcanti, o folguedo do boi revela muitas coisas para além do auto. A autora considera que este enredo trata antes de uma lenda mítica a qual carrega consigo uma miríade de significados simbólicos. Alude também tanto às tensas e desiguais relações raciais e sociais que permeiam a sociedade brasileira, quanto ao tempo extraordinário e lúdico da festa e ao tempo cíclico do calendário ritual anual.

Considerando assim que o folguedo se caracteriza por essa fragmentação e maleabilidade, agregando em si lendas e personagens diversos que são em algumas situações incluídos ou suprimidos, passamos agora para um breve histórico da brincadeira do boi no contexto da região amazônica.

Segundo consta no Dossiê de Registro, o folguedo do boi teria chegado na região amazônica por meio das missões jesuíticas em seu esforço para catequizar os povos amazônicos no século XVII, retomando, com o auto sacramental do boi, a tradição da “tauromaquia” presente no Mediterrâneo europeu e agregando itens utilizados pelos indígenas e negros como as máscaras e tambores.

Do século XVIII, constam referências à cerimônia do Boi de São Marcos em Alter do Chão:

Na composição da cena dramática do Boi de São Marcos, obediente ao eixo dramático da morte e ressurreição do boi, protagonista da trama, a dinâmica de enunciação de versos entrosava os seguintes personagens: Tio Mateus, a Moura, Pastores e Peões (rapazes empregados da fazenda armados com suchos e forcados), a Bruxa, o Padre e os Esbirros da Inquisição. No desenrolar da história, magoada pelo amor não correspondido, cabia à negra Moura matar o boi, para se vingar do fazendeiro Mateus. (...) Descoberta a autoria do crime, os Esbirros da Inquisição arrastam a Moura, no mesmo momento em que a Bruxa usa de todos os meios para ressuscitar o boi. Porém, seus esforços não obtêm êxitos. A intervenção do Padre implica no deslocamento da vítima até o altar da igreja. Ali, benzido e untado, o bovino põem-se de pé, deflagrando a festa.^[10]

No Boi de São Marcos está presente o tema da morte e ressurreição do boi e já, conforme o Dossiê, dispõe de alguns componentes que integram o folguedo do boi do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins.

Outro relato sobre o folguedo do boi datado de 1859 é o do médico viajante Avé-Lallemant. O folguedo, presenciado na cidade de Manaus, antecipava outros elementos e a estética presentes no Boi Bumbá:

Vi um outro cortejo, logo depois da minha chegada, desta vez em homenagem a São Pedro e São Paulo. Chamam-no de bumbá. 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 de Polícia, e parece organizar-se, sem que nada se pudesse reconhecer. De repente as chamas dalgumas archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos trajas mais variados de mascarados, mas sem máscaras – colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje de 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 tuxaua 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 a abaixo toda uma plateia 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 arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega essa carcaça

na cabeça e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões.(...) 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, morrendo cinco ou seis vezes na mesma noite[\[11\]](#).

Ainda, no contexto da migração para a Amazônia no final do século XIX e primeira metade do século XX, por conta da exploração econômica das seringueiras e da produção da borracha, essas manifestações da brincadeira do boi que ali se encontravam foram influenciadas pelas referências de outras regiões do país, principalmente nordestinas. Essa influência pode ser observada, de acordo com Cavalcanti, por figurarem no Boi Bumbá elementos que remetem ao esquema econômico e social do Nordeste colonizado, marcado pelo latifúndio, as relações de compadrio e pela triangulação entre branco, negro e índio.

Seja pela vertente jesuítica, seja pela nordestina, o folguedo do boi se estabeleceu e vicejou na região amazônica.

De acordo com o Dossiê o chamado Boi de Terreiro se insere nesse contexto da produção da borracha na Amazônia, no qual trabalhadores de estados como o Ceará, Piauí, Pernambuco, Bahia e o Maranhão, junto de suas famílias se estabeleceram na região. Ali constituíram novas condições ecoambientais e sociais, nas quais foram recriados hábitos e costumes, dentre eles, a brincadeira do boi nos terreiros das comunidades familiares. Esta modalidade do folguedo, segundo destacado no Dossiê, “resulta então dessa aclimação mundano-festiva do auto religioso que, saído das pautas missionárias dos clérigos católicos, fora introduzido nos costumes de celebração e diversão das frações populares de classes com fortes marcas étnicas”[\[12\]](#).

O Boi de Terreiro apresenta o tema de morte e ressurreição do Boi e as personagens já referidas, e traz, em sua estrutura, “um andamento ritual em quatro momentos”: rito de chegada do Boi – introdução do Boi conduzido pela vaqueirada e pelos índios guerreiros sob o comando do Tuxaua, ao som das toadas levantadas pelo Amo do boi; rito de evolução do boi – no qual as personagens são apresentadas, inicia-se o drama com a morte do boi e logo são feitos os preparativos para sua ressurreição; rito de despedida do boi – o boi ressuscitado dança e faz sua despedida seguido dos demais personagens; rito de matança do boi – o boi é perseguido e morto pelos vaqueiros e segue-se a celebração, fechando o ciclo de rituais.

Conforme o Dossiê, o Boi de Rua se configura na transição, em parte, do Boi de Terreiro para o espaço urbano, no contexto de urbanização da região amazônica. Seguindo, ainda que com algumas variações, uma narrativa similar à do Boi de Terreiro, o Boi de Rua não possui lugar fixo e se desenvolve nos logradouros públicos em interação com os transeuntes e com os moradores que oferecem ao dono do boi e aos brincantes algum tipo de agrado. Essas interações desembocavam, em alguns momentos, em enfrentamento físico quando grupos rivais de Bois de Rua se encontravam. Tanto o Boi de Terreiro quanto o Boi de Rua apresentam, mais comumente, os seguintes elementos: Tribo Indígena, Vaqueirada, Pai Francisco e a Catirina, Amo do Boi, Doutor dos Trovões, Doutor das Cachaças, Doutor Cura-Bem, Gazumbá, Tuxaua e Cunha-Poranga[\[13\]](#).

Mais recentemente, por volta da década de 1980, derivado dos Festivais Folclóricos de Manaus e mais tarde de Parintins, surge o chamado Boi de Arena[\[14\]](#). Esta modalidade do folguedo se estabeleceu de forma especial na cidade de Parintins[\[15\]](#), com a construção do Bumbódromo[\[16\]](#), e apresenta características muito específicas. A transposição da brincadeira para o palco/arena trouxe algumas modificações. De acordo com o Dossiê, o espaço no qual a brincadeira se desenvolve passa a ser o da arena rodeada de arquibancadas, cadeiras e camarotes, onde a plateia fica distanciada fisicamente, mas não por isso menos participante. A ênfase dada aos atos que compõe o folguedo nas outras duas modalidades já citadas é atenuada e se fazem mais presentes outros elementos, como o tema-enredo escolhido anualmente pelos principais grupos de Boi Bumbá da cidade, Garantido e Caprichoso.

Assim, “o auto é um componente a mais num encadeamento em que as dimensões coreográficas, rítmico-musicais e plásticas estão condicionadas pelo requisito da produção de imagens audiovisuais com potencial para gerar encantamentos” [17]

As apresentações dos grupos acontecem durante o Festival Folclórico de Parintins [18] nos dias de junho. Durante três noites os dois grupos se revezam em apresentações, de caráter competitivo, de cerca de duas horas e meia. Um corpo de jurados é convidado a avaliar a cada ano a performance dos grupos e decidir o campeão. Os itens avaliados são: 1.Apresentador, 2.Levantador de Toadas, 3.Batucada/ Marujada de Guerra, 4.Ritual Indígena, 5.Porta-Estandarte, 6.Amo do Boi, 7.Sinhazinha da Fazenda, 8.Rainha do Folclore, 9.Cunhã-Poranga, 10. Boi Bumbá Evolução, 11.Toada, Letra e Música, 12. Pajé, 13.Tribos Indígenas, 14. Tuxauas, 15. Lenda Amazônica, 16. Alegoria, 17. Figura Típica Regional, 18. Vaqueirada, 19. Galera [19], 20. Coreografia, 21. Organização do Conjunto Folclórico.

As apresentações que ocorrem nas três noites exibem um subtema que compõe um tema-enredo mais amplo escolhido anualmente por cada um dos grupos de Boi Bumbá. De acordo com o Dossiê:

As apresentações se estruturam em cenas (“quadros artísticos”) compostas por alegorias, alguns personagens centrais e grupos de dançarinos que executam coreografias específicas, um grupo de milhares de pessoas que cantam e torcem (a Galera), tudo em sincronia com a música tocada ao vivo pela Batucada ou Marujada de Guerra. (...) Em termos dramáticos, no Bumbá parintinense o auto do Boi se mistura com outras tantas narrativas, em sua maioria, referentes à Amazônia e à natureza – sendo que estes últimos tomam formas variadas a cada ano. A temática indígena é central nas apresentações: é citada nas toadas, que se referem a etnias específicas e usam termos indígenas; toma a forma de alegorias diversas e aparece nas figuras do Pajé, dos Tuxauas e das tribos. [20]

Outra dinâmica da apresentação destacada por Cavalcanti, refere-se a composição dos grupos no espaço do Bumbódromo e a criação de “surpresas” que pontuam toda a apresentação. Segundo a autora:

(...)um grupo de boi preenche gradualmente a arena – com suas tribos, principais personagens, entrada dos carros alegóricos para a definição das sucessivas cenas acompanhadas pelas toadas e pela dança coletiva, denominada localmente de “bailado”. Esse preenchimento gradual e sucessivo traz um sentido de acúmulo cuja tensão é sempre provisoriamente liberada em um clímax, um “acontecimento” – uma seqüência especial de ação, acompanhada de toadas especiais, fogos de artifício e efeitos visuais. Tudo rumo ao clímax final que corresponde ao preenchimento apoteótico da arena e a seu esvaziamento subsequente. A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática alcançada no momento da ocupação plena da arena, transformada em território exclusivo de um dos dois grupos. Tudo então se esvai, para recomeçar nas noites seguintes. [21]

Os preparativos para o Festival mobilizam os brincantes ao longo de todo o ano. Nesse sentido, os três dias do Festival configuram-se como o ponto alto de um processo muito mais abrangente no tempo e no espaço, visto que congrega diversas atividades, expectativas, pessoas e manifestações culturais. As apresentações nos dias de Festival sensibilizam toda comunidade de Parintins e região, levando a cidade a se enfeitar nas cores de cada grupo: “Uma linha imaginária que se estende entre suas mais suntuosas construções, o Bumbódromo e Catedral Nossa Senhora do Carmo, separa o lado de tons rubros da “Baixa do São José”, onde localiza-se o curral [22] do Boi Garantido, e o lado azul do bairro da Francesa, sede do curral Caprichoso.” [23] Os lugares de comércio, as casas, as praças, e as pessoas assumem as cores do seu grupo preferido e a cidade vivencia dias de grande movimentação, com

moradores e turistas tomando as ruas da cidade em clima de celebração. Conforme o Dossiê, a rivalidade entre os “contrários” [24], central na dinâmica da brincadeira, se apresenta, na modalidade do Boi de Arena, no plano do lúdico, das relações jocosas fora da arena do Bumbódromo, e dentro deste, na regulamentação rígida dos gestos, das cores e ações de cada plateia ao longo das apresentações.

O Boi Garantido foi fundado por Lindolfo Monteverde, na região da Baixa do São José, em uma vila de pescadores do município de Parintins em data indefina, visto que não há um consenso sobre a fundação: há menções aos anos de 1913, 1915 e 1917. Lindolfo Monteverde possuía origens nordestina e negra, as quais, são utilizadas ao longo do tempo pelos brincantes para “estruturarem o seu mito fundador e disseminarem a sua identidade.” [25] Assim, um dos lemas do grupo é “Garantido o boi do povão”. A fundação do Boi Caprichoso remonta aos primórdios do século XX, com a chegada de Roque Cid, de Crato/CE, para o Amazonas atraído pela possibilidade de obter melhores condições de vida e de trabalho nos seringais da Amazônia. Em Parintins, Roque Cid fundou o seu Boi Bumbá como uma promessa aos santos juninos para atingir seus objetivos de melhoria de vida. Segundo o Dossiê a brincadeira “que corporificou uma herança cultural muito forte do Nordeste, entrelaçou-se com a cultura local, acrescentando elementos do cotidiano do caboclo amazonense” [26]

Após essa breve explanação sobre a trajetória e as formas que o folguedo assumiu na Amazônia, passaremos a tratar o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins enquanto referência cultural e patrimônio imaterial. Antes, porém, apenas ressaltamos que a referência acima ao Boi de Terreiro, ao Boi de Rua e ao Boi de Arena, conforme colocado no Dossiê, não deve ser lida a partir de uma análise evolucionista, em que as três modalidades se apresentam como estágios de uma evolução do folguedo. Conforme a pesquisa realizada, Bois de Terreiro e Bois de Rua existem concomitantemente ao Boi de Arena, e muitos destes não percorreram esta trajetória, já nascendo sob a influência dos Bois de Arena de Parintins.

3 . O Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins como objeto de Registro

As pesquisas de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e do Dossiê descritivo apontam para a “natureza cerimonial de celebração junina” [27] do folguedo do boi amazonense, caracterizando-o como ritual. Segundo Cavalcanti, os rituais são um campo privilegiado para a compreensão de uma sociedade visto que neles são dramatizadas tensões e contradições de um mundo social, trazendo com eles uma densa carga simbólica. Os rituais também pontuam um tempo do extraordinário, momentos distinguidos como especiais frente a vida social rotineira. Por tudo isso, segundo o Dossiê, os rituais “são estratégicos quando se trata de examinar questões tão cruciais como identidades coletivas” [28]. Ainda, refletindo mais especificamente sobre o Festival Folclórico de Parintins com as apresentações dos Bois Garantido e Caprichoso, e o Carnaval carioca, com o desfile das escolas de samba, Cavalcanti pensa essas festas populares como “festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa compreender” [29]. Considerando essas reflexões trazemos agora questões vislumbradas no Boi Bumbá que permite caracterizá-lo como uma forte referência cultural.

Um primeiro ponto destacado pelo Dossiê refere-se a questão geracional e familiar fortemente presente no Boi Bumbá. É recorrente nas entrevistas feitas pela equipe do CMD/UnB a presença da relação pai-filho na transmissão do brinquedo. Muitos se iniciaram na brincadeira por meio da influência paterna, visto que os brincantes do folguedo, inicialmente, eram majoritariamente homens. Aos filhos, os pais passavam a incumbência de “tocar o boi” e perpetuar a brincadeira, a eles

ensinando as toadas, as danças, a confecção do boi, e demais atividades necessárias para realização da brincadeira. Ainda que essa transmissão tenha se dado mais comumente pela relação pai-filho, é claro também que a identificação e o afeto por um grupo de Boi Bumbá se dão como uma paixão familiar, envolvendo todos os membros de uma mesma família. Mais recentemente essa afinidade tem se dado por outros meios, como a escola e também com a divulgação do Festival Folclórico de Parintins por canais de televisão e pela *internet*. Conforme o Dossiê:

No reiterado gesto pelo qual o pai presenteia o filho com o boi-brinquedo, o costume antecipa a comunicação promovida pelo folguedo entre os mundos infantis e adultos. Ao mesmo tempo, leva pensar que a brincadeira resulta de e, simultaneamente, promove modos solidários de convivência e, assim, respalda identidades coletivas, com isso fomenta esquemas de integração social, os quais podem ser tanto paroquiais quanto cosmopolitas.[\[30\]](#)

A partir desses relatos é possível entrever a importância do Boi Bumbá na identidade das comunidades locais, as quais se engajam nos preparativos do folguedo por longo período. Ainda que as entrevistas se refiram ao histórico familiar e às experiências individuais dentro da brincadeira, elas aludem a uma paisagem mais ampla englobando a formação histórica, social e cultural do amazonense e remetendo aos costumes e crenças compartilhados, os quais orientam e mobilizam comportamentos. O Boi Bumbá participa ativamente na construção das identidades sociais, ficando patente a identidade cabocla que a brincadeira assume na região.

Essa identificação cabocla e indígena pode ser percebida com a ênfase dada a estes elementos dentro do folguedo do boi - em todas as formas que este assume na região amazônica, porém, mais especificamente, no Boi de Arena. De acordo com o Dossiê, as temáticas relativas à preservação da floresta e a figura do índio[\[31\]](#) se alargaram e passaram a ser parte importante nas apresentações do Festival Folclórico. As tribos, os Tuxauas, a figura do Pajé, o ritual indígena, mitos, lendas e tradições regionais passaram a figurar nas apresentações com maior intensidade e dimensão a partir da década de 1970, trazendo uma feição muito peculiar para a brincadeira do boi na região.

Nesse sentido, as toadas[\[32\]](#) também acompanharam este processo. As toadas são compostas para cada Festival, de acordo com os temas escolhidos, apresentando as personagens que surgem na arena, as lendas e rituais - assumindo um papel fundamental como um dos principais elementos narrativos - e promovendo a participação entusiasmada da Galera. As toadas possuem um papel didático e reafirmam constantemente a identidade e cultura regionais, fazendo-se presente na vida cotidiana e mais intensamente próximo aos dias do Festival:

A partir do detalhado exame da forte presença da temática ambiental nas toadas do Boi Garantido nas últimas décadas, Azevedo e Simas (2015), destacam a importância do gênero musical “toada como meio divulgador da formação ideológica de preservação ambiental e da cultura amazônica” (p.74). O gênero popular da região Norte seria responsável não apenas pela vibração das galeras e evolução dos bois na arena, mas por revelar a voz e o discurso dos povos da Amazônia e “um pouco da identidade e olhar desse povo que luta diariamente para manter sua alteridade.” (AZEVEDO & SIMAS, 2015, p.74)[\[33\]](#)

A inserção dessas temáticas se inscrevem também em um processo mais amplo de inovações trazidas pela modalidade do Boi de Arena. A partir da expansão do Festival Folclórico algumas mudanças ocorreram no Boi Bumbá de Arena. Uma delas diz respeito à introdução de alegorias que se associam a encenação das lendas regionais feita pelo Mestre Jair Mendes. Conforme Dossiê, essa inovação se deu com a experiência trazida pelo Mestre de sua vivência no Carnaval carioca no ano de 1968. Do Rio de Janeiro para Parintins, mais tarde as tecnologias desenvolvidas no âmbito do Festival, como a “robótica”[\[34\]](#), foram levadas para os desfiles das escolas de samba no eixo Rio-São Paulo, abrindo

assim espaços para os artistas parintinenses em diversas partes do país. Outra mudança se deu com a institucionalização dos grupos e a criação de uma estrutura de Associação. Antes os grupos eram constituídos informalmente e possuíam um “dono do boi”, responsável pela manutenção da brincadeira. Segundo o Dossiê a formalização jurídica ocorreu devido a necessidade de encontrar alternativas de financiamento dos custos decorrentes dos preparativos e apresentações no palco do Festival Folclórico.

Esses elementos e inovações também trazem à tona questões como o caráter espetacular que a brincadeira assumiu neste formato de Boi de Arena, bem como as relações entre o tradicional e o moderno. Cavalcanti enfatiza que festas como o Boi Bumbá não podem ser analisadas a partir de categorias estanques, pois são capazes de integrar aspectos ditos tradicionais e comunitários a dimensões hiper-modernas, massivas, mercadológicas e espetaculares.^[35] O Boi Bumbá, para a autora “revela a contemporaneidade e os esforços de reformulação de um universo social de base tradicional” ^[36].

Essas tensões, como pontuado no Dossiê, se refletem também na relação entre os três diferentes formatos do folguedo, como por exemplo, quando são usadas categorias de classificação que opõem os Bois de Terreiro e de Rua ao Boi de Arena como representantes do paroquialismo contra o cosmopolitismo, ou ainda quando a “narrativa da perda” e a ilusão arcaísta de algumas análises, deslegitimam e declaram a degeneração da brincadeira no Boi de Arena em detrimento dos demais formatos do folguedo. Acerca das transformações e inovações que foram se conformando ao longo do tempo no Boi de Arena, o Dossiê argumenta que estas apenas são incorporadas tendo como baliza e critério de aceitabilidade as tradições locais. Assim, “o controle das alterações e a garantia da autenticidade estariam calcadas no fato de que produção dos múltiplos elementos da festa estaria posta exclusivamente nas mãos da comunidade parintinense”^[37]. Nesse sentido, também se inserem as temáticas regionais, as quais teriam o propósito de “cosmopolitizar o acervo local, sem admitir qualquer mácula à alma espontânea popular, quer dizer, repele-se a intromissão de qualquer fator externo capaz de arranhar-lhe o teor de tradição cultural e diferença étnica”^[38].

O intenso envolvimento da comunidade local na preparação do Boi Bumbá, nos seus três formatos, evidencia igualmente os inúmeros saberes constituintes do Complexo Cultural do Boi Bumbá. A realização das apresentações abrange os saberes e modos de fazer de músicos, artesãos, costureiros, coreógrafos e diversos artistas, além dos saberes transmitidos no próprio brincar, como descrito pelo entrevistado Jaçanã no Dossiê ao relatar sua experiência com a confecção e manipulação do artefato-boi enquanto “tripa”^[39] do boi:

Foi uma experiência muito rara pra mim, porque eu não sabia, porque pra aprender a ser Tripa, eu tinha que aprender a fazer o próprio Boi. Porque não adiantava o Jair fazer o boi e eu vim pra dançar. Eu não ia saber os movimentos. Ele chegou pra mim e falou: “Jaçanã, quer ser Tripa? Então, vai fazer o boi!”^[40]

Enfim, podemos perceber, por esta breve análise, que o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins se configura como uma forte referência cultural, estabelecendo-se como objeto da política institucional para o patrimônio imaterial. O objeto de Registro, conforme colocado pelo Dossiê, desenha-se como uma “(...) expressão lúdico-artística na qual estão reunidas dimensões cênicas, plástica-coreográficas e melódico-percussivas” e “congrega, na sua natureza de folguedo, saberes, ofícios e modos de fazer que delimitam um domínio de práticas que os transubstanciam em diversão e celebração.”^[41]

4. Indicações para o Plano de Salvaguarda

As indicações para o Plano de Salvaguarda foram construídas, segundo consta no Dossiê, a partir da reunião de mobilização de detentores em Maués, e de demais entrevistas com detentores, ao longo do processo de pesquisa. Conforme depreendido da reunião acima referida, foi possível perceber as seguintes questões que comprometem o prosseguimento das manifestações: “dificuldade de financiamento, atuação oscilante do poder público, distanciamento entre a realidade comunitária da qual parte o folguedo e as expectativas geradas quando este integra um festival voltado para os visitantes turistas, entre outros”. [42] Também foram levantadas questões relativas ao Festival de Parintins, as quais explicitam tensões: ao mesmo tempo que se criticava o caráter espetacular assumido pelo Boi de Arena de Parintins, afastado assim da “tradição”, contestava-se a desigualdade existente entre a situação de Parintins e de Maués. Nesse sentido, o Dossiê sugere como uma primeira recomendação de salvaguarda o estabelecimento de um fórum regional voltado à troca de ideias e à busca de soluções para os problemas envolvendo o bem cultural.

Percebeu-se também a necessidade de organização dos riquíssimos acervos musicais particulares para a salvaguarda da memória musical dos Bois de todo o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Conforme colocado pelo Dossiê, a despeito dos esforços de pesquisadores e detentores como Basílio Tenório (Garantido) e Odinéia Andrade (Caprichoso) é necessário que para além do arquivamento e conservação do material, seja garantido também o acesso e disponibilização desses bens, “no sentido de que possam servir de fonte de alimentação dos conteúdos contemporâneos e fortalecimento e propagação da cultura do brinquedo de boi na região” [43].

Também a partir de falas de entrevistados, concluiu-se que, no que se refere à salvaguarda da memória musical do folguedo, são igualmente importantes “iniciativas que fomentem a perpetuação dos saberes vinculados à feitura do boi” [44] como as “escolinhas” – Escolas de Arte criadas pelos grupos de Boi Bumbá como contrapartida social, onde saberes referente ao folguedo são passados as crianças e adolescentes da comunidade e as quais possuem grandes dificuldades para a manutenção de suas atividades.

Sendo assim, são colocados como proposta três eixos de ação para a gestão mnemônica do patrimônio musical dos bois (i) formação e publicização de arquivos referentes às toadas; (ii) incentivo a criação e manutenção de iniciativas que perpetuem os saberes musicais vinculados ao boi, como as “escolinhas”; e (iii) envolvimento de instâncias de pesquisa acadêmica. [45]

Acrescentamos apenas que estas medidas poderiam se estender para outros saberes – como as danças, a feitura do boi, etc. - envolvidos na brincadeira do boi, fortalecendo ainda mais a manifestação cultural como um todo.

5. Conclusão

Por ser uma expressão cultural de longa continuidade histórica e que a comunidade detentora valoriza, empenhando-se na sua perpetuação para as presentes e futuras gerações, reiterando-a e atualizando-a enquanto tradição;

Por sua relevância nacional na medida em que abarca a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira e suas expressões regionais;

Por ser uma referência cultural e representativa da história e identidade regional, portanto elementos que lhe conferem a um só tempo singularidade e ressonância em outras localidades do País;

E por tudo mais que está demonstrado neste processo, indicamos a inscrição do Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e de Parintins no Livro de Registro das Celebrações, criado pelo

Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

É este o parecer.

Amanda Camylla Pereira Silva

Técnica

COREG/CGIR/DPI

Matr. SIAPE 1068710

-
- [1] Os respectivos relatórios técnicos foram entregues ao DPI-IPHAN pelas empresas Memória Arquitetura Ltda e DBG LTDA, como produto do mapeamento das formas expressivas do Boi-Bumbá, no sítio do Baixo (Médio) Amazonas.
- [2] Segundo Dossiê de Registro, a pesquisa desenvolveu-se “na extensão da Mesorregião Amazônica do Médio Amazonas, em particular nas sub-regiões geopolíticas VIII (área do Médio Amazonas, abarcando os municípios de Itacoatiara, Itapiranga, Maués, Nova Olinda do Norte, Presidente Figueiredo, Silves e Urucurituba) IX (área do Baixo Amazonas, estendida entre as cidades de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Nhamundá, Parintins, São Sebastião do Uatumã e Urucará.), ambas integradas à divisão administrativa do Estado do Amazonas. Vale dizer que uma e outra sub-região administrativa do Estado do Amazonas estão, para os fins previstos à realização do dossiê, acomodadas numa mesma bacia ou região geocultural e histórica chamada de Médio Amazonas e Parintins.” Dossiê de Registro, pg. nº 6.
- [3] Conforme Maria Laura V. de Castro Cavalcanti, as brincadeiras do boi são muitas vezes definidas como “auto popular” em alusão ao teatro medieval; como “farsa”, ressaltando o caráter burlesco; como “dança dramática”, temo cunhado por Mario de Andrade e ainda, como folguedo, destacando o caráter festivo, além da combinação entre música, drama e dança. Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro . O Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: uma breve história e etnografia. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro de 2000, p. 1024.
- [4] Idem, ibidem, p. 1023
- [5] Dossiê de Registro, p. 88
- [6] Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *MANA*, 69-104, 2006, p. 75
- [7] Idem, ibidem, p. 71
- [8] Idem, ibidem, p. 71
- [9] Idem, ibidem, p. 75
- [10] Dossiê de Registro, p. 85-86
- [11] Dossiê de Registro, p. 87
- [12] Dossiê de Registro, p. 92
- [13] Representa a mais bela da tribo, segundo o Dossiê.
- [14] Segundo Cavalcanti, o surgimento do Festival Folclórico de Parintins foi um divisor de águas para

a brincadeira do boi na região. Criado por um grupo da Juventude Alegre Católica em 1965, o Festival tinha como intenção reunir os grupos folclóricos e reavivar as brincadeiras relativas ao ciclo junino. Várias quadrilhas se apresentavam e o Boi Bumbá encerrava o Festival. Aos poucos o Boi foi se tornando a principal atração e tomando grandes dimensões. Tal processo foi possível com instituição da competição entre os dois Bois em 1966. Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. O Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: uma breve história e etnografia. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro de 2000, p 1030-1031.

[15] Conforme consta no Dossiê de Registro, pg. 60: “Parintins está (...) a 359 km em linha reta da capital do estado do Amazonas, Manaus, e a 420 km por via fluvial. Possui área compreendida em 5.952,378 Km² e densidade demográfica equivalente a 17,14 hab/km². O município de Parintins possui uma população total de 102.033 habitantes, distribuídos em 20.671 domicílios, conformando uma densidade domiciliar de 4,93 habitantes por domicílio, em média. 68.5% destes domicílios estão distribuídos na zona urbana e 31.5% na zona rural.” Segundo Cavalcanti, durante o século XVII, no contexto dos aldeamentos para catequização de povos indígenas, um grupo de tupinambás dominou a região. Esse grupo comerciava com portugueses e capturava outros indígenas. Mais recentemente, o município, nas décadas iniciais do século XX, beneficiou-se do cultivo da juta e atualmente, a principal atividade econômica é a criação bovina e bubalina. É, segundo a autora, um município carente e com poucas oportunidades de empregos formais, sendo este muitas vezes ligados ao serviço público local. Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. O Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: uma breve história e etnografia. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro de 2000, p. 1027

[16] O Bumbódromo, assim chamado em alusão ao Sambódromo do Rio de Janeiro, segundo Cavalcanti, foi construído em 1988 pelo governo estadual. Comporta 40 mil pessoas divididas em duas arquibancadas, uma vermelha, do Garantido e outra azul, do Caprichoso. Fora dos dias de Festival, o Bumbódromo é uma arena esportiva e abriga também uma escola. Idem, *ibidem*, p. 1029

[17] Dossiê de Registro, p. 101

[18] O Festival Folclórico de Parintins é considerado no Dossiê como o modelo irradiador da modalidade do Boi de Arena e, portanto, a descrição que se segue se centra na dinâmica e nos grupos que se apresentam no referido Festival.

[19] Nome dado a plateia de cada um dos grupos de Boi, que participa ativamente das apresentações, com gestões, toadas e coreografias.

[20] Dossiê de Registro, p. 102-103

[21] Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. Os sentidos do espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002, V. 45 Nº 1, p. 56-57

[22] Curral – local de ensaio

[23] Dossiê de Registro, p. 158

[24] Termo usado pelos brincantes de cada grupo de Boi-Bumbá para se referir ao Boi rival.

[25] Dossiê de Registro, p. 62

[26] Dossiê de Registro, p. 62

[27] Dossiê de Registro, p. 224

[28] Dossiê de Registro, p. 224

[29] Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. Os sentidos do espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002, V. 45 Nº 1, p.38

[30] Dossiê de Registro, p. 132

[31] Importante ressaltar que esta figura do índio elaborada no âmbito do Festival passa por um processo de ressignificação conforme relata Erick Nakanome no Dossiê de Registro, p. 249: “Tem que criar ali um outro índio. Não é o índio da aldeia. É o índio do Boi. É como se estivéssemos ressignificado o indígena segundo o imaginário do artista do Boi de Parintins. É preciso pensar esse figurino respeitando a tradição, mas também o espaço o espaço que ele ocupa – o Bumbódromo”

[32] Musicalmente as toadas se caracterizam por uma marca rítmica regional, segundo Dossiê de Registro, p. 171-172: “ (...) ditada pelos toques das palminhas, dos surdos e caixinhas, tendo sua musicalidade paulatinamente sofisticada pela incorporação de outros instrumentos tais como o charango, o violão, o banjo regional, o teclado, o contrabaixo e a guitarra”

[33] Dossiê de Registro, p. 171

[34] “Montada à base de lanças (primeiro de madeira, hoje de ferro), cabos e roldanas, com a aplicação dessa tecnologia se tornou possível dá movimentos as esculturas das alegorias.” Dossiê de Registro, p. 251

[35] Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. As Grandes Festas. *Um olhar sobre a cultura brasileira* (Orgs. Márcio de Souza e Francisco Weffort). Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 1998, p. 10.

[36] Cavalcanti, Maria Laura V. de Castro. Os sentidos do espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002, V. 45 Nº 1, p. 66

[37] Dossiê de Registro, p. 161

[38] Dossiê de Registro, p. 161

[39] Refere-se à pessoa que fica sob a fantasia do boi, executando os movimentos ao longo da brincadeira.

[40] Dossiê de Registro, p. 242

[41] Dossiê de Registro, p. 5

[42] Dossiê de Registro, p. 256

[43] Dossiê de Registro, p. 259

[44] Dossiê de Registro, p. 260

[45] Dossiê de Registro, p. 261



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Camylla Pereira Silva, Técnico**, em 28/09/2018, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Djalma Guimaraes Santiago, Coordenador Substituto de Registro**, em 28/09/2018, às 15:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **0749338** e o código CRC **34BF2E92**.

Referência: Processo nº 01450.006348/2009-11

SEI nº 0749338