



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA  
DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

NAIR SANTOS LIMA

**ESPETÁCULOS CULTURAIS AMAZÔNICOS: a festa como resistência e experiência  
estética**

BELÉM  
2023

NAIR SANTOS LIMA

**ESPETÁCULOS CULTURAIS AMAZÔNICOS: a festa como resistência e experiência  
estética**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito necessário para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação  
Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia

Orientador: Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho

BELÉM

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

L732e Lima, Nair Santos.  
Espectáculos Culturais Amazônicos : a festa como resistência e  
experiência estética / Nair Santos Lima. — 2023.  
276 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Otacilio Amaral Filho  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2023.

1. Amazônia. 2. espetáculos culturais amazônicos. 3.  
Midiatização. 4. Conversão semiótica. 5. Plataforma  
YouTube. I. Título.

CDD 658.45

---

NAIR SANTOS LIMA

**ESPETÁCULOS CULTURAIS AMAZÔNICOS: a festa como resistência e experiência  
estética**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito necessário para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

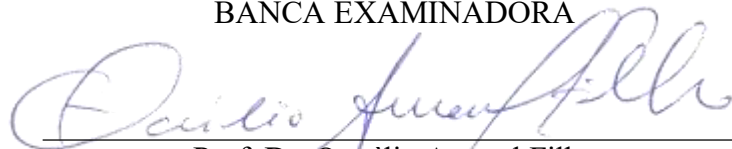
Área de Concentração: Comunicação  
Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia

Orientador: Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho

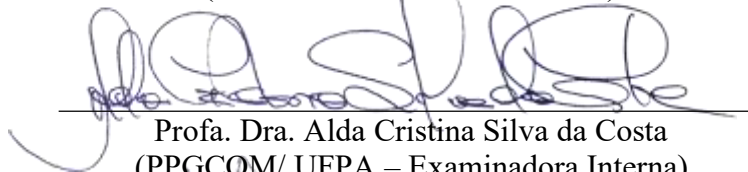
Data de avaliação: 24/03/2023

Conceito: APROVADO

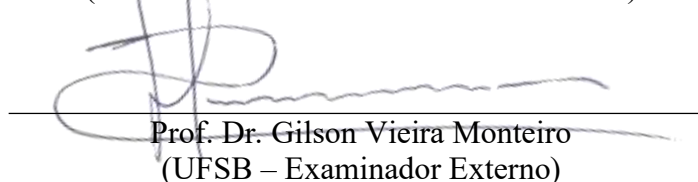
BANCA EXAMINADORA



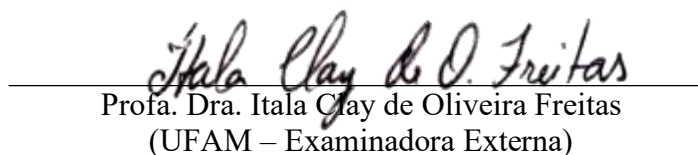
Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho  
(PPGCOM/UFPA – Orientador)



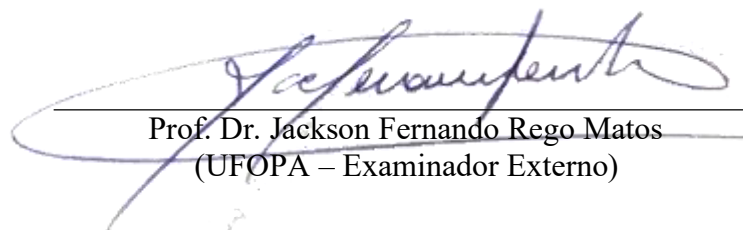
Profa. Dra. Alda Cristina Silva da Costa  
(PPGCOM/ UFPA – Examinadora Interna)



Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro  
(UFSB – Examinador Externo)



Profa. Dra. Itala Clay de Oliveira Freitas  
(UFAM – Examinadora Externa)



Prof. Dr. Jackson Fernando Rego Matos  
(UFOPA – Examinador Externo)

À minha família, irmãos e à lembrança de meus pais (in memoriam).

## AGRADECIMENTOS

### Do caminhar, a semente

O interesse por temas relacionados à cultura amazônica surgiu em sala de aula e das disciplinas que eu ministrava correlatas ao assunto. A escrita é consequência, e um ato de resistência. Para esse fim, todos os saberes científicos e não-científicos me moldaram e me fortaleceram a resistir, a continuar. Nenhum esforço físico foi maior que àqueles que brotaram da memória, do coração e do prazer em descobrir que eu desbravava cada solo da região traçada e vivenciada tempos atrás.

Confesso que a produção dessa tese é o resultado de longo período de inquietação, até certo ponto, de desconhecimento de meu próprio estar-no-mundo e, na maioria do tempo, de um (re)pensar minha condição atual, e que agora sigo fortalecida pelo agente de mudanças que eu mesma me defino.

O título, que me acrescenta uma condição de *status* acadêmico, me compromete na justa medida a contribuir para a valorização de um saber que vêm na contramão do conhecimento científico tão-somente, e que deixa de lado saberes outros, de uma vasta camada estratificada da sociedade amazônica, que gira em torno da renda e da participação em um cenário econômico desejável.

Falo desse conhecimento porque é nessa discussão que me sinto confortável e realizada. E justifico: sou amazônica. Nos anos de 1960, meu pai, funcionário público federal, havia sido transferido para uma pequena vila denominada Daniel de Carvalho<sup>1</sup>, fazenda adquirida em julho de 1949 e incorporada ao patrimônio das plantações Ford. Meses depois meu pai foi novamente transferido, desta vez para Belterra, o qual dentre outras funções foi designado como responsável pelo “Pomar da Estrada 6”, à época um centro de produção de citrus.

A Belterra dos anos 1960/1970, particularmente o Pomar da Estrada 6, era um lugar aprazível, embora pela condição de área federal, privativa e, talvez por isso mesmo, com algumas restrições de público fosse esse lugar encantador. Certamente, os traços mais fortes de meu caráter resultam dessa condição ambiental, portanto, é na condição de habitante dessa região (infância e adolescência) que pude construir o olhar que divido com os que forem ler esse texto-tese.

---

<sup>1</sup> Localiza-se à margem esquerda do rio Tapajós, em frente à cidade de Aveiro. O lugar também serviria como hotel-fazenda que hospedaria o magnata Henry Ford em sua possível estada na Amazônia (que não ocorreu). O topônimo faz referência ao então ministro da agricultura do governo de Gaspar Dutra (1946-1950). Daniel Serapião de Carvalho foi um economista e político mineiro e contribuiu para a aquisição e implantação das áreas, na Amazônia Oriental, voltadas aos experimentos agropecuários e cítricos, atualmente no âmbito da EMBRAPA.

Ressalto, porém, que nos dias atuais sem as facilidades tecnológicas e as possibilidades de pesquisar de modo “não cartesiano”, seria impossível realizá-la, visto que nesse período fomos surpreendidos e estagnados pela situação da pandemia da Covid-19 na Amazônia, especialmente em Manaus-AM onde resido. Por força dos decretos estabelecidos, as viagens foram suspensas e os acessos aos espaços de pesquisa passou a ser exclusivamente a internet.

Desse modo, as orientações dos seminários, dos grupos de pesquisa LAPAM e SISA foram fundamentais para que eu seguisse uma metodologia outra de pesquisa. Por isso ratifico minha percepção e confiança: temos um corpo de professores, nas diversas áreas, que nos conduzem com tamanha sensibilidade por esses caminhos – o do percurso acadêmico, e nos quais devoto meu (re)conhecimento pelos homens e mulheres amazônicos que são. De outro modo, não haveria receptividade pelo tema de minha pesquisa.

Quero aqui fazer meus agradecimentos. E devo em primeiro momento a Deus porque quando as dificuldades surgiram pude resistir. E resisti porque Deus redobrou as minhas forças. ... o Deus de meus ancestrais, mas tão atual que me conhece de modo total: corpo, alma e espírito, “(...) a quem temerei? O Senhor é a força da minha vida; de quem me recearei?” (SALMOS. 27:1); Mãe e Pai, vocês vivem em mim ... uma trajetória de lutas entre o pomar e a roça e que nos forjou a viver na cidade em busca do conhecimento. A sabedoria da natureza já nos constituía ... e eu nem sabia.

Meu agradecimento mais difícil de definir é para você, Dauberson – a complexidade mais rica e harmônica nos últimos trinta e seis anos de parceria. Não tenho palavras. Tenho amor. Aos meus filhos, Yuri, Thais e Daniel, orgulho de mãe, do dever cumprido, pela ética e pelo comprometimento na docência e pela vida. Perdão pela ausência do ofício. Aos meus irmãos, cada um em sua singularidade é partícipe da minha caminhada. Os primeiros foram piqueiros, alguns iluminaram as noites quando não havia estrelas, outros me deram abrigo durante a viagem ou me seguraram pela mão para que eu não fraquejasse. Nossa história cimentou nossos caminhos e me deu asas no sobrevoos dos lugares imaginários, fruto do isolamento do ambiente que compartilhamos na fria Belterra.

À minha irmã Sonia, minha eterna gratidão, ela que me hospedou nas primeiras semanas de minha moradia em Belém/Pará, no meu retorno para o primeiro ano do doutorado ... tão desafiador os dias de chuva, no coletivo de ida e vinda para o Campus, mas ela estava sempre atenta ao meu retorno sem esquecer o guarda-chuva. Foste fantástica, minha irmã!

Cristina Ramalho, muito obrigada, velha amiga! Sem você minha vida em Belém seria quase impossível. Ela me acompanhou no ensino médio, era sagaz e eu contava sempre com ela para me dar proteção (era essa a sensação que eu sentia). Quase quatro décadas passaram,

mas foi ela quem correu para arranjar um lugar perto de sua casa, na Marambaia, um bairro gostoso, musical. Nas quintas começavam as músicas de seresta que enchiam meu alojamento de saudades de casa. Ela sempre me incluía nos passeios culturais ou nos cafés – quando eu podia ir lá (casa) bater um papo. Grandes lembranças.

Meu agradecimento também é para a Flávia Carneiro - amiga que aprendi a amar: inteligente, sensível e amorosa. Quem a conhece vai sempre acrescentando outros adjetivos, qualidades. Ela sempre ouviu minhas angústias mesmo no labor diário e das viagens. Ela sempre me responde. Você é a cabocla paraense mais amazônica que conheço, por isso tudo merece todos os prêmios desta vida, amiga.

Ao caríssimo Poeta, João de Jesus Paes Loureiro, meu professor nos primeiros anos da Faculdade de Comunicação (UFPA), obrigada por suscitar em mim a curiosidade amazônica.

Aos colegas acadêmicos do PPGCOM, em especial à primeira turma de doutorado do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (2019), em especial aos que de alguma forma me deram a mão: Lorena Esteves (que me levou ao hospital, quando eu passei mal em sala de aula); À Camila Simões, pelos cafés, pela amizade incontestada e pelas dúvidas desfeitas concernentes às atividades do ambiente virtual... e tantas outras! À Rayssa Lenon, companheira, parceira e acolhedora. Saudades de você; Nathan Kabuenge, que amei conhecer e pagou meu primeiro almoço no Restaurante Universitário (ainda devo!) Você é grande porque só lê os grandes. Parabéns por tua história de ausência e superação. Ao Jessé Santa Brígida e à Lídia Rodarte, em especial pelos encontros nos almoços; ao Hans Costa, pela boa conversa e carona do Campus. E ao Elias Serejo, muito obrigada pela recepção, carona e encontros. Seu sorriso aproxima e encanta.

Aos professores do PPGCOM-UFPA, em especial, Otacílio Amaral Filho e Alda Costa (Estudos Avançados em Comunicação e Amazônia), estes foram meus colegas de graduação vivenciando as mesmas dificuldades da época; Fábio Castro (Comunicação, Socialidade e Intersubjetividade); Luiz Cezar (LZ) (Comunicação, Cidades e Amazônia); Marina Castro (Teorias da Cultura), pela afinidade do conteúdo disciplinar e, conseqüentemente, da vinculação afetiva em minha vida acadêmica. Aos professores Alda Costa e Fábio Castro pela condução dos Seminários Integrados de Pesquisa, Linha 1, pelas elucidações e arguições durante os eventos, e aqui meu muito obrigada à professora Rosane Strainberg pela prontidão no socorro quando minhas forças falharam.

Aos colegas integrantes do LAPAM – Laboratório de pesquisa em Mídia, Cultura e Povos da Amazônia (2021-2023), pelas tardes sistematizadas de nossas reuniões ao longo destes anos, de aprendizado e afetos. Muito obrigada pela partilha.



Aos professores Itala Clay de Oliveira Freitas (UFAM), Gilson Vieira Monteiro (UFSE) e Jackson Fernando Rego Matos (UFOPA), meu profundo agradecimento pela aceitação do convite para esse momento de minha defesa. O convite para a Banca surgiu por suas experiências estéticas, conhecimento regional e pertencimento cultural.

Aos demais professores e servidores técnicos do PPGCOM pelo apoio e auxílio presentes no ambiente do ICL. Gratidão a Juliana Ranieri e ao Rafael Acatauassu pelo acolhimento, empatia e por todas as informações a respeito do Programa no espaço acadêmico presencial e virtual. Para mim, foi muito importante sentir que a “casa” me recebia novamente.

À FAPESPA pela bolsa: um enorme presente, pois com esse apoio eu mudei de cidade, de estado e vivi todas as experiências relatadas acima. Conheci pessoas, revi amigos e pude retornar à Universidade Federal do Pará – UFPA, onde iniciei minha vida acadêmica e para onde escolhi retornar quase quatro décadas mais tarde quando optei pelo doutorado.

Em nome do prof. Wilson Nogueira (UFAM) agradeço aos demais professores/pesquisadores citados e não citados, que são ou estão na Amazônia, é por vocês que minha pesquisa se volta – para dentro – para a defesa de um saber endógeno, porque ninguém conhece mais essa realidade que vocês.

Meu muito obrigada, Daniel Costa, membro da comissão de artes da *Associação Folclórica Cultural e Recreativa Tribo Muirapinima* – e, Edvander Batista – Associação *Folclórica Tribo Munduruku* – pelo apoio, informação minuciosa com a dedicação de mestres que são e valor pela cultura e por Juruti, em todas as áreas. Ao João Braga *Diretor de Mídia do Boto Tucuxi*. Obrigada pela conversa agradável em meio aos festejos da vitória. Até breve.

Ao prof. Otacílio Amaral por ser meu orientador, professor e amigo. Que você esteja sempre por perto, e a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

OBRIGADA!

Sou filho do Norte  
Sou forte  
Eu piso esse chão com amor  
Sei que minha sorte é a morte  
Sou caboclo e não sei  
O que é temor  
Eu venci na selva gigante e hostil  
O rio e o seu desafio  
A matinta e o seu assoviu  
Me ensinou a ser forte e viril

Das florestas eu sou o senhor  
O meu grito de guerra é o trovão  
Meu desejo meu sonho daqui  
É ser ouvido por toda a nação

Meu desejo de terra é plantar  
Minha gente invoca Tupã  
Mas se o ouro quiserem levar  
Tiro a flecha ou ergo o facão

Eu cresci onde cresceu tucuxi  
Curupira irmão desse chão  
Entre lendas navego sem medo  
Só a morte tenho por lição.

(Alma cabocla, Eduardo Dias)

## RESUMO

A tese trata das festas da cultura amazônica com ênfase nos espetáculos culturais, as quais, ao longo do tempo, vêm sendo ressignificadas, a partir de seus lugares de tradição. A visibilidade desses eventos ocorre por meio da mídiatização, processo auferido pelos meios tecnológicos de comunicação e potencializados por um modelo de globalização, que os naturaliza como produto mercadológico. Na condução da pesquisa evidenciou-se a diferença entre “festas amazônicas”, que são as manifestações culturais no âmbito do território brasileiro (Amazônia Legal), e “festas da cultura amazônica” – culminando com os “espetáculos culturais amazônicos”, que são aquelas constituídas da experiência estética do imaginário dessas populações e, portanto, próprias da cultura ribeirinha ou cabocla. Percebeu-se, ainda que o termo “caboclo” tem se reconfigurado desde que os saberes desses povos revelou uma importância ímpar no contexto cultural e inseridos nos espaços acadêmicos das várias ciências, consubstanciando-se, sobretudo, na ideia de uma cultura amazônica específica, de características intrínsecas do ser amazônico, como também da compreensão de pesquisadores amazônicos sobre o tema. O *locus* de enunciação ocorre nas cidades de Juruti e Santarém, no estado do Pará e na cidade de Parintins, no Amazonas, cujo *corpus* de análise são: a festa das tribos, a festa do Sairé, e o festival folclórico de Parintins. A pesquisa bibliográfica foi o procedimento que conduziu todas as fases desse estudo e a análise do fenômeno se fundamenta teórica e metodologicamente na conversão semiótica – atividade mental de natureza simbólica produzida pelo pensamento humano e que atua na produção de novos sentidos. O corpus tem por base três documentários contemplados pela lei Aldir Blanc referentes às três festas, porém, outros audiovisuais sobre o ambiente das festas postados no YouTube, e selecionados por critério de relevância, representatividade e participação dos organizadores e/ou “fazedores da festa” serviram de apoio para a análise. Sob essa perspectiva, compreende-se que os espetáculos culturais amazônicos são meios de expressividade e resistência de uma cultura que opera como forma de comunicação, e que por meio da plataforma YouTube e linguagens da comunicação digital ou mídiatizada, transpõe-se o local, ganha visibilidade, lucro e produz novos sentidos, quer sejam pelo restabelecimento dos vínculos de pertencimento com a cultura local ou dos modos de festejar e do estar-juntos.

**Palavras-Chave:** amazônia; espetáculos culturais amazônicos; mídiatização; conversão semiótica; plataforma YouTube.

## ABSTRACT

The thesis deals with the Amazonian cultural festivals with an emphasis on cultural shows, which, over time, have been re-signified from their traditional places. The visibility of these events occurs through mediatization, a process obtained by the technological means of communication and enhanced by a model of globalization, which naturalizes them as a marketing product. In conducting the research, the difference between "Amazonian festivals", which are cultural manifestations within the scope of the Brazilian territory (Legal Amazon), and "Amazonian cultural festivals" - culminating with the "Amazonian cultural shows", which are those constituted of the aesthetic experience of the imaginary of these populations and, therefore, typical of the riverside or caboclo culture. It was noticed, even though the term "caboclo" has been reconfigured since the knowledge of these peoples revealed a unique importance in the cultural context and inserted in the academic spaces of the various sciences, consubstantiated, above all, in the idea of a specific Amazonian culture, of intrinsic characteristics of the Amazonian being, as well as the understanding of Amazonian researchers on the subject. The locus of enunciation takes place in the cities of Juruti and Santarém, in the state of Pará and in the city of Parintins, in Amazonas, whose corpus of analysis are the festival of the tribes, the festival of Sairé, and the folkloric festival of Parintins. Bibliographical research was the procedure that conducted all phases of this study and the analysis of the phenomenon is theoretically and methodologically based on semiotic conversion – mental activity of a symbolic nature produced by human thought and which acts in the production of new meanings. The corpus is based on three documentaries contemplated by the Aldir Blanc law referring to the three parties, however, other audiovisuals about the environment of the parties posted on YouTube, and selected by criteria of relevance, representativeness and participation of the organizers and/or "party makers". served as support for the analysis. From this perspective, it is understood that the Amazonian cultural shows are means of expressiveness and resistance of a culture that operates as a form of communication, and that through the YouTube platform and languages of digital or mediatized communication, the place is transposed, gains visibility, profit and produces new meanings, whether through the re-establishment of belonging ties with the local culture or the ways of celebrating and being- together.

**Keywords:** amazon; amazon cultural shows; mediatization; semiotic conversion; YouTube platform.

## RESUMÉ

La thèse porte sur les festivals culturels amazoniens en mettant l'accent sur les spectacles culturels qui, au fil du temps, ont été re-signifiés de leurs lieux traditionnels. La visibilité de ces événements passe par la médiatisation, un processus obtenu par les moyens technologiques de communication et renforcé par un modèle de mondialisation, qui les naturalise en tant que produit marketing. Dans la conduite de la recherche, la différence entre les « fêtes amazoniennes », qui sont des manifestations culturelles à l'intérieur du territoire brésilien (Amazonie légale), et les « fêtes culturelles amazoniennes » - culminant avec les « spectacles culturels amazoniens », qui sont ceux constitués de l'expérience esthétique de l'imaginaire de ces populations et donc typique de la culture riveraine ou caboclo. On l'a remarqué, même si le terme « caboclo » s'est reconfiguré puisque les connaissances de ces peuples ont révélé une importance unique dans le contexte culturel et insérées dans les espaces académiques des différentes sciences, consubstantielles, avant tout, à l'idée d'une culture amazonienne spécifique, des caractéristiques intrinsèques de l'être amazonien, ainsi que la compréhension des chercheurs amazoniens sur le sujet. Le lieu d'énonciation a lieu dans les villes de Juruti et Santarém, dans l'état du Pará et dans la ville de Parintins, en Amazonas, dont les corpus d'analyse sont : la fête des tribus, la fête de Sairé et la fête folklorique de Parintins. La recherche bibliographique a été la procédure qui a conduit toutes les phases de cette étude et l'analyse du phénomène est théoriquement et méthodologiquement basée sur la conversion sémiotique - activité mentale de nature symbolique produite par la pensée humaine et qui agit dans la production de nouvelles significations. Le corpus est basé sur trois documentaires envisagés par la loi Aldir Blanc faisant référence aux trois partis, cependant, d'autres audiovisuels sur l'environnement des partis mis en ligne sur YouTube, et sélectionnés selon des critères de pertinence, de représentativité et de participation des organisateurs et/ou « faiseurs de partis » a servi de support à l'analyse. De ce point de vue, il est entendu que les spectacles culturels amazoniens sont des moyens d'expressivité et de résistance d'une culture qui fonctionne comme une forme de communication, et qu'à travers la plateforme YouTube et les langages de communication numériques ou médiatisés, le lieu est transposé, gagne en visibilité, profite et produit de nouvelles significations, que ce soit par le rétablissement de liens d'appartenance à la culture locale ou par les manières de célébrer et d'être-ensemble.

**Mots Clés:** amazonie; spectacles culturels amazoniens; médiatisation; conversion sémiotique; plateforme YouTube.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marujada “Boi Caprichoso” (2022).....	78
Figura 2 - Translado de alegoria para a Arena de Apresentação .....	79
Figura 3 - Festibal 2022 – Juruti (PA) .....	80
Figura 4 - Prof. <sup>a</sup> Aurecília Andrade – Fundadora da tribo Muirapinima .....	81
Figura 5 - Símbolo do Sairé na Festa dos Botos .....	86
Figura 6 - Festival Mariri (Povos Yawanawa).....	90
Figura 7 - Rodas de Marabaixo .....	91
Figura 8 - Festival do Peixe Ornamental de Barcelos.....	94
Figura 9 - FECANI/2018 – Itacoatiara/AM .....	95
Figura 10 - Guerreiros Mura / “Tabaturuna” .....	97
Figura 11 - Festival Folclórico do Amazonas .....	99
Figura 12 - Festival Folclórico de Parintins – AM.....	100
Figura 13 - Apresentação do Bumba Meu Boi – MA .....	103
Figura 14 - Representação da luta entre Cristãos e Mouros/MT.....	105
Figura 15 - Círio de Nazaré – Belém/Pará .....	106
Figura 16 - Símbolo do Sairé .....	109
Figura 17 - Festival Sairé – Santarém / Alter do Chão – PA .....	110
Figura 18 - Festa de São Benedito – Bragança /PA .....	112
Figura 19 - Festival Folclórico de Caracará – Boa Vista/RR.....	114
Figura 20 - Cavaleiros representando Mouros x Cristãos (TO).....	115
Figura 21 - Festa do Divino – Natividade/TO.....	117
Figura 22 - Festejo de Santos Reis – Fátima (TO).....	118
Figura 23 - Pousada em Alter do Chão (PA) .....	126
Figura 24 - Catálogo de bioinstrumentos Gaponga/música orgânica .....	132
Figura 25 - O local atrelado ao espetáculo .....	149
Figura 26 - Festival dos Botos.....	149
Figura 27 - Bumbódromo de Parintins .....	150
Figura 28 - Boi Manaus – Manaus/AM .....	161
Figura 29 - "Boi Pavulagem é Boi do Mundo" .....	164
Figura 30 - Festival Sairé (Lenda dos Botos) – Alter do Chão/PA.....	170
Figura 31 - A lenda do Boi, Maranhão.....	172
Figura 32 - Boi de Morros faz apresentação em Roma, Itália.....	173

Figura 33 - Tribo Muirapinima – Juruti / Pará .....	175
Figura 34 - Tribo Munduruku – Juruti/Pará .....	176
Figura 35 - Fruto Guaraná.....	177
Figura 36 - Festa do Guaraná .....	178
Figura 37 - Disco de Cores.....	183
Figura 38 - Boi Caprichoso e Boi Garantido.....	184
Figura 39 - Material de divulgação .....	184
Figura 40 - Apresentação oficial da festa dos botos.....	185
Figura 41 - “O Leque”, Richard Schechner .....	187
Figura 42 - Vista da “Ilha do Amor”, em Alter do Chão (PA) .....	190
Figura 43 - Momento de sedução do boto.....	194
Figura 44 - Vista aérea da cidade de Juruti e da área da mina (ALCOA).....	200
Figura 45 - Foto mais antiga do boi Caprichoso - década de 1950.....	203
Figura 46 - Capa do CD de 1991.....	204
Figura 47 - Banner on-line .....	206
Figura 48 - Embarcação com torcedores “Garantido” e “Caprichoso”.....	208
Figura 49 - Festibal 2009 – Documentário “Uma História de Amor à Cultura” .....	218
Figura 50 - Festibal 2019 - Retratos da Terra: a Cultura Presente no Sentimento de um Povo	219
Figura 51 - História do Festival das Tribos de Juruti (PA) – 2021 .....	220
Figura 52 - Festibal 2022 – O Reencontro dos Povos .....	221
Figura 53 - Festibal 2019 (A cidade) .....	222
Figura 54 - Festibal 2021 – Live Cultural.....	222
Figura 55 - Vermelho e Azul, a paixão que resiste .....	226
Figura 56 - Desenho-base para confecção de alegoria.....	228
Figura 57 - Programação Sairé (2022) .....	231
Figura 58 - Ritual da busca dos Mastros .....	232
Figura 59 - Procissão da busca dos mastros .....	233
Figura 60 - Ritual de Levantamento dos mastros.....	233
Figura 61 - Documentário <i>Anhengatu Çay're</i> .....	239
Figura 62 - Sairé e o turismo em Alter do Chão .....	240
Figura 63 - O que é Sairé?.....	241

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Amazônia Legal e Biomas: Amazônia, Cerrado e Pantanal .....	36
Mapa 2 - Mapa Festivo da Amazônia Legal.....	89
Mapa 3 - Festival Sairé – Alter do Chão .....	189
Mapa 4 - Festival das Tribos de Juruti/PA .....	199
Mapa 5 - Festival Folclórico de Parintins.....	202



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Espetáculos Amazônicos de Maior Visibilidade.....	127
Quadro 2 - Temas das Tribos de Juruti .....	213

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

EMBRAPA	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
FAPESPA	Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISA	Instituto Socioambiental
LAPAM	Laboratório de Pesquisa em Mídia, Cultura e Povos da Amazônia
PDA	Plano de Desenvolvimento para a Amazônia
PPGCOM	Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia
SUDAM	Superintendência para o Desenvolvimento da Amazônia
SESC	Serviço Social do Comércio
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFOPA	Universidade Federal do Oeste do Pará
UFSB	Universidade Federal do Sul da Bahia

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>20</b>
1.1	Texto integrador .....	22
1.2	Estratégia da Pesquisa .....	24
1.3	A Tese em Capítulos .....	28
1.4	Definições Teóricas .....	31
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I – AMAZÔNIA: O OLHAR ENDÓGENO</b> .....	<b>35</b>
2.1	Cultura – aproximações conceituais .....	38
2.2	Cultura Amazônica .....	41
2.3	O pensamento decolonial .....	47
2.4	Festas .....	53
2.4.1	A festa na perspectiva dos cientistas sociais .....	56
2.4.2	Da festa brasileira à festa amazônica.....	64
2.4.3	A festa na perspectiva dos festeiros (as).....	73
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II – OS TERRITÓRIOS AMAZÔNICOS DE FESTAS</b> .....	<b>88</b>
3.1	Lugares de festas .....	89
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III – AS FESTAS-ESPETÁCULO AMAZÔNICAS</b> .....	<b>120</b>
4.1	Espetáculos da cultura amazônica .....	128
4.2	Da experiência .....	128
4.3	Da experiência estética e do imaginário .....	135
4.4	Resistência – para não esquecer .....	142
<b>5</b>	<b>CAPÍTULO IV – DA TRADIÇÃO À MEDIATIZAÇÃO DA FESTA</b> .....	<b>151</b>
5.1	Tradições inventadas pela cultura .....	155
5.2	A festa como movimento cultural .....	158
5.3	A festa como folclore .....	165
<b>6</b>	<b>CAPÍTULO V – CONVERSÃO SEMIÓTICA DA CULTURA E DA COMUNICAÇÃO</b> .....	<b>180</b>
6.1	Localização dos espetáculos culturais como território da arte e da cultura.....	186
6.2	A festa do Sairé/Alter do Chão (PA).....	189
6.3	A festa das tribos indígenas de Juruti ou Festrival (PA) .....	196
6.4	O festival folclórico de Parintins (AM).....	201
6.5	Quando os espetáculos chegam ao mundo virtual.....	208
6.6	A Festa como Resistência.....	210
6.6.1	FESTRIVAL – Os Cantos Tribais como Estética de Resistência .....	210
6.6.2	FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS - A cidade como Resistência .....	223
6.6.3	FESTIVAL SAIRÉ – A raiz Borari como estética de resistência .....	229
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>242</b>

<b>PÓS-FÁCIO: “NAVEGAR” É PRECISO .....</b>	<b>245</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>248</b>
<b>GLOSSÁRIO DE TERMOS REFERIDOS NO CONTEXTO DAS FESTAS ...</b>	<b>262</b>
<b>APÊNDICE A – FRAGMENTOS DE CONVERSAS .....</b>	<b>263</b>
<b>ANEXO A – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO .....</b>	<b>270</b>
<b>ANEXO B – DECRETO Nº 56.747, DE 17 DE AGOSTO DE 1965 .....</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO C – ARTIGOS 215 E 216 DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL .....</b>	<b>273</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*A teoria é uma tentativa de saber algo que, por sua vez, leva a um novo ponto de partida em um processo sempre inacabado de indagação e descoberta. Não é um sistema que precisa ser acabado, útil na produção do conhecimento (...) Para Hall, a teoria é “um conhecimento conjuntural, contestado e local” (SOVIK, 2002, p. 14)*

Foi por meio desse olhar de incompletude que passei a compreender as festas da cultura amazônica<sup>2</sup> – com ênfase nos espetáculos culturais amazônicos – cujas manifestações compreendem “um novo modelo de existência do popular” (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 144), e que por suas dinamicidades, fundamentos, objetivos, finalidades etc., podem ser categorizados como produtos simbólicos. Com efeito, os espetáculos culturais nascem das manifestações da cultura popular como conjunto das experiências humanas do cotidiano individual e coletivo dessas populações, tradicionalmente ágrafas em suas origens, e que por meio da oralidade, em grande medida, tornam-se perenes.

São representações da “ação social de uma comunidade ou grupos sociais e embora remontem a diferentes origens podem-se destacar as comemorações religiosas, o teatro e a música populares, as festas agrícolas e agropecuárias e o carnaval” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 19). Essas manifestações resultam, portanto, do *ethos*<sup>3</sup> constitutivo, como também da experiência estética do imaginário<sup>4</sup>, inerente à cultura de cada lugar amazônico. Esse olhar se faz pela conversão semiótica, que é o instante limite de mudança de significação de algo no processo de construção e reconstrução de sentidos, realizado pelo homem no exercício de invenção e recriação simbólica da realidade que o contém” (LOUREIRO, 2007, p.79), ou ainda, modo de recepção e de contemplação reflexiva de determinados fatos da cultura amazônica e que ressignifica as experiências dos que vivenciam a festa.

Desde os primórdios da ocupação da Amazônia as festas refletiam a ancestralidade, a fartura, homenageavam seus deuses e suas raízes em todas as tribos amazônicas e, entre elas, a

---

<sup>2</sup> Manifestações da cultura popular da região amazônica em que o imaginário ocupa um papel preponderante da cultura cabocla ou ribeirinha.

<sup>3</sup> O conceito de “Ethos” (do grego) utilizado neste texto, provém da definição dicionarizada que significa caráter moral. Conceito aristotélico relacionado às representações sociais, hábitos. Faz referência tanto a um indivíduo quanto à coletividade e descreve o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação, mas também pode ser compreendido por amazonicidade, o sentimento amazônico, do caboclo.

<sup>4</sup> O imaginário foi foco, ao longo do século XX, de estudiosos, como: Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur e Henri Corbin, dentre outros. Com significações e dimensões diversa, definiram-no como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand) ou como o patrimônio de um grupo (Maffesoli), por exemplo.

necessidade de os rituais permanecerem conforme as suas tradições, que significava a permanência da unidade de grupo, visto que, sem os rituais a cultura se fragmenta e, conseqüentemente, a tradição. Nos dias atuais essas festas configuram-se como manifestações culturais, quer sejam de origem indígena ou quilombola, por exemplo, e, em uma perspectiva decolonial, referente à tensão com a colonialidade/modernidade, pode-se compreender tanto pela desvinculação da dominação política e econômica, como também, epistêmica e subjetiva, entre outras. Nesse sentido, de forma direta e/ou indiretamente, concebe-se como uma forma de resistência<sup>5</sup> dessas populações à violência sistêmica de um passado colonial.

Os espetáculos culturais, objeto desse estudo, são as festas amazônicas da cultura local resultado de intenso dinamismo, tensão cotidiana entre os sujeitos mesmo nos espaços de sociabilidade e de práxis comunicativa, os quais transformam o macro ambiente ocupado pelos artistas plásticos, cenógrafos, artesãos, compositores, historiadores, antropólogos, dentre outros, em grandes espaços de produções culturais.

Adaptados para atender o grande público, esse processo se dá por meio de um agendamento e enquadramento midiático, pela concentração de um grande aparato tecnológico, cujas construções e modos de organização os tornam possíveis por meio da midiaticização. Comumente denominados de festivais, os espetáculos culturais organizam mediações simbólicas do modo de pensar, sentir e agir dos indivíduos ou do *ethos* amazônico, além de trazerem retorno, sobretudo, social, político e econômico, nas localidades onde se realizam, visto que são patrocinados pelos poderes municipal, estadual, empresas privadas e multinacionais, como, por exemplo, Alcoa e Coca-Cola.

O ambiente sobre o qual esta pesquisa se desenvolveu inclui tanto as festas com origem no Brasil colonial quanto as festas na contemporaneidade, a fim de que se pudesse compreender a diversidade dessas manifestações culturais. Ressalta-se, porém, que diante da abrangência e da complexidade cultural regional e territorial houve a necessidade de circunscrever esse ambiente pelo espaço geográfico amazônico denominado Amazônia Legal<sup>6</sup> ou Amazônia brasileira.

A concepção de Amazônia vai além de simbolismo e referência sîgnica, produto e marca, e volta-se para a cultura de densa profusão e diversidade, dentre as quais: a música, a

---

<sup>5</sup> Etimologicamente, ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir. Recusa de submissão à vontade de outrem; Tendência para suportar dificuldades, como doenças, fome, grandes esforços; Qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/resistencia/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

<sup>6</sup> Criada pela Lei nº 1.806, de 06/01/1953, a Amazônia Legal foi redefinida pela Constituição de 1988, anexando os estados de Tocantins, Roraima e Amapá. Compreende, portanto, integralmente os estados do Amazonas, Acre, Roraima, Rondônia, Pará, Amapá, Tocantins, Mato Grosso e uma parte do estado do Maranhão.

dança, a artesanaria regional, as festas amazônicas, os espetáculos culturais e os ritos sociais. Nesse sentido, embora esse estudo apresente as manifestações culturais no âmbito da Amazônia brasileira, o lócus de enunciação são os *espetáculos culturais*, provenientes da cultura amazônica – intensamente vivida em seus lugares de tradição – e conformados sob o modo de vida dessas populações, e que, na contemporaneidade, configuram-se como modo de comunicação evidenciados tanto pela dimensão poética da cultura regional quanto da resistência (cultural, histórica, política, socioeconômica etc.).

Esse modo sensível pelo qual essas populações se expressam provém da condição de subalternidade que a colonialidade, o patriarcado e o racismo estabeleceram por séculos de escravismo nessa região, e que Paes Loureiro<sup>7</sup> afirma estar na origem das manifestações artísticas da cultura cabocla – ritmos, danças etc., portanto, como *ethos* da cultura indígeno-ribeirinha, em forma de luta e de sociabilidades transformadas em espetáculo cultural que pelo processo de mediação elabora e dá visibilidade a produção do acontecimento no espaço público.

Para Amaral Filho e Alves (2018), os elementos compreendidos como constituintes da cultura popular são concebidos por meio do conhecimento e comunicação possibilitando o enquadramento midiático como “a operação principal pela qual se seleciona, enfatiza e apresenta (logo, se constrói) o acontecimento” (SODRÉ, 2009, p. 38).

## 1.1 Texto integrador

Minha relação com a temática sobrevém pela força da minha experiência vivenciada na região<sup>8</sup>, pela experiência do viver a floresta, a fauna, o plantio e a colheita dos produtos do campo, e pela compreensão da natureza subsentida e adquirida no longo trecho percorrido diariamente para a escola, e semanalmente à igreja – eram caminhos necessários! Naquele lugar, único mundo possível, não havia festas como se abastecem os dias contemporâneos, apenas as cívicas e religiosas.

Entretanto, o interesse pelas festas vem da minha relação, anos mais tarde, com a cidade, e com minha própria formação acadêmica, como algo que me inquietava e precisava conhecer:

---

<sup>7</sup> João de Jesus Paes Loureiro é poeta e professor de Estética, Filosofia da Arte e Cultura Amazônica (Universidade Federal do Pará). Mestre em Teoria da Literatura e Semiótica pela PUC/UNICAMP, São Paulo e Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne Paris, França. Também exerceu as funções de Secretário de Estado da Cultura, Superintendente da Fundação Cultural do Pará, Secretário de Estado da Educação e Secretário de Educação e Cultura de Belém, capital do Estado.

<sup>8</sup> A região da qual me posicionei é o lugar, hoje a cidade Belterra, no oeste do estado do Pará.

o porquê das festas, e se elas se justificam pela tão propagada “invisibilidade” dos povos<sup>9</sup> da floresta, frase utilizada em discursos recentes. Matérias publicadas, artigos, livros passaram a despertar em mim o desejo de conhecê-las, motivado pelos assuntos que atravessavam algumas disciplinas do currículo de comunicação que eu ministrava (2006/2010) e, mais tarde (2015/2018).

Já docente, deparei-me com um grande desafio. As Faculdades Integradas do Tapajós – FIT (atual UNAMA/Santarém) em que eu trabalhava, participou das festividades do Sairé 2010, em Alter do Chão (PA), fornecendo apoio logístico ao evento por meio de alguns cursos, como: Enfermagem, Administração, Comunicação Social e outros, e que pela primeira vez muitos alunos puderam assistir ao evento com acesso gratuito por meio dessas atividades.

Então, eu fui ao Sairé.

Do lado de fora, primeiramente o cenário da Vila com música, organização, publicidade e, sobretudo, pelos encontros não marcados que une o público – amigos, vizinhos, parentes – espectador/visitante. Mas o movimento contagiante era o que me atraía para o interior do Sairódromo<sup>10</sup>, porém, a dificuldade do acesso na estreita fila ocasionava um sentimento de valorização, simplesmente por estar naquele ambiente. Lá dentro, a infraestrutura, as torcidas, a sonoridade, o colorido, a performance e um misto de sentimento, de contentamento e de nostalgia envolventes pelo conjunto da obra, do processo artístico, da poesia. Era um outro caminho – o que leva, eleva à apoteose, a magia e ao encantamento, e eu experienciei aquela festa!

Daí em diante me propus conhecê-la. No final de 2010 me submeti ao mestrado, na Universidade Federal do Amazonas – UFAM, com a proposta de estudar a festa do Sairé por meio dos ecossistemas comunicacionais. Com a aprovação no mestrado mudei para Manaus, mas voltei ao Sairé em 2012, no período das festividades. Naquele lugar pude presenciar uma programação festiva, um encadeamento de coisas, de entrega, de posse, de tradição (mesmo fragmentada), mas de orgulho na e da Vila, e pude também criar vínculos, ou melhor, restabelecer vínculos porque das histórias que ouvi, em algum momento, elas cruzavam com a de meus antepassados. Era alguém que conhecera meu pai –, Belterra e Alter do Chão são terras contíguas, além de, no contexto histórico do Sairé, a paróquia de Alter do Chão foi transferida para Belterra quando da inauguração da Igreja de Santo Antônio, em 13 de junho de 1946.

---

<sup>9</sup> A noção de povo implica as diferentes camadas históricas presentes em sua constituição (Dussel, 1997).

<sup>10</sup> Espaço projetado em forma de arena, composto por arquibancadas e camarotes destinado às apresentações do Festival dos botos – Cor-de-rosa e Tucuxi, com capacidade para receber milhares de espectadores, cujo acesso se dá por meio de ingresso coordenado pelos organizadores da festa.



Seis anos se passaram. Em 2019, a Universidade Federal do Pará – UFPA lança o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia/PPGCOM, a nível de doutorado, e senti o desejo de voltar aos estudos e, com isso, planejar meu retorno à UFPA. Três décadas e meia passaram-se. E voltei. Na primeira disciplina, Estudos Avançados em Comunicação e Amazônia, tive a certeza de que ser dessa região me inspirava certo reconhecimento e fatuidade, mas também a possibilidade de conhecer um pouco mais “aqueles” lugares, pelas suas festas.

Entre as aulas e a pesquisa percebi uma variedade de trabalhos sobre as festas em vários domínios do conhecimento. Passei meses delineando minha discussão teórica e, por fim, decidi buscar nos pesquisadores regionais da área da comunicação, especialmente das universidades da Amazônia, o diferencial para a minha pesquisa: porque a Amazônia se configura pelos sentidos de quem a experiencia e vive.

## 1.2 Estratégia da Pesquisa

Com o objetivo de compreender as festas amazônicas, a pesquisa evidenciou as diferenças dentre as diversas manifestações desse amplo território e as similaridades das festas “da cultura” amazônica. Essa percepção fundamenta-se por uma epistemologia que enfrenta o modelo colonial e pela metodologia da *conversão semiótica*, instituída por Paes Loureiro (1994, 2007) e aponta para a ruptura na ressignificação dos signos culturais, transformando-as noutras festas delas mesmas. A opção por uma abordagem de natureza qualitativa permitiu analisar experiências (históricas e práticas) dos atores envolvidos com a festa, além de investigar registros sobre as mesmas e a percepção dos sujeitos no contexto cultural amazônico.

Desse modo, a pesquisa possibilitou-me compreender que dentro do espaço geográfico “Amazônia” brasileira há uma complexidade de manifestações culturais imbricadas e híbridas, portanto, o ponto de partida para efetivamente pesquisá-las foi sob o tópico “cultura amazônica”. Dessa forma, enquanto expressão cultural e dinamicidade, a festa resulta, sobretudo:

- a) de um processo histórico e social em constante transformação e que, portanto, deve ser compreendida em suas múltiplas dimensões – simbólica, social e econômica;
- b) da constituição de uma ampla rede formada por atores sociais que articulam simultaneamente outras manifestações orientadas por lógicas diversas entre si com base em relações de poder desiguais, com distintas formas de participação. Nesse sentido, as festas analisadas foram selecionadas pelos seguintes critérios:

- por serem festas constitutivas da *cultura cabocla* (do imaginário e dimensão estética dessas populações), inseridas no contexto ribeirinho da região amazônica;
- por estarem situadas nos dois polos da Amazônia (Amazônia Oriental = Pará e Amazônia Ocidental = Amazonas);
- são festas da cultura amazônica: Festa do Sairé (PA), Festa das Tribos de Juruti (PA) e Festival Folclórico dos Bois de Parintins (AM), apropriadas como rituais de consumo pelo mercado no formato de espetáculos culturais;
- ocorrem no período do verão amazônico ou férias escolares atraindo milhares de pessoas e turistas.

Entretanto, mesmo sob modificações constantes e tensões – pela competição entre grupos –, a análise incidiu sobre os sentidos gerados naqueles que participam da organização da festa e outras informações relevantes observadas por meio da análise de documentários, matérias jornalísticas e vídeos sobre as referidas festas, a fim de entender o ambiente dessas manifestações. Ressalta-se, porém, que, em razão da pandemia da corona vírus a pesquisa de campo se tornou impraticável, além de que todas as manifestações populares e eventos públicos foram suspensos entre 2020 e 2021.

Independente do impedimento presencial, procurei conversar (pelo aplicativo de mensagem e rede social Instagram e WhatsApp) com alguns personagens centrais da festa do Sairé e de Juruti, visto que havia disponibilidade desses agentes em contribuir com a pesquisa solucionando algumas dúvidas. Assim, os procedimentos metodológicos adotados foram:

- a) revisão de literatura: desde 2011 fui impulsionada a consultar a literatura sobre as festas da região amazônica, isto porque, estava no mestrado e a pesquisa tratava da festa do Sairé. Fiz, portanto, um levantamento exploratório da bibliografia existente sobre o tema e sobre questões relativas a Amazônia, cultura amazônica, cultura cabocla, imaginário, complexidade (regional), estudos sobre a festa, pesquisadores amazônicos sobre a temática, e, com isso, permiti-me aprofundar a revisão para o projeto de pesquisa do doutorado. Essa revisão tomou por base a produção acadêmica nos campos das Ciências Sociais, como: Antropologia, Sociologia, Comunicação e Literatura, como também produções não acadêmicas que tratavam do tema em estudo;
- b) levantamento bibliográfico: no período da pesquisa (2019 a 2021) foram levantadas 89 publicações (livros e artigos) impressas ou disponibilizadas pela internet sobre temas relacionados à Festa (89 títulos) e, sobre o Sairé (12 títulos); Festival de Parintins (18 títulos); Festribal de Juruti (05 títulos); Cultura (12 títulos), além de blogs, jornais e

- revistas sobre o assunto;
- c) análise de documentos (virtuais): paralelamente às leituras, quando necessário, realizei a verificação de registros oficiais para melhor conhecer, como: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que ofereceram informações importantes sobre questões relativas à Cultura e ao Patrimônio Imaterial. Analisamos, também, registros audiovisuais, como os DVDs, CDs das festas e outros materiais eletrônicos de divulgação de eventos e festas realizadas e/ou relacionadas, de alguma forma, com esses espetáculos, além dos sites oficiais dos estados e municípios;
  - d) levantamento e mapeamento das festas da Amazônia legal (Prefeituras/IPHAN): no mês de julho de 2020 foi realizada a pesquisa de busca na internet utilizando a palavra-chave “Festas Amazônicas”, em todos os 09 (nove) estados que compõem a região norte ou Amazônia Legal. Alguns sites eram de órgãos oficiais, com as festas incluídas nos calendários festivos da cidade e/ou do estado, ao mesmo tempo, analisava os registros sobre essas festas nos sites do IPHAN e das prefeituras dos lugares das festas amazônicas nos estados dessa região. Nesse mapeamento destacou-se o nome da manifestação cultural, suas origens, o local e o período de realização;
  - e) mapeamento das festas da cultura amazônica: a noção de cultura cabocla foi fundamental para diferenciar, grosso modo, as diversas festas mapeadas da região amazônica. A partir desse entendimento, fez-se a opção pelos espetáculos culturais, cujas festas são constituídas, sobretudo pelo imaginário inerente à cultura daqueles que vivem na floresta e/ou às margens dos rios amazônicos. Desse modo, os materiais analisados foram: Documentários (YouTube); Entrevistas informais (aplicativos de mensagens/envolvidos) e Redes Sociais.

A fim de adequar a pesquisa, a partir dessa configuração, e tomando por base de análise a conversão semiótica referente ao material levantado, fez-se uma alteração quanto à opção metodológica, concebida inicialmente como netnografia<sup>11</sup>, que embora para esse fim a netnografia seja uma epistemologia, quer seja pela curiosidade epistêmica inerente ao pesquisador e/ou pelo entendimento sobre processos de construção da realidade, optou-se pelo uso ou procedimento metodológico, qualitativo e de observação no ambiente virtual.

---

<sup>11</sup> Modo de trabalhar por meio do ambiente virtual e que encontra abrigo na literatura da área como “etnografia digital”, “webnografia” e ainda “ciberantropologia”, e assim como a etnografia – metodologia das ciências sociais cujo foco é o estudo da cultura e o comportamento de determinados grupos sociais, a netnografia é realizada através de sites, de mídias sociais e/ou comunidades virtuais.

A técnica de observação participante ocorre na imersão do pesquisador com a cultura, com as práticas e técnicas de produção da arte (no desenho, no design, nas toadas – composição, tema, instrumentos etc.), na preparação/movimentação da comunidade, na economia local, dentre outras percepções culturais que são apreendidas pelo pesquisador. A obtenção dos dados da pesquisa se baseia na similaridade do uso das plataformas digitais pela Antropologia, que dispõe de “diversos dispositivos para análises múltiplo-situadas pela disponibilidade de recursos de câmeras de vídeo e voz, por exemplo; e nos diversos modos de publicações em distintas mídias sociais” (FERRAZ, 2019, p. 4).

Dessa forma, a coleta de dados se efetivou ou se constituiu da cópia ou transcrição dos vídeos ou outro tipo de mídia que agregasse entendimento na produção do texto referentes aos espetáculos culturais amazônicos, além de textos, imagens, áudios ou vídeos, sem que houvesse a participação do pesquisador e que ele não seja o criador e/ou mediador do conteúdo, ou seja, que não haja participação direta do pesquisador (KOZINETS, 2014). O tratamento e análise comparativa dos dados gerados contemplam o modelo espetacular de festa, constituindo-se em um corpus de pesquisa sob a perspectiva da comunicação e da cultura nessa e dessa região.

Portanto, além de contemplar uma estrutura complexa por meio do turismo, da economia, do alcance da audiência, da publicidade, do marketing, os espetáculos culturais amazônicos são forjados, sobretudo, por meio da experiência estética dos sujeitos em sua forma histórica e das sociabilidades. Assim, a ideia de olhar a festa pela experiência estética permite apreendê-la pela conversão semiótica, a qual “(...) Embora tendo emergido como ponto de partida na observação da cultura amazônica, é um conceito que pode ser aplicado e operacionalizado em situações além e fora dela” (LOUREIRO, 2007, p. 36).

Desse modo, a pesquisa compreende os espetáculos culturais<sup>12</sup> amazônicos ou as festas da cultura amazônica adaptadas ao mercado e denominadas, em sua maioria, de festivais, ou ainda as festas midiaticizadas, a saber: o festival Sairé, a festa das Tribos e o festival de Parintins. E, no intuito de sistematizar a pesquisa, buscou-se olhar a Amazônia pelo próprio nome, um quase-conceito guiado por meio daqueles que vivenciam a realidade dessas populações, seus dilemas, esperanças, crenças e saberes.

Foram seguidas trilhas de pesquisadores e estudiosos da cultura amazônica, em diversos contextos científicos, isto porque conhecê-la pelo olhar do estrangeiro não faria nenhum sentido, uma vez que a região comporta várias amazônias, e, por isso, deve ser compreendida

---

<sup>12</sup> “Os espetáculos culturais (...) atraem o grande público e representam a vida e a tradição local ao potencializarem a geração de trabalho e renda, reajustando, desse modo, relações econômicas e sociais destas comunidades” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 9)

pela diversidade de suas populações, das experiências compartilhadas entre os que pisam seus territórios e entendem o significado das culturas de cada lugar.

### 1.3 A Tese em Capítulos

A tese aqui apresentada encontra-se dividida em cinco capítulos, quais sejam: a **Introdução**, que apresenta a estrutura da tese; delimita o campo macro da pesquisa, a partir da Amazônia Legal e suas características geográficas, entretanto, a pesquisa se aproxima do *lócus*, que são os lugares de festa, da tradição e da cultura dessas populações, que se efetiva como modo de comunicação. Para a compreensão da temática, os espetáculos culturais amazônicos sintetizam formas de comunicação dos povos que encontram nas manifestações da cultura popular, meios de expressividade e resistência de seus saberes pelas experiências vivenciadas, e pela arte e estética próprias da cultura amazônica, do imaginário caboclo entre os rios e a floresta. Apresenta o porquê ou a motivação do tema e a perspectiva adotada, a partir desse espectro.

O **CAPÍTULO I: Amazônia – O Olhar Endógeno** volta o olhar para dentro, compreendendo que há na Amazônia grupos de pesquisadores, especialmente estudiosos da área da comunicação (alguns quase anônimos) que, apesar da produção voltada para a Amazônia, pouco conhecemos, por isso decidi ouvi-los porque, de fato, nos acostumamos a ver e ouvir a Amazônia sob a percepção do pesquisador estrangeiro, embora reconheça a validade desses saberes. Ressalta-se que a Amazônia não é apenas geográfica, mas um *território* humanizado, com uma diversidade de povos e, portanto, de culturas porque em todos os espaços habita o homem. Também como uma endogenia pelo resultado de sua relação com a natureza construído pelas práticas cotidianas que produzem nos seus ambientes culturais próprios *experiência*, ou seja, um *ethos*, uma amazonicidade.

O **CAPÍTULO II: Os Territórios Amazônicos de Festa** e a seção Lugares de festas trazem uma quase-cartografia amazônica das festas que, de modo particular, celebra seus costumes, tradições, modos de vida etc., entretanto, a diversidade das festas apresentadas não contempla a totalidade das manifestações culturais da Amazônia, visto que em cada estado desse território, encontram-se inúmeras festas, com objetivos e finalidades díspares. As festas se aproximam nas suas dimensões estéticas pelo espetáculo, como será apresentado no próximo capítulo.

O **CAPÍTULO III: As festas-espetáculo amazônicas** apresenta, no formato de espetáculos culturais, as manifestações da cultura popular oriundas da experiência estética de seus povos, com base no imaginário regional, do encantamento (rios e florestas). Por outro lado,

estas manifestações, além de traduzirem a experiência vivenciada dessas populações conformadas sob o modo de vida desses grupos humanos, representam o enfrentamento à violência sistêmica de um passado colonial, como forma de resistência cultural, histórica, política e socioeconômica.

Portanto, as festas da cultura amazônica nascem da tradição de suas populações, da crença e dos mitos, além de, em muitas delas, do sagrado e do profano (artístico) que constituem uma única festa. E, mesmo que a comunidade reinvente e ressignifique seus valores, com base nos registros das expedições europeias na conquista da região norte, ressalta-se que as festas são constitutivas da humanidade, de cada cultura, de cada povo.

Consideram-se, para efeito de amostra, os eventos de maior projeção midiática decorrente das estratégias pensadas para cada espetáculo, como produto turístico, padronização da técnica e linguagem do espetáculo moldado a um padrão de agendamento globalizado para atrair e encantar o público. Com efeito, dos resíduos do passado a comunidade elabora, inventa, reinventa e ressignifica a festa, portanto, os territórios amazônicos são diferenciados por suas culturas.

**O CAPÍTULO IV: da Tradição à Miatização da Festa**, contempla a festa amazônica em potencial no espectro da miatização e, conseqüentemente, do espetáculo. Apresenta, ainda, a maneira como os povos foram sendo “dominados” em sua própria cultura. Aborda as adaptações ocorridas nas festas dos povos originários com a chegada dos jesuítas, bem como as estratégias para atraí-los ou distraí-los em nome da conversão que ocorria por meio da música nos sons da missa, dos sinos e outros apetrechos.

Esses modos de “comunicar” foram sendo significativamente alterados, de modo intenso e transformador causando impacto, de modo abrangente, na vida desses povos. Ao longo desse processo, as festas também foram sendo ressignificadas e adaptadas à realidade de cada lugar e de seus territórios, e estas reivindicam o saber de seus antepassados para resistirem, mesmo em tempos atuais. Algumas destas festas já alcançaram a condição de espetáculos culturais promovendo dinamicidade em todos os aspectos na vida da comunidade.

O subtítulo, *As tradições inventadas pela cultura*, apresenta a festa como movimento cultural e a festa como folclore, ambas surgidas pela falta de manutenção dos vínculos sociais criados pela prática ou pelo hábito e que ficaram no passado, sem uso e sem adaptações (HOBBSAWM, 1997). Na atualidade a comunidade retoma esses fragmentos culturais, a fim de reconstruírem suas manifestações, mesmo que buscar ‘no passado’ não significa uma ação

conservadora ou reacionária, mas que, segundo Maffesoli (2020)<sup>13</sup>, (...) “sublinha que toda vida individual ou toda vida coletiva não existem *ex nihilo*”<sup>14</sup>.

Reconhecer o passado, nesse sentido, é reconhecer-se dependente daquilo que se sedimentou pelo tempo. Conclui o filósofo que: “A tradição sublinha esse processo de sedimentação que é o centro vivo de toda cultura autêntica”, e ainda, que “a vida social só pode se criar a partir e em função de uma memória imemorial, cuja eficiência atualmente se está reconhecendo”.

**O CAPÍTULO V: A Conversão Semiótica da Cultura e da Comunicação** trata das festas da cultura amazônica em sua essência sob a perspectiva da conversão semiótica, mas, sobretudo, a partir das experiências estética e do cotidiano dessas populações amazônicas (cabocla, ribeirinha) e que se constroem também pelas suas festas. Nesse sentido, estabeleci como festas da cultura amazônicas aquelas cujas manifestações são constituídas pelo imaginário regional e resistência aos modos de dominação colonial, cultural, econômica etc., imposta desde os tempos primevos àqueles povos. Os territórios estudados são os municípios de Juruti, Santarém, ambos no estado do Pará, e Parintins, no estado do Amazonas, e que apresentam, respectivamente, as seguintes festas: Festival das tribos, Festival Sairé e Festival Folclórico de Parintins.

Este capítulo me instigou outros olhares que não cabem apenas aqui neste estudo. São intensas possibilidades quando o ser humano é o centro e propulsor dessa demanda, uma vez que ele faz a festa, ele integra a natureza, está na comunidade, traz as experiências do cotidiano para o enredo, ele participa, constrói, ensina e naturaliza os saberes. Ele ama o que faz porque conhece “cada palmo desse chão”. Conhece “todos os sotaques/ Desse povo todas as paisagens” E conhece as suas “liberdades”

Há, portanto, muito o que sonhar, pensar e desenvolver. As festas se renovam, a cultura movimenta e o homem vive. Diante dessa incompletude apresento as Considerações Finais, as quais sugerem que esta investigação possa contribuir para ampliar a compreensão sobre os espetáculos culturais amazônicos, como festas populares que são nas suas múltiplas dimensões (simbólica, social, econômica, ambiental etc.), além dos percalços quando da análise do fenômeno empírico que, em um contexto histórico de crise humanitária e sanitária, foi imposta pelo surgimento da pandemia do Covid-19.

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida ao Estado da Arte em 07 de julho de 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/entrevista-maffesoli-ea-coppe/>. Acesso em 15 jan. 2023.

<sup>14</sup> Expressão latina que corresponde a “do nada”.

## 1.4 Definições Teóricas

No âmbito dos estudos da comunicação, área científica na qual essa pesquisa se insere, encontram-se os objetos-núcleo em torno dos quais as festas amazônicas são estudadas: a) pela sociabilidade, instância inerente à partilha comunicacional da própria dimensão empírica e característica da condição humana e da vida social, e b) pela *mediatização*, “conceito que descreve o funcionamento articulado das tradicionais instituições sociais e dos indivíduos com a mídia” (SODRÉ, 2014, p. 97). Portanto, esse estudo fundamenta-se inicialmente na trajetória das festas dos povos originários à espetacularização das manifestações culturais nesses territórios.

O enquadramento dos meios de comunicação social ou da mídia como dispositivo é o modelo, cuja finalidade é neutralizar as tensões comunitárias e realçar outros modos de produzir desejos, identidades e necessidades (SODRÉ, 2008). Diante do exposto, justifica-se, portanto, que a produção da cultura popular no espaço amazônico descende dos múltiplos saberes primitivos e do imaginário dos povos dessa região, os quais possibilitaram identidades comunitárias geradoras de bens culturais simbolizados nos espetáculos culturais amazônicos.

Concernente à área da comunicação, e por minha formação, concordo com Wolf (2008, p. 68) quando afirma que o “conteúdo dos meios de comunicação de massa sobre as atitudes, os valores, ou comportamentos do público é invertida, uma vez que é o receptor quem determina se haverá ou não um processo de comunicação”. Nesse sentido e com base na *recepção*, decidi olhar as festas pela teoria da conversão semiótica, embora, compreenda que “estas características se encontram correlacionadas às características pessoais e sociais do destinatário, ao seu hábito e a sua familiaridade com determinado meio, competência de comunicação relativa a ele”.

A conversão semiótica se estabelece como momento de ruptura, limite, sob as lentes da cultura local constituída pela experiência estética e pelo imaginário desses sujeitos, com nuances tal qual um *sfumatto* “poetizando a relação entre o homem e a natureza, entre o real e o surreal, instaura e configura essa zona indistinta de devaneio, esfumado poetizante entre a realidade e a imaginação” (LOUREIRO, 2018, p. 10)

A discussão teórica sobre o tema foi iniciada na disciplina *Estudos Avançados em Comunicação e Amazônia*, ministrada pelos professores Otacílio Amaral Filho e Alda Cristina Costa, do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia – PPGCOM, da Universidade Federal do Pará, e sob os textos de autores amazônicos, especialmente o de Márcio Souza (2001), Dalcídio Jurandir (1991), Paes Loureiro (1994), Otacílio Amaral (2018),



e outros. Sobre o tema colonialidade, por meio dos autores latinos, como Edgardo Lander, Mignolo e Quijano, sobretudo, nas leituras do projeto modernidade/colonialidade.

A importância socioeconômica da Amazônia, em Edna Castro (2017), Acevedo Marin (1998) e pela dimensão internacional, sob o olhar de Luis Aragón (2018) nos faz entender que cada parte da Amazônia, ora denominados de:

Pan-Amazônia, Amazônia Sul-americana, Região Amazônica ou Grande Amazônia, compreendem diferentes enfoques. (...) Esses conceitos têm a dificuldade de que não se podem traduzir facilmente numa cartografia única, porque se referem a espaços diferentes cujos limites não necessariamente coincidem. A Amazônia, como entidade unificada, só pode existir como uma amálgama de regiões. Dessa forma pode-se afirmar que existem várias Amazonas as quais conformam uma grande região, onde cada uma tem uma distribuição regional diferente (GUTIÉRREZ REY *et al.* 2004, p. 21 apud ARAGÓN, 2018, p. 16-17).

Observa-se também que há uma diversidade cultural entre os povos amazônicos concernentes a seus territórios e que ficaram marcados pelo colonialismo e pelo racismo contra os negros, ao que Frantz Fanon (2008) faz referência à noção de resistência. Ele mesmo foi resistência no norte da África e Europa, na Segunda Guerra Mundial, e vem contribuir com novos olhares sobre um povo colonizado.

Em tempos atuais, Muniz Sodré (2017) nos oferece outra perspectiva, que é pensar noutra possibilidade de vida, que tece filosofia e arte e que ele sintetiza como *nagô*. Sodré fala de uma comunicação transcultural e afirma ver nos espaços, em que ele experiencia esses modos de vida, o que todos viram, mas que pensa o que ninguém pensou. Essas leituras embasaram o meu olhar sobre as festas amazônicas, compostas pela complexidade de ideias nos vários autores.

Para efeito dessa pesquisa, retorno aos espetáculos culturais amazônicos, pelo enquadramento midiático da festa, e que, a partir de outros estudos sobre *festas*, percebi que havia fundamento diverso nas festas amazônicas.

Na literatura de séculos anteriores encontram-se nos estudos de Bakhtin (2008) uma análise das noções de festa denominada *teoria da carnavalização* e que, a partir desses princípios o conceito de *cultura* foi substituído pelo conceito de *cultura popular* – a partir de um processo intertextual entre arte e literatura, configurando-se em *carnavalização da literatura*. Também por meio da literatura como expressão histórica, o crítico da cultura Walter Benjamin trata da era moderna. Lê sobre o tempo e a história e vê a arte moderna (técnica) como não auratizada, posto que, condicionada e vinculada a uma tradição perdeu a forma de culto, o vínculo com a vida social.

Com efeito, a aura pode ser definida como:

[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja [...] a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso (BENJAMIN, 1994, p. 170 – 171).

O termo *Resistência* como realidade social é objeto de estudo de diversos pesquisadores, entre eles Marilena Chauí (1994), cujo olhar permite que se compreenda os processos de construção de experiências e significados, a fim de que a comunidade se reconheça socialmente e que a cultura se fortaleça nas vivências dos sujeitos.

Com foco nos espetáculos culturais amazônicos ou nas festas da cultura amazônica, “O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, (...) é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75). No ápice dos espetáculos culturais, não mais se vê os elementos, eles se fundem numa complexidade de sentimentos pela sonoridade, cores, poética e imaginário, numa entrega mágica e ritualística. É a festa em uma escala maior, aurática. O imaginário seria a *aura*, em W. Benjamin (1994).

No cerne do contexto sociológico, Simmel (1983) defende a ideia de que a festa representa *formas de sociabilidade* e Durkheim (2007), a qualifica como *fato social*, visto que, dentre outros objetivos, a festa atua como causadora de exaltação coletiva por meio da aproximação dos indivíduos. Nesse sentido, Fato social é, portanto,

(...) toda maneira de agir fixa ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou, ainda, que é geral na extensão de uma sociedade dada, apresentando uma existência própria, independente das manifestações individuais que possa ter (DURKHEIM, 2007, p. 13).

Por sua vez, Jean Duvignaud (1983), na vertente da fenomenologia social, vem de encontro às teorias até então concebidas sobre a festa, a partir de uma compreensão sobre um determinado momento em que a comunidade – livre de suas obrigações, ordens e hierarquias – se reúne em torno de uma atividade, atribuindo-lhe poder *subversivo e destruidor*. Suas ideias o tornaram um dos mais expressivos pensadores das teorias contemporâneas sobre a festa.

Sob realidades diferenciadas e específicas, com base na experiência dos sujeitos, das práticas comunitárias de forma comunicativa, de sociabilidades, convém pensar a festa dos territórios amazônicos sob várias perspectivas, suas categorizações, cultura própria de um local e lugar, as quais afirma Maffesoli (1996) ter essas comunidades outras formas de solidariedade social e de organização política, além de que, pode-se sentir a festa como epifania, quer seja

pela revelação do que há de ser visto, pela experiência poética – uma explosão que atravessa o corpo – ou como experiência simplesmente vivida, experimentada.

Segundo o pensador, a cultura do sentimento está em construção, apesar de se tentar administrar o mundo por meio da razão instrumental, ainda assim, na ideia de tribalismo se encontra o sentimento comunitário, a emoção vivida em comum dentro da comunidade, na qual categorias como o afetivo e a emoção existem e não são racionais, e pode-se falar em aspectos não-materiais que alimentam a vida social.

A pesquisa se faz pela análise da conversão semiótica, atividade mental de natureza simbólica produzida pelo pensamento humano e que atua na produção de novos sentidos, no ambiente dos espetáculos culturais amazônicos. Por meio desse olhar, ideias, artefatos e mesmo as subjetividades transfiguram-se em novas perspectivas e em situação cultural outra pela dinâmica do espetáculo. As linguagens sígnicas acionam nos sujeitos experiências, memórias, imaginário etc. O campo de estudo são as festas dos bois de Parintins, no Sairé, em Alter do Chão, e na festa das tribos de Juruti, realizadas anualmente nessas localidades do Estado do Amazonas e Pará, nos últimos fins de semana dos meses de junho e julho, e em data móvel de setembro, respectivamente.

## 2 CAPÍTULO I – AMAZÔNIA: O OLHAR ENDÓGENO

A Amazônia, em toda sua complexidade tanto de espaço quanto de humanidade tem uma identidade em que predomina o aspecto físico, geográfico, mas, antes de tudo, cultural. É o que afirma o médico e escritor acreano Djalma Batista, que estudou a Amazônia por diversos aspectos. Segundo o autor, “A natureza amazônica não está suficientemente conhecida e estudada. Considero, por isso, em primeira prioridade, a necessidade de incentivar pesquisas científicas e tecnológicas, que venham a servir de orientação indispensável” (BATISTA, 2007, p. 36)

Dentre todas as acepções do termo, Neide Gondim aponta, como desconstrução das narrativas criadas sobre a região, que a Amazônia “não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, [...] Pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes” (GONDIM, 1994, p. 09).

A descrição nos registros de frei Gaspar de Carvajal<sup>15</sup> à Corte Portuguesa aponta para um cenário sob o imaginário das Amazonas<sup>16</sup>, da mitologia helênica. Barros (2000, p. 71) esclarece que “Para tentar dar conta de tão radical experiência, o europeu foi buscar, muitas vezes, nas imagens da mitologia, formas de apreensão do “outro” – do diferente dele”. Esses relatos tratavam, sobretudo,

[...] a respeito de tudo o que continham suas terras; nas quais uma das principais coisas que se asseguram era estar ele povoado de uma Província de mulheres guerreiras, que sustentando-se sósinhas, sem varões, com os quais apenas de tempos em tempos tinham 35ixa35tação, viviam em suas aldeias, cultivando as suas terras e alcançando com o trabalho de suas mãos todo o necessário para o seu sustento. (LEITÃO, 1941, p. 266).

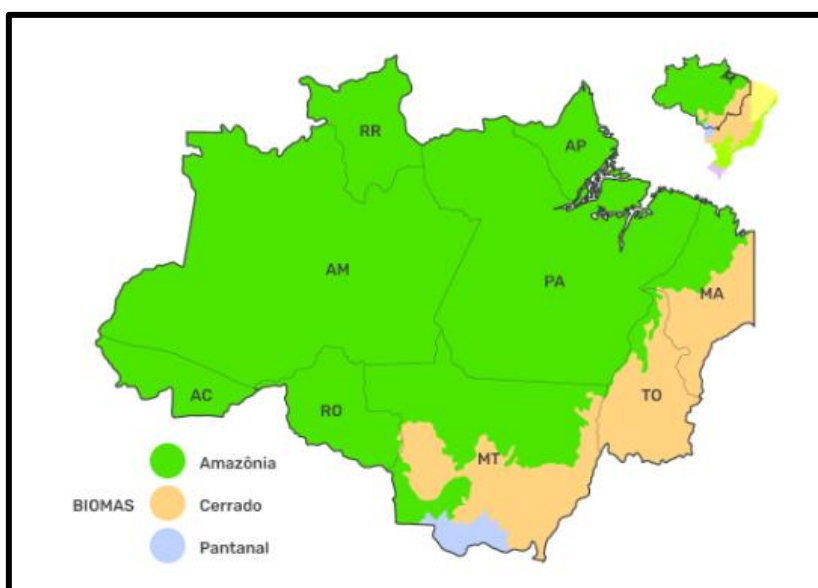
Ainda atualmente, narrativas as mais diversas são produzidas sobre a Amazônia e repercutem pejorativamente dentro e fora da região prevalecendo-as pela falta de investimento e dos poucos recursos destinados às pesquisas. Outro fator que contribui para esse contexto é o isolamento regional e, conseqüentemente, a invisibilidade, impunidade, crime ambiental, dentre outros. Entretanto, convém lembrar que a Amazônia pode ser compreendida, sobretudo, a partir de seu território geográfico, composto pelo bioma Amazônia e Amazônia Legal, contudo, os termos floresta e, principalmente, bacia amazônica apontam também para a mesma região.

<sup>15</sup> Religioso dominicano e cronista que em 1542, juntamente com Francisco de Orellana, desceu o rio Amazonas do Peru a Pará, Brasil.

<sup>16</sup> As amazonas eram filhas de Ares, o cruento deus da guerra, e da ninfa Harmonia. Sempre foi interpretado pela etimologia popular como formado por um â- (a- privativo), *não*, e *μαζός* (*madzós*), seio, uma vez que essas guerreiras, dizia-se, amputavam o seio direito para melhor manejar o arco, deixando, as mais das vezes, o seio esquerdo descoberto. Ver: BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico v.1*. Petrópolis: Vozes, 2008. Disponível em: <https://mitologiahelenica.wordpress.com/2015/09/13/amazonas/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

De modo amplo, a noção de Pan-amazônia define a extensão territorial a qual ultrapassa o território brasileiro e estende-se por outros territórios internacionais, Nesse contexto e, no âmbito desta pesquisa, o território geográfico refere-se à Amazônia brasileira, como mostrado no Mapa 1<sup>17</sup> ou Legal, e corresponde a uma cobertura de 59% do território brasileiro enquanto o bioma Amazônia corresponde a 48% do mesmo espaço geográfico, portanto, está vasta região abriga uma diversidade de povos, territórios e culturas que pouco se assemelham entre si.

Mapa 1 - Amazônia Legal e Biomas: Amazônia, Cerrado e Pantanal



Fonte: Amazônia 2030

O termo Amazônia Legal é um termo regulatório de legalidade, não necessariamente da unidade cultural do território. Foi constituído com a perspectiva de desenvolver economicamente a região amazônica, entretanto, apesar de grandes investimentos, como a abertura de estradas, hidrelétricas, que promoveram melhorias às populações menos assistidas, a Amazônia passou a apresentar graves problemas afetando suas populações e desequilíbrio de sua fauna, flora, solo, e como consequência o aparecimento de doenças, conflitos de terra e muitos outros males. Ainda hoje, convive-se com o desmatamento e a degradação ambiental que se impõe como uma nova urgência na agenda de discussões com ênfase no desenvolvimento sustentável regional.

Para além do espectro sociopolítico e econômico, a Amazônia se configura por meio de sua biodiversidade e sociodiversidade contempladas em um projeto amplo que atende às questões do ambiente. Esses recursos sinalizam para os motivos pelos quais determinadas áreas

<sup>17</sup> Ver em: <https://amazonia2030.org.br/fatos-da-amazonia-2021/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

sejam protegidas, preservadas ou mesmo criadas resultando, por exemplo, nas Unidades de Conservação (UC), que são modos de preservar terras indígenas e quilombolas, por exemplo, como também a biodiversidade, que é a variedade de organismos vivos em um ambiente natural.

Outro fator que opera na Amazônia contemporânea, sob a concepção de “justiça social”, concerne à terra: padrão de moradia, hierarquias e posses. Logo, no âmbito da sociodiversidade, e inclui muitas áreas e, conseqüentemente, famílias indígenas, caboclos-ribeirinho, atores ligados à terra, comércio dos produtos da floresta, pescado e muitas outras riquezas do solo, sobretudo. Todos os fatores, assim como as ações sociais no contexto amazônico, tornam-se “termômetros” e /ou essenciais para a compreensão dos lugares de festas e, conseqüentemente, dos espetáculos culturais, a partir de uma complexa teia territorial. Portanto, a partir dessa conjuntura meu olhar se prende nas tramas que a própria floresta tece vicejadas por suas histórias.

Foi no contexto de tecido cultural e com visões plurais que me detive nas festas da cultura amazônica, as quais nascem da tradição de suas populações, da crença, dos mitos e lendas de cada lugar, as quais são tão numerosas quanto a diversidade de suas populações. Elas são manifestações da cultura popular, indígena, quilombola, de dimensões locais, municipais, festas da lavoura, da cultura regional, das mais variadas origens.

Dos estados que compõem a Amazônia brasileira, percebi que determinadas festas da cultura local são correlatas em estados vizinhos, e que algumas festas religiosas, com fundamentos semelhantes foram estabelecidas em territórios descontínuos da região. Diante desse cenário e da variedade de festas, centrei-me nas festas de maior potencialidade cultural de cada espaço geográfico, na sua natureza societária e na sua constituição simbólica, e ainda, naquelas inseridas em um modelo de espetáculo, em função da sua natureza societária e espetacular. Sobre a noção de cultura amazônica, ver tópico 1.2.

Esse modelo é dirigido ao consumo do grande público, por isso mesmo é atraído e é atração para a o marketing e para a publicidade, e então, compreendi que a diferença primordial dentre as manifestações culturais amazônicas de maior amplitude midiática (capítulo III) residia na cultura tradicionalmente indígena, de um *ethos* próprio, especialmente em se tratando da Amazônia Ocidental – áreas mais isoladas da região.

Sobre o termo Amazônia Ocidental, refere-se a “Amazônia profunda”, expressão que remete a uma região habitada por populações tradicionais com pouco contato com as áreas urbanas. O termo populações tradicionais designa categorias socioculturais abrigadas, sobretudo, em suas atividades, como: ribeirinhos, pescadores, seringueiros, coletores de

castanhas, quebradeiras de coco, mas também os quilombolas, caboclos, etc., cuja ideia pode ser melhor compreendida na seguinte afirmação:

[...] a Amazônia Ocidental é uma unidade ainda marcada pelo ritmo da natureza. Sua grande potencialidade em águas, florestas, recursos minerais, a concentração econômica em Manaus, o peso do narcotráfico e de agentes externos de um lado, e de índios e militares de outro, caracterizam a região, marcada também pela vulnerabilidade das fronteiras e pela relativa ausência de UCs e terras indígenas na sua parte central. (BECKER, 2001, p. 157)

A partir desse aspecto, busquei investigar nos registros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN as festas de cada estado, como também nos sites oficiais dos governos municipal e estadual, e nos calendários de festas, a fim de identificar as semelhanças ou diferenciações entre elas, a partir das formas de publicização.

Vale lembrar que, além das concepções teóricas que apontam para a origem da cultura brasileira está centrada nas etnias coloniais da racialidade, hegemônica portanto, as teorias decoloniais mostram, por outra perspectiva, a diferença entre as culturas originárias e as culturas tradicionais com origem no processo de escravidão e que se evidenciam como formas de resistência. Nessa perspectiva, Paes Loureiro (1994) propõe a noção de cultura amazônica, na qual se pode identificar diferenças entre as diversas festas e as que ocorrem na Amazônia brasileira.

No contexto amazônico, embora tenha ocorrido a catequização de diversos povos por uma mesma missão religiosa, as manifestações populares apresentam características diferenciadas a depender da cultura do lugar, como se pode observar no estado do Tocantins, cuja missão – Companhia de Jesus – introduziu um modelo de festa eminentemente religiosa – a festa do Divino, que se insere na Cavallhada e na Folia de Reis, manifestações culturais tradicionais desse estado. Outra diferenciação está no Ciclo do Marabaixo, resultado do hibridismo cultural, como a mais abrangente e permanente festa do Amapá e que engloba as comunidades urbana e rural, para tomarmos como exemplo.

## **2.1 Cultura – aproximações conceituais**

A complexidade em conceituar cultura reside na diversidade e (in)compreensões de seu significado enquanto aproximação de um conceito<sup>18</sup>. Raymond Williams, teórico e sociólogo

---

<sup>18</sup> No campo antropológico é ferramenta teórica do pesquisador (antropólogo), pois delimita o espaço ou abrangência do trabalho de campo e sua análise.

dos Estudos Culturais<sup>19</sup>, em seu livro *Cultura e Sociedade* (2011) analisou e interpretou o termo *cultura* com base em uma estrutura sociopolítica e econômica da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. Para o acadêmico, o vocábulo inicialmente passou a simbolizar as seguintes acepções:

(...) “um estado geral ou hábito da mente”, tendo relações muito próximas com a ideia da perfeição humana. Segundo, passou a significar “uma situação geral de desenvolvimento intelectual em uma sociedade como um todo”. Terceiro, passou a significar “o corpo geral das artes”. E quarto, já mais tarde nesse mesmo século, passou a significar “todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual. (WILLIAMS, 2011, p. 18).

Entretanto, apesar das reformulações que o termo tenha adquirido desde a segunda metade do século XIX, pode-se pensar em um conjunto de ideias que ao longo do tempo vêm se ajustando e se transformando, e que remete à diversidade de grupos sociais, povos, nações, qualquer que seja o espaço geográfico e social de interação.

A definição mais difundida para o termo “cultura” foi concebida por Edward Burnett Tylor (1832 - 1917) – considerado o fundador da antropologia britânica – segundo o qual, “(...) em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui os conhecimentos, a crença, a arte, as leis, a moral, os costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade” (TYLOR, 1871 apud LARAIA, 2006, p.25).

Pode-se inferir, portanto, que a cultura humana é aprendida, ou seja, não depende de transmissão genética, entretanto, é necessário conhecer a realidade de cada povo, língua, sua história para compreender seus costumes, seus hábitos e suas práticas. O modo de ser e estar-com configura a variedade humana, por isso, não é algo estático, apesar de seus vários significados. Ela muda tanto quanto o ser humano porque está em constante movimento, entretanto, há mais de três décadas, Bauman (2012) afirmava que o termo cultura não poderia ser empregado fora do contexto de ‘conceito’, de ‘estrutura’ e como ‘práxis’.

Com o tempo e revisitando esses ensaios, o filósofo decide “suspê-lo”, fixá-lo no nada, e embora considere que se faz necessário o entendimento sobre essas concepções na estrutura do ambiente acadêmico, Bauman revisita essas formulações, percebe a indissociabilidade dos conceitos e os coloca em um mesmo nível. E questiona: “Quem sabe houve três diferentes discursos em que o mesmo termo teve seu significado alterado, causando certo grau de confusão semântica?” (BAUMAN, 2012, p. 11).

---

<sup>19</sup> Área de convergência disciplinar, segundo a qual o conceito de ‘texto’ passou a ser expandido para além das grandes obras, a fim de “incluir a cultura popular”, sobretudo, e as “práticas sociais” e de comunicação cotidianas. Para mais informações, ver: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-fluminense/historia-da-america-iii/silva-escosteguy-o-que-e-afinal-estudos-culturais/26160065>. Acesso em: 11 nov. 2022.



Em *ensaios sobre o conceito de cultura*, o autor justifica a complexidade na definição do termo cultura ao afirmar sua natureza diversa. Para ele,

É conhecida a inexorável ambiguidade do conceito de cultura (...) Palavras desse tipo quase sem dúvida teriam sido adotadas por diferentes comunidades intelectuais para dar resposta a diversos problemas enraizados em interesses divergentes. (...) Tampouco existe a necessidade “natural” de um termo livremente flutuante a ser adotado cada vez que se percebe uma demanda conceitual específica (BAUMAN, 2012, p. 64-73).

Em *A Invenção da cultura*, Roy Wagner retoma as noções do termo cultura para além da ampla definição encontrada nos dicionários, sob a perspectiva positiva do termo “invenção”, ou seja, como “criação”, que, não necessariamente é “um processo inventivo”, mas de “obviação”. Essa percepção restabelece um outro olhar sobre o conceito de cultura, como o de interpretação, em Geertz (1973)<sup>20</sup>, ou mesmo de simbolização, em Sahlins (1976)<sup>21</sup>, ao afirmar que as culturas “existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção”. (WAGNER, 2010, p. 39).

Na “modernidade contemporânea”, Sodré (2002) faz uma releitura do conceito de cultura, a partir de suas experiências potencializadoras da cultura negra, o qual a interpreta como um movimento que se dá pelo sentido da experiência coletiva, como forma de organização, e que difere dos modelos anteriores ou ocidentais. Trata-se da cultura da *arkhé* que confirma e identifica o real na forma da alegria e, assim, possibilita um diálogo com os “segredos do mundo”, além do mais, corrobora com a ideia de ser a cultura negra um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira.

[...] cultura como o modo pelo qual um agrupamento humano relaciona-se com o seu real (isto é, a sua singularidade ou aquilo que lhe possibilita não se comparar a nenhum outro, portanto, lhe outorga identidade) e não como um botim de significações universais, a exemplo do bolo acumulado do capital (SODRÉ, 2002, p. 173).

Para além dos antropólogos aqui relacionados, muitos outros cooperaram para que os estudos científicos suscitasse novos rumos, perspectivas e abordagens ao longo das pesquisas de campo, e embora o objetivo fosse diverso, todos deixaram suas contribuições para as ciências sociais, para o desenvolvimento social.

---

<sup>20</sup> Cf. GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

<sup>21</sup> SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1a. edição, 2003.

A partir do conceito e compreensão do termo cultura, passamos a uma importante perspectiva teórica e empírica para que se compreenda o conceito de cultura na sua ambiência como tal, ou seja, como local da experiência e da tradição, e da modernidade na Amazônia.

## 2.2 Cultura Amazônica

*Na cultura, tudo circula, tudo se fundamenta.*  
Wilson Nogueira (2013)

A cultura amazônica se formou historicamente desde que “grupos nômades atravessaram o estreito de Behring há 24.000 anos ocupando e colonizando as Américas” (SOUZA, 2001, p. 17). Teorias, as mais diversas, foram criadas e, dentre elas, a de que ao atravessarem a floresta por volta de 15.000 anos atrás deram origem a colonização da Amazônia – o Novo Mundo. “Na verdade, ainda que a população amazônica evidencie a sua herança genética asiática, ela resultou (...) de uma contribuição biológica e cultural...” (p. 18). Socioculturalmente, essa sedimentação ocorreu no tempo e no espaço, como uma espécie de sambaquis – metáfora utilizada que define as camadas sobrepostas da cultura, que cria e recria novas experiências.

Poetas, escritores, compositores e estudiosos da cultura amazônica que deixaram registrados em livros e/ou jornais de época suas memórias já sinalizavam que outras informações ainda não registradas podem ser captadas por meio de investigação, a partir da perspectiva dos descendentes e associadas a outros tipos de documentos. Paes Loureiro (1995), poeta amazônico, afirma que “a cultura amazônica talvez represente uma das mais raras permanências da atmosfera espiritual em que o estético, resultado de uma singular relação entre o homem e a natureza, reflete-se e ilumina a cultura” (p. 64-65).

Infere-se daí que “nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica”, como afirma o autor, que indica: “É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas” (LOUREIRO, 2001, p. 25). Amazônida de origem e de pertencimento, Paes Loureiro imprime em suas obras o imaginário, como força criadora e fundamental e que, enquanto movimento “poético-estetizante”<sup>22</sup> rege de modo totalizante a cultura amazônica.

A relação do homem com a natureza ocorre em um complexo ambiente de cultura povoada pelos mitos, lendas e símbolos, de emoção e de poesia – uma dimensão que ultrapassa

---

<sup>22</sup> Espécie de movimento ou refinamento gerido pela sensibilidade decorrente das experiências do cotidiano dessas populações.

o irreal e a ficção. É o que asseguram pensadores dos diversos campos de conhecimento, como Freud, Bachelard, Lacan, Castoriadis, Ricoeur, Maffesoli e outros. Gaston Bachelard, que transitava entre ciência e poesia ocupou toda a sua *obra noturna*<sup>23</sup>, incluindo sonhos e devaneios, com o “imaginário”.

A concepção de cultura amazônica pensada por Paes Loureiro tem origem na experiência vivenciada do habitante e profundo conhecedor dos costumes, hábitos e crenças regional amazônicas, cujo objetivo é propor a existência de uma cultura amazônica cabocla entre um mundo real e um outro imaginário. Desse lugar teórico esclarece o poeta:

A cultura amazônica é uma rara reminiscência de cultura mítica marcada pela dominante poética do imaginário, como eu a venho caracterizando em outros estudos. (...) onde ainda se constata uma incessante produção de narrativas fabulosas na oralidade que caracteriza a sociedade regional amazônica (...) Para abriga-los, os caboclos ribeirinhos inventaram uma singular *paisagem ideal*, um *lugar ameno* situado no fundo dos rios ou nas brenhas das florestas. Trata-se das *encantarias*, lugar onde moram os seres encantados, os deuses e personagens do imaginário amazônico, decorrente do fertilíssimo devaneio do homem do lugar, diante do correr das águas doces de seus rios (LOUREIRO, 2019, p. 1).

Percebe-se que dentre as várias culturas das diversas amazônias, Paes Loureiro (2015) parece demarcar uma área concernente aos mitos – antes concebido, dentre outras visões, como doença proveniente da mente humana – e que na visão contemporânea imprime significado de verdades instituídas nas diversas atividades humanas (Seabra, 1996). Infere-se, portanto, que o conjunto das culturas dessa região, cujas realidades se constroem ainda sob um denso isolamento e mistério, define o *modus vivendi* do caboclo<sup>24</sup> ribeirinho: uma relação estabelecida com a natureza em função das águas dos rios e da floresta.

Vale ressaltar que o termo caboclo ainda é concebido de modo, não apenas depreciativo no sentido do estereótipo, mas como negação da identidade amazônica resultante da violência colonial, por muitos estudiosos de vários campos do conhecimento, além de outras nomeações, como selvagem, índio e cabano, por exemplo, “(...) coloquialmente ‘caboclo’ não é termo usado para autoidentificação, mas atribuição de outros para se referir a pessoas vistas como inferiores (Harris, 1998; Lima, 1999; Lins e Silva, 1980; Nugent, 1993; Wagley, 1976, 1985)” (IORIS, 2009, p. 223), como esclarece Lima (2002):

<sup>23</sup> Referente ao conjunto de suas obras (1938/1957) no campo da imaginação poética. Paralelamente, no âmbito da epistemologia e história das ciências, outro conjunto de obras recebeu o nome de *Obra diurna*.

Para uma melhor compreensão, ver em: <https://filosoficabiblioteca.wordpress.com/2013/11/13/bachelard-g-varios-titulos/>. Acesso em: 26 set. 2022.

<sup>24</sup> Diz-se do homem amazônico integrado a um sistema de vida e trabalho ribeirinho e extrativista e/ou daqueles que descendem da miscigenação do branco (europeu) e do indígena (Paes Loureiro, 2015).

O termo *caboclo* é amplamente utilizado na Amazônia brasileira como uma categoria de classificação social. É também usado na literatura acadêmica para fazer referência direta aos pequenos produtores rurais de ocupação histórica. No discurso coloquial, a definição da categoria social *caboclo* é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo. Na antropologia, a definição de *caboclos* como camponeses amazônicos é objetiva e distingue os habitantes tradicionais dos imigrantes recém-chegados de outras regiões do país. Ambas as acepções de *caboclo*, a coloquial e a acadêmica, constituem categorias de classificação social empregadas por pessoas que não se incluem na sua definição (LIMA, 2002, p. 5).

Parker (1985, p. 35) apud Ioris (2009, p. 228) faz referência ao *caboclo* amazônico como alguém que perdeu seus vínculos “com as sociedades pré-coloniais e, ao mesmo tempo, incapaz de reconstruir uma nova sociedade”, além de “Ameríndios destituídos e privados culturalmente e descendentes mestiços engajados em inconstantes atividades de subsistência e coleta de produtos florestais”, entretanto, na contemporaneidade, e considerando o contexto da vida amazônica, ou ainda, daquele que vive e experiencia a região, essa realidade parece não se configurar, visto que o *caboclo* é aquele que pela vivência adquiriu um saber diferenciado e uma relação imensurável com a natureza, independente da categoria que se pretenda estabelecer, e embora com o uso de tecnologia (simples), ele desenvolve a cultura do campo e sobrevive dos recursos naturais, da terra, e mais, conhece estratégia de conservação do ambiente e dos produtos agrícolas, sobretudo.

De outro modo,

(...) Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 1999, p. 172).

Noutra perspectiva, pode-se pensar que embora tendo a região recebido trabalhadores dentro dos diversos contextos históricos e econômicos, de diversas regiões do país e de países fronteiriços, não se pode assegurar que esses habitantes tornaram-se *caboclos* apenas por viverem nesses ambientes da cultura amazônica, isto porque a cultura amazônica é inerente a essa região e (re)conhecida por uma maneira poética de ver a realidade – uma espécie de maravilhamento diante da realidade, diante do desconhecido, a qual se caracteriza pela invenção de seus mitos, lendas, com base na vivência do cotidiano, logo, o habitante amazônico “não *caboclo*” carece de dada amazonicidade, ou seja, de um sentimento de pertencimento com o lugar, e que resultou no ser cultural o qual denominamos de “*caboclo*”, que é aquele que “cria pelo que vive, pelo que lê, pelo que vê das outras artes” (LOUREIRO, 2015).

Não é minha intenção nem o foco desse estudo adentrar nesse tema, porém, os termos *ribeirinho* e *caboclo* parecem confundir-se. Assim, para esclarecer com base nos pesquisadores

desse campo, busquei em Neto e Furtado (2015, p. 160) algum entendimento sobre quem é o homem ribeirinho e o caboclo. Com efeito, aponta a pesquisa que:

O termo ribeirinho, contudo, busca identificar um perfil sociocultural de grupos caboclos que se estabeleceram às margens dos rios, num espaço dinâmico que articula as relações de sociabilidade e culturais dentro das particularidades desse espaço, onde a marca dessa configuração pode ser vista nos comportamentos, na maneira de viver, em sua alimentação, nas crenças, em sua religiosidade etc., específicos daquele espaço (NETO e FURTADO, 2015, p. 160).

Esclarece ainda, Neto e Furtado (2015, p. 158) que, tendo o caboclo uma “conexão” com o rio e essa “relação se sobressaia como o aporte central da análise”, ele pode ser considerado um ribeirinho. Do mesmo modo o ribeirinho pode ser considerado um caboclo – “na mesma medida” – “desde que se especifique sua conexão com o meio rural”, logo, os termos *caboclo* e *ribeirinho* coexistam sem prejuízo de uma e/ou outra categoria.

No sentido bachelardiano, a relação do sujeito amazônico com a natureza se dá em função do “devaneio”, próprio do espaço<sup>25</sup> no qual, segundo o filósofo, contém os alvéolos do tempo<sup>26</sup> ou ainda é, também, tudo aquilo que anima a memória. Nesse instante, o espaço amazônico é a amazonicidade, qualidade de quem se permite conviver esse espaço que é o espaço poético da imagem, no qual o homem amazônico se permite conduzir por um modo de viver e pensar que ultrapassa a realidade cotidiana e adentra na capacidade imaginativa do espaço.

Pode-se conferir essa ambiência na composição, *Canta Caboclo*<sup>27</sup>, de Celdo Braga e Natanael Lavareda, a qual exprime nesses versos a experiência do cotidiano amazônico:

As raízes desse canto / falam sobre nós, falam sobre ti / e dessa força tão estranha /  
tentando nos destruir. / Ai que dor! Ai que dor! / Canta caboclo, canta / canta filho da  
mãe / mãe natureza / com a palha na cabeça / e o couro sob os pés.  
Cada dia que se passa / há tristeza em meu olhar / nossa mãe está chorando / vendo o  
filho se acabar. / Mãe natureza não, chore não / nós não vamos permitir / que o fogo  
desta ambição / possa o verde destruir / Ai que dor! Ai que dor! /  
E no cantar dos pássaros / ainda vemos solução / pois nas asas desse canto / o caboclo  
é pé no chão / E se a água está toldada / caboclo não bebe não / sai no fio da correnteza  
/ no banheiro da certeza / de voltar pro seu sertão / Ai que dor! Ai que dor! (BRAGA,  
LAVAREDA, 1992).

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (2003). Espaço vivido, não apenas positivamente, mas também nas parcialidades imaginativas, de modo pleno. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf>. Acesso em: 28 set. 2022.

<sup>26</sup> Para Walter Benjamin, os elementos temporais mais heterogêneos se encontram. Para melhor compreensão, ver em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1989, p. 209).

<sup>27</sup> Grupo Raízes Caboclas, *Álbum: Cantos da Floresta* (1992). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/raizes-caboclas/461009/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

Neiza Teixeira (2015), filósofa e estudiosa da (e sobre) a Amazônia, afirma que a identidade do caboclo se constrói desse cotidiano, e sugere que os estudos sobre esse território tenham “direção própria” buscando novos conhecimentos porque “são urgentes”. Segundo a autora,

Os povos aqui instalados possuem maneira diferenciada de compreender o mundo. Os caboclos, mesclados até o âmago da cultura indígena, criaram um olhar próprio. No que um dia se acreditou ser o “Paraiso perdido”, o tempo em que “da terra jorrava leite e mel”, a “Terra sem mal”, ainda sobrevivem, como peregrinos de si mesmos, sujeitos capazes de nos mostrarem outras possibilidades para a nossa existência” (TEIXEIRA, Neiza, 2015, apud PAES LOUREIRO, 2015, p.17-18).

Em relação às pesquisas sobre festas populares, voltadas para as “práticas culturais” dessas populações – tanto dos descendentes da cultura indígena quanto de “afrodescendentes e de colonização europeia”, Braga<sup>28</sup> percebeu “que o homem da região ficou centrado na figura do ‘caboclo’, considerando as múltiplas atividades e ocupações próprias do meio rural (BRAGA, 2018, p. 49), ou seja, independentemente da condição racial, a cultura do caboclo resulta da cultura dos trabalhadores nordestinos que chegaram à região em diferentes épocas, sobretudo, para o trabalho nos seringais, no período da borracha na Amazônia.

Noutra perspectiva, o ambiente que amalgamou essas culturas também irradia um aspecto místico, sobrenatural, uma espécie de aura próxima do que se convencionou chamar de “culturas míticas ou das origens”<sup>29</sup>. Ressalta-se, porém, que a crença católica dessas populações não interfere na crença das encantarias, que são lugares no fundo dos rios onde moram os mitos, lendas, os caruanas místicos, que são espíritos que vagam e são visto por pessoas com mediunidade alta (dicionário informal). As encantarias são uma espécie de “Olimpo submerso” onde repousa o caráter poético do rio – há o rio para ser navegado, da superfície das águas e o rio para ser imaginado, das formas poéticas que estão nas encantarias (PAES LOUREIRO, 2015).

É também próprio dessas populações amazônicas certa necessidade “espiritual”, como se observa na fala de um artista regional na busca por inspiração: “... percebi que eu precisava ir além, que eu precisava fazer algo mais espiritual. Toda a concepção que eu pegava eu colocava as minhas mãos e dizia: “Senhor, me dê a inspiração necessária para que eu possa satisfazer o projeto” (Juarez Lima, artista plástico e cenógrafo do Boi Garantido, 2020).

---

<sup>28</sup> Sérgio Gil Braga, professor da Universidade Federal do Amazonas.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2146777152891330>. Acesso em: 10 out. 2022.

<sup>29</sup> Refere-se à cultura amazônica, nascida no próprio contexto da região, que apresenta uma atmosfera que a aproxima desse contexto (Paes Loureiro, 2015)

Portanto, é desse lugar “imaginal” que Paes Loureiro experiencia essa cultura e pontua sua estética:

[...] Beneficiados por esta qualidade, a produção artística, os rituais, a visibilidade, a mitologia comportam qualidades expressivas originais e significativas, componentes de sua estrutura de conteúdo e expressão, capazes de dialogar com reputadas correntes do pensamento e concepção estética (PAES LOUREIRO, 2015, p.14-15).

Por cultura amazônica diz-se da cultura provinda das populações que têm relação com os rios e a floresta, cujos elementos fundantes dessa cultura constitui-se da dimensão estética do imaginário resultantes da íntima relação que os primórdios habitantes da Amazônia desenvolveram com a natureza, e que vem atravessando o tempo e o espaço. Ao tentar imaginar qual seria o arquétipo desse habitante dessa região, ter-se-ia um sujeito com modos de ser únicos, dentre tantas outras culturas, inferidos no modo de pescar, de produzir seus instrumentos de trabalho apropriados para a caça – arapuca; para a coleta do açaí – tipoia; na condução de canoas, a estrutura criada na beira do rio para lavar roupas, as crenças, saberes e a relação com os próximos (parentes, compadres etc.)

Por tantas vivências e inúmeras práticas cotidianas pode-se pensar em uma cultura “cabocla” densamente complexa e robusta associada ao imaginário e a mitologia. Essa dimensão de esteticidade é melhor percebida em uma região mais íntima da Amazônia, para muitos, “Amazônia profunda”, uma vez que tanto o imaginário quanto a mitologia é uma realidade social porque interfere no comportamento social, assim como existe uma poética do imaginário que se institui como caráter distintivo dessa cultura (Paes Loureiro, 2015).

Ressalta-se, porém, que essa amazonicidade, que entendo como o *modus vivendi* dessa população, *extrapola* a fronteira brasileira e alcança a Amazônia internacional, isto porque o “universo mítico” e o imaginário estão presentes em um espaço comum dessas populações e isto significa que no mundo amazônico o real é que é sublime. Logo, no plano artístico o sentimento de pertencimento é definido pela amazonicidade que é a percepção daquilo que emerge através do “vitral estético”. Assim, poetas, compositores, estudiosos da cultura amazônica trazem à memória e exteriorizam o sentimento caboclo por meio de seus textos, como no excerto da música *Amazônia*<sup>30</sup>, de Nilson Chaves:

Sim, eu tenho a cara do Saci, o sabor do tucumã / Tenho as asas do curió e namoro cunhatã / Tenho o cheiro do patchouli e o gosto do taperebá / Eu sou açaí e cobra grande / O curupira, sim, saiu de mim, saiu de mim... Sei cantar o "tar" do carimbó, do siriá e do lundu / O caboclo lá de Cameté e o índio do Xingu / Tenho a força do muiraquitã

<sup>30</sup>Artista: Nilson Chaves, Álbum: *Em dez anos* (1991) Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/nilsonchaves/amazonia.html>. Acesso em: 29 ago. 2022.

Sou pipira das manhãs / Sou o boto, igarapé / Sou rio Negro e Tocantins  
 Samaúma da floresta, peixe-boi e jabuti / Mururé, filho da selva / A boiúna está em  
 mim / Sou curumim, sou Guajará, o Valdemar, o Marajó, cunhã... / A pororoca, sim,  
 nasceu em mim, nasceu em mim...  
 Sim, eu tenho a cara do Pará, o calor do tarubá / Um uirapuru que sonha / Sou muito  
 mais... / Eu sou Amazônia! (CHAVES, 1991).

Esse conhecimento adquirido pelas vivências e experiências dos povos originários e povos tradicionais resiste entre as demais populações indígenas<sup>31</sup> e seus descendentes ou entre aqueles que cultivam hábitos e costumes de seus antepassados. Nesse sentido, quer sejam por suas crenças, modo de vida ou de sociabilidade, próprias dessa cultura, a cultura cabocla remete ao caboclo dessa região, como assevera Paes Loureiro (2015):

(...) o nativo da terra, além de ter criado e desenvolvido processos altamente criativos e eficazes de relação com a natureza, construiu um processo cultural dissonante dos cânones dominantes. O caboclo humanizou e pôs a natureza na sua medida. Pelo imaginário, pela estetização, pelo povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o ‘mundo amazônico’” (LOUREIRO, 2015, p. 56).

Com efeito, esses valores representam o patrimônio da comunidade e que, das experiências de violência sistêmica a que foram submetidos seus antepassados, principalmente pelo processo de escravidão colonial, são (re)elaborados e ressignificados em forma de resistência. Essa noção parece remeter a algumas das fases pelas quais a região passou, como se pode referir à Cabanagem<sup>32</sup>, conforme o excerto a seguir:

Massacrada a revolta, os cabanos se embrenharam mata adentro, criando comunidades autônomas, ou juntando-se a quilombos; e também exportaram seus combatentes e suas ideias para outras províncias. Muitos outros, recrutados à força para o trabalho de “reconstrução” da província, abriram caminho para a exploração da floresta, em especial dos seringais, da borracha já nos anos 1870. Ela permaneceu no imaginário amazônico, tornou-se símbolo popular de resistência, glória e valentia. (GOUVÊA, 2022).

Os elementos da dimensão estética de que trata Paes Loureiro serão apresentados no Capítulo IV desta tese.

### 2.3 O pensamento decolonial

O pensamento decolonial é um modelo criativo de cultura advindo de teóricos latinos no final da década de 1990 influenciado pelas pesquisas acerca da colonialidade de Aníbal

<sup>31</sup> De acordo com o Instituto Socioambiental – ISA (2021), essas populações apresentam grande heterogeneidade, com cerca de 305 etnias.

<sup>32</sup> O termo refere-se às moradias inóspitas (cabanos) nas quais a população, considerada marginalizada, da região do Grão-Pará habitava e que protagonizou esse motim, o qual buscava a emancipação da Província. Essa revolta que ocorreu entre os anos de 1835 a 1940 resultou em aproximadamente 30.000 mortos.



Quijano (1928-2018) desencadeando no projeto Modernidade-Colonialidade-Decolonialidade (MCD). Esse modelo tem ecoado por toda a região amazônica, sobretudo ao longo dos rios e da floresta como território fecundo à cultura amazônica – constituída entre o ser humano e a natureza que o circunda. O termo pressupõe resistência como modo de enfrentamento aos valores, práticas, modos, conceitos e discursos enraizados, tanto na estrutura social, quanto na esfera política e econômica dos povos subalternizados pelo colonialismo.

Como escola de pensamento, a decolonialidade perpassa as discussões teóricas para atuar nos espaços de enfrentamento à colonialidade e o pensamento moderno, portanto, a concepção de decolonialidade implica em um projeto não apenas político, mas também epistêmico, e nesse sentido, esse modelo congrega pensadores de campos diversos e influências distintas, por suas próprias visões de mundo. Portanto, a decolonialidade resume-se no entendimento de que mesmo com o fim do colonialismo, de modo formal, as práticas de dominação e subalternização não se encerrou, na realidade, o regime colonial criou raízes profundas estabelecendo-se, além dos espaços sociais, no imaginário social dessas populações, influenciando o modo de viver dessas populações.

Outros estudos passaram a complementar o projeto, como os pós-coloniais, de Walter D. Mignolo (1995)<sup>33</sup> no qual afirma que a colonização das Américas apresentou um lado esquecido e invisibilizado no contexto do renascimento europeu. Essa percepção transformou-se nas ideias centrais do projeto Modernidade/Colonialidade. Muitos são os trabalhos desenvolvidos em torno do tema, e, em especial a obra *Habitar la Frontera* (2015), que reúne entrevistas e um conjunto de outros textos, nos quais Mignolo trata como ‘urgência’ um aspecto muito importante sob a abordagem da colonialidade/descolonialidade.

Nesse cenário, afirma Mignolo:

A 'América Latina' é consequência e produto da geopolítica do conhecimento, ou seja, do conhecimento geopolítico fabricado e imposto pela "modernidade", em sua autodefinição como modernidade. Nesse sentido, a "América Latina" foi fabricada como algo deslocado da modernidade, deslocamento que os intelectuais e estadistas latino-americanos assumiram e se esforçaram para se tornar "modernos" como se a "modernidade" fosse um ponto de chegada e não a justificativa da colonialidade do poder (MIGNOLO, 2015, p. 191, tradução nossa).<sup>34</sup>

Essa percepção é entendida por Assis (2014, p. 613) ao ratificar que o fim do colonialismo histórico-político que se estabeleceu nas Américas “não foi condição necessária e suficiente para a emancipação político-econômica e cultural dos países periféricos”, embora tenha constituído e propiciado “a construção de nações independentes no século XIX”. A

---

<sup>33</sup> Trata-se da obra *The Darker Side of the Renaissance* (1995).

<sup>34</sup> Disponível em: file:///D:/Desktop/Habitar%20la%20frontera\_%20Walter%20D.%20MIGNOLO.pdf

Colonialidade<sup>35</sup> pressupõe poder de dominação de uma cultura noutra; atua nos modos de agir dos indivíduos e grupos sociais, nos comportamentos, valores, conhecimentos e saberes. “Para mim, a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade (...). A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade - não há modernidade sem colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 1-2).

Sob outra perspectiva,

Colonialismo precede a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. A mesma permanece viva nos manuais de aprendizagem, no critério do bem acadêmico, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna. Em certo sentido, respiramos a colonialidade na modernidade todos os dias (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa).

Esse sistema de dominação perpetuou a falsa sensação de liberdade promovida por meio de conceitos modernos, mas que nunca se preocupou com esses indivíduos, e nessa perspectiva, o filósofo Boaventura de Sousa Santos (2018) contribui com a noção de *epistemicídio*<sup>36</sup> no âmbito das epistemologias abissais do Norte global, ao afirmar que “[...] é urgente construir uma nova postura epistemológica para recuperar as experiências e saberes relegados ou inclusive destruídos pela lógica colonial-capitalista, pelo que ele designa como epistemicídio.” (SANTOS, 2018, p. 27).

Há de se considerar que a imposição de um ‘saber’ colonial invisibilizou e ocultou – e ainda perdura – outras formas de conhecimentos e contribuições culturais e sociais não concebidas pelo ‘saber’ ocidental. Circunscrito à América Latina, algumas questões precisam ser respondidas, tal como: o que nos vem à cabeça quando pensamos ou tratamos de América latina? Teorias, concepções, imagens, mitos etc. O que isso afeta o modo de como pensamos diante do que nos é apresentado, especialmente sobre projetos futuros para essa região não apenas geográfica.

Com esse mesmo propósito, Aníbal Quijano<sup>37</sup> desenvolveu o conceito de "colonialidade do poder" tendo sido um estudioso do pensamento decolonial<sup>38</sup>, cujas pesquisas tornaram-se

<sup>35</sup> Inicialmente, formula-se a noção de colonialidade na apropriação da natureza, entendida como resultado da construção, no interior da modernidade, de formas econômico-instrumentais de se pensar e explorar o meio ambiente (ASSIS, 2014, p. 613).

<sup>36</sup> Refere-se ao colonialismo mental e epistemológico, e do aniquilamento em massa das experiências cognitivas perpetradas nos últimos cinco séculos, e, ainda, pelo cerceamento das fronteiras do conhecimento desperdiça-se uma imensa riqueza, saberes.

<sup>37</sup> Sociólogo e pensador humanista peruano - integrante do projeto Colonialidade/ Modernidade juntamente com Arturo Escobar, Edgardo Lander, Enrique Dussel e Walter Mignolo, e outros. Faleceu em 2018.

<sup>38</sup> O termo “decolonial” é sugerido por Mignolo “para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos” (ROSEVICS, 2017, p. 191).

influentes nos estudos com viés descoloniais<sup>39</sup>, sobretudo, os que abordam a financeirização/colonialidade da vida, em especial no contexto do neoliberalismo.

Ao analisar historicamente a estrutura do capitalismo e a crescente evolução rumo à globalização, Quijano (1992) afirmou que “não há modernidade sem colonialidade (...)”, além de que estabeleceu categorias para melhor se compreender o pensamento (sistema) ocidental europeu. Esse panorama se desenha a partir da conquista das sociedades e culturas que habitavam a atual América Latina e que 500 anos mais tarde, a ordem mundial inicial se transforma em uma potência global que articula todo o planeta.

Historicamente, dois processos figuram como eixos fundamentais do novo padrão de poder, compilados pelas diferenças entre conquistadores e conquistados, com base na ideia de raça, a qual, segundo Quijano foi o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Esse padrão, além de culminar com uma efetiva concentração dos recursos em escala mundial, implicou em controle e benefício da minoria europeia e, sobretudo, de suas classes dominantes.

Segundo Quijano,

A idéia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos (2005, p. 117).

De forma, muitas vezes velada, por conta da vigilância dos dominados, o *modus operandi* continuou e, em tempos de crise, percebe-se uma retomada – provavelmente mais intensa e em maior estágio –, visto que os governantes europeus, tanto os "ocidentais" como seus descendentes euro-americanos, continuam sendo os principais beneficiários, de todo modo, os explorados e dominados na América Latina e na África são as principais vítimas.

Em suas palavras:

*Empero, la estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como "raciales", étnicas, "antropológicas" o nacionales" (...), Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión "científica" y "objetiva") de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. (...) De otra parte, fue establecida una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes. Esa dominación se conoce como colonialismo. (QUIJANO, 1992, p. 12).<sup>40</sup>*

---

<sup>39</sup> Segundo Walsh (2009) o vocábulo decolonial - sem o “s” - difere do termo descolonizar (desfazer o colonial ou superá-lo pelo pós-colonial), visto que o termo implica uma luta contínua, de transgressão e insurgimentos.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2020.

Como proposta ou alternativa à modernidade eurocêntrica, Enrique Dussel<sup>41</sup> integrou o projeto, cuja pauta partiu do pressuposto de que a colonialidade é constitutiva da modernidade e, nesse sentido, a execução do programa europeu de encobrimento do (outro) mundo (1492) marca o início desse processo. Eduardo Galeano, em *Os Nascimentos* (2011), ao imaginar a cena da chegada de Cristovão Colombo à ilha Guanahani, nas Bahamas, assim a descreve:

Cai de joelhos, chora, beija o solo. Avança, tremendo, porque leva mais de um mês dormindo pouco ou nada, e a golpes de espada derruba uns arbustos. Depois, ergue o estandarte. De joelhos, os olhos no chão, pronuncia três vezes os nomes de Isabel e Fernando. Ao seu lado, o escrivão Rodrigo de Escobedo, homem de letra lenta, levanta a ata. Tudo pertence, desde hoje, a esses reis distantes: o mar de corais, as areias, os rochedos verdíssimos de musgo, os bosques, os papagaios e esses homens de barro que não conhecem ainda a roupa, a culpa nem o dinheiro e que contemplam, atordoados, a cena (GALEANO, 1983, p.70).

Embora tenha ocorrido independência política e econômica (colonialismo) de dominação das ex-colônias, a partir do século XIX, a começar pela América Latina e, posteriormente, chegando aos continentes africano e asiático, a condição colonial, de subserviência continuou, visto que a natureza “da ‘colonialidade’, ainda presente nas subjetividades, interações, memória, linguagem, imaginário e instituições daqueles que herdaram o pesado estigma da subalternidade” (MIGLIEVICH-RIBEIRO e ROMERA, 2018, p. 110).

Entretanto, em desenho mais recente, o projeto colonialidade/modernidade recebeu um novo traço, a decolonialidade – movimento de resistência concernente, sobretudo, ao campo epistêmico e teórico – decorrente do pensamento decolonial, que emerge das pautas, de pensadores de campos de conhecimento diversos, mas que convergem para um pensar crítico sobre o fim do colonialismo. O movimento decolonial surge das lacunas do projeto moderno diante, da impossibilidade de explicar e, muito menos, de normatizar o mundo (Mignolo, 2004).

Atualmente, esse formato de rumo epistêmico é concebido como giro decolonial e se refere ao contexto ético e político centrado nas ciências sociais latino-americanas. Estas, por sua vez, atuam no fortalecimento teórico do pensamento autônomo ou da competência crítica a que o “colonizado” pode se valer, a fim de conhecer o universo cognitivo do colonizador, uma vez que, tanto a colonialidade quanto o colonialismo atuam em diversas conexões representadas pela desumanização da vida.

Enrique Dussel (Argentina/México) juntamente com Aníbal Quijano (Peru), Santiago Castro-Gómez (Colômbia) e Walter D. Mignolo (Argentina/EUA) formam o grupo, na América Latina cuja perspectiva modernidade/colonialidade/decolonialidade produz a partir do diálogo

---

<sup>41</sup> Filósofo argentino e crítico do pensamento eurocêntrico contemporâneo. Integrou o Projeto modernidade-colonialidade.

com as concepções da crítica pós-colonial, os Estudos Culturais<sup>42</sup>, ou seja: as produções do sul da Ásia, o pensamento de Stuart Hall, as teorias do sistema-mundo<sup>43</sup> e, mais recentemente, temas complementares.

Segundo Dussel (1993, p.7), a modernidade é “um fato europeu, mas em posição dialética com o não europeu como conteúdo último de tal fenômeno”, logo, ao se constituir como centro dessa história mundial, a Europa inaugurou simultaneamente a modernidade, tendo a periferia como parte de sua própria definição. Sobre o nascimento da modernidade, o autor esclarece:

O ano de 1492, segundo nossa tese central, é a data do “nascimento da Modernidade”; [...] A Modernidade originou-se nas cidades medievais europeias, livres centros de criatividade. Mas “nasceu” quando a Europa pode se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pode se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da alteridade constitutiva da própria Modernidade (DUSSEL, 1993, p. 8).

Esse “confronto” permite observar como os povos originários passam a condição de racializados como índios e compreender suas resistências frente ao Colonialismo e à Colonialidade, numa luta que surge a partir das teorias advindas da Ásia e da África, dos países colonizados, em busca da libertação e reflete sobre que significou o Colonialismo para esses povos. Sobre o termo povo, explica o filósofo:

O povo, como o conjunto orgânico das classes, etnias e outros grupos oprimidos, como "bloco social", é o sujeito histórico da cultura mais autêntica, a cultura popular latino-americana. Ela vem de longe, da época em que os primeiros asiáticos atravessaram o estreito de Bering, e continuará adiante. Em todas as mudanças, em todos os processos de libertação, esse povo se expressa de alguma maneira, mas hoje, mais do que nunca no passado, esse povo cresce e se afirma (DUSSEL, 1997, p. 190).

Ao ampliar essa perspectiva, percebe-se que os mesmos ressentimentos constituintes da colonialidade do poder impregnados na cultura regional amazônica permanecem: uma parte de sua história na tradição, outra na modernidade, como também nas tensões do cotidiano pela falta do sentimento de pertença que deixa à mercê muitas populações. O que propõe o autor para a América Latina é que haja uma subversão na dupla consciência<sup>44</sup> latino-americana, a fim de que a noção de povo surja de uma nova concepção.

<sup>42</sup> Esses estudos contestam as explicações dadas pela globalização hegemônica.

<sup>43</sup> Com base no conceito de economia-mundo (economia capitalista), cunhado por Braudel, o sistema-mundo (estrutura organizada com base na divisão interregional e transnacional do trabalho) foi desenvolvido por Wallerstein. Nessa estrutura, o mundo é composto de países centrais, semiperiféricos e periféricos.

<sup>44</sup> Termo que ficou conhecido a partir da obra *The Souls of Black Folk* (1903) na qual o autor, o sociólogo W.E.B. Du Bois, analisava o indivíduo afro-americano vivendo na condição de sua identidade fragmentária: de um lado ele convivia na condição de colonizado e hierárquico, e de outro na esperança de alcançar e viver numa sociedade igualitária, apesar de suas diferenças.

Sob o olhar da colonialidade do poder, o termo “povo” indica ausência de saberes e de densidade histórica, visto que é constituído por seres inferiorizados em um contexto hierárquico racial. Esse ambiente é o lugar ocupado pelo pobre, aquele que carregando as agruras da vida potencializa a transformação da sociedade. É desse lugar do povo que Dussel (1997) esclarece que a cultura popular possui esse conjunto de saberes compostos por diversas memórias históricas que se organizam de múltiplas formas.

No sentido dusseliano, propõe-se a participação popular nas manifestações da *cultura amazônica*, cujos sujeitos cômicos de suas histórias se reconheçam nas suas diversas esferas históricas inscritas durante os dolorosos períodos de violência e submissão. Esse modo de participação ou movimento da cultura permite volver os pensamentos pendurados no passado e dar visibilidade aos que a razão eurocêntrica invisibilizou, ou seja, os saberes (alguns, considerados tabus) não mais praticados.

No contexto do pensamento decolonial, convém esclarecer que a Amazônia permanece, ainda, sob o domínio dos estudos eurocêntricos, visto que as estruturas-base da sociedade, em vários aspectos, está “plantada” em um denso solo de camadas históricas, culturais, e que para uma mudança orgânica, viva e eficaz há de se fortalecer os saberes regionais “invisibilizados” ou ocultados pelas gerações mais novas, provendo-as do conhecimento relativo às suas práticas culturais, sociais, e assim fortalecendo a comunidade nos lugares onde se inserem.

Uma das formas de se compreender essa realidade é por meio das manifestações culturais de cada povo, visto que, por meio desses eventos a comunidade retoma “seu” lugar no mundo, reconhecendo-se e fortalecendo os laços sociais, o *ethos* comunitário.

Embora Paes Loureiro não esteja inscrito na formação do pensamento decolonial, observa-se que o olhar que se fundamenta nessa particularidade regional enfrenta o conceito hegemônico de cultura brasileira para propor e desenvolver o conceito de cultura amazônica, conceito este que desenvolvemos na tese a partir das festas e espetáculos culturais na Amazônia.

## 2.4 Festas

A festa é fenômeno, e, como tal, uma realidade em todas as civilizações, pois são constitutivas da humanidade, de cada cultura, embora com sentidos, fundamentos e objetivos diversos. Entretanto, independente do modo ou tipo, a festa tem despertado interesse da ciência por sua amplitude midiática, mas também de pesquisadores, nas diversas áreas, cuja produção significativa de artigos e textos resultam de constantes pesquisas, a partir de: obras literárias, históricas, filosóficas e até mesmo religiosas. Trata-se, portanto, de um tema transdisciplinar,

que envolve aspectos sociais, políticos, geográficos, históricos, artísticos e, sobretudo, comunicativos, com base nas experiências, relatadas dos indivíduos com a festa.

Sobre as festas brasileiras, Michel Maffesoli<sup>45</sup> afirma ser o Brasil o país da diversidade e da pluralidade, como se cada região fosse um país à parte, como se houvesse um país nordestino, um gaúcho, um paulista etc., multifacetado. Um mosaico, essencialmente coerente. Do ponto de vista estético, essa percepção sobre o fundamento das festas tem relação com o *estar-junto* moral ou político, elo das relações sociais, e da qual Maffesoli trata como manifestação do sensível a emergência do social nas relações ético-estético, por uma dimensão que aproxima o sentir como potência coletiva que pode ser vista na expressão do *divino-social* (1996).

Antes de tudo vemos uma nova maneira de encarar o social que privilegia a fusão e o seu caráter de criatividade<sup>46</sup> que se mostra em todas as criações sociais. As noções de social e de sociedade parecem ser essenciais em Maffesoli, visto que o social é compreendido como um “estar-junto racional”, enquanto sociedade, como sua manifestação. Na contemporaneidade o sensível prevalece, dá sentido ao “estar-junto”, que marca um espaço próprio e de valorização do sentimento tribal. Aí está a ética da estética: o fato de experimentar em conjunto qualquer coisa é fator de socialização (Maffesoli, 1990, p. 34).

De modo macro, na contemporaneidade pode-se conferir dois cenários para as festas: o lugar de tradição - do passado e o de renovação que se inserem na condição de sociedades modernas, de mudanças rápidas, constantes e permanentes. Giddens (1991) afirma que a partir do momento em que uma nova geração assume sua herança cultural e de seus precedentes, a tradição tem que ser reinventada porque ela não é inteiramente estática.

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1991, p. 38).

Nesse processo evolutivo da sociedade, Stuart Hall (2005) complementa esse cenário com a ideia de *identidade cultural* ao considerar que a identidade de um povo é formada e

---

<sup>45</sup> Entrevista concedida a Juremir Machado para o Correio do Povo, em 21 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/entrevistas-maffesoli-e-a-p%C3%B3s-modernidade-1.305147>. Acesso em: 09 mar 2021.

<sup>46</sup> Concebe-se por criatividade a capacidade que tem o indivíduo de apreender de cada situação ou experiência vivenciada informações necessárias para desenvolvê-las e aprimorá-las à medida que é praticada. Do repertório criativo três ingredientes causam explosão da criatividade: Bom humor, Irreverência e pressão (BARRETO, 2004, p.35).

modificada continuamente, portanto, incompleta, visto que ao longo do tempo vai sendo moldada, de modo inconsciente.

Cevasco (2006) acrescenta que esse movimento é facultado tanto pelas oportunidades culturais da globalização quanto pela resistência em favor de uma cultura supostamente nacional. Nesse sentido, o teórico latino Nestor Canclini (1996) vê como intercâmbio “progressistas e saudáveis” a renegociação ocupada pelo chamado *hibridismo* na sociedade atual, mesmo porque é necessária em qualquer que seja a cultura, e esse entrelaçamento pode ocorrer de modo não planejado, intencional e com consequências imprevisíveis.

Com efeito, dos resíduos do passado a comunidade elabora, inventa, reinventa e ressignifica a festa. Nestas, senão patrimônio imaterial, ocorre a ressignificação “para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado, pois não é uma simples mescla de estruturas ou práticas sociais discretas, puras, que existem de forma separada [mas], ao combinar-se, geram novas estruturas e novas práticas”, econômicas, socioculturais (CANCLINI, 1996, p. 3).

O que vemos nas festas aqui analisadas são, principalmente, formas de criatividade e espírito comunitário sobre a festa que, a partir da organização e dos fazedores, novos cenários, enredos, figurinos, seleção de toadas, cantos tribais e carimbó são reelaborados, numa complexidade mais densa a cada ano. Em Alter do Chão, o boto sai da água, dança a noite inteira com a cabocla borari e, após seduzi-la, retorna para o rio. A encenação é resultado de um profundo estudo e performance dos personagens porque, além da interpretação precisa-se de expressão. Requer ainda um profundo conhecimento sobre a festa, a lenda e o reconhecimento da cultura local.

No contexto da preparação do Festribal, pode-se avaliar como as festas amazônicas foram se fortalecendo, e em Juruti-Pará acreditou-se na força da cultura indígena como o elemento-chave para alavancar um espetáculo que teve início como uma gincana escolar para fazer o piso da sala de aula da professora Aurecília Andrade. O investimento humano tomou uma dimensão muito maior, porque a festa das tribos é a expressão maior da cultura da tradição local que une primeiramente as famílias. Não há lenda nem folclore, mas história Munduruku, vigilância e luta pela permanência e, sobretudo, resistência política e cultural.

O festival folclórico de Parintins é a festa macro da cultura amazônica. Como as festas de Juruti e Alter do Chão, no Pará, e embora com fundamentos diferenciados, elas, de fato, resumem e apresentam a cultura da região: a cultura amazônica. Nascem do imaginário da cena amazônica, atravessam o “vitral” cristalino para se contemplar a estética do cotidiano dessas populações que se exprime nas referidas festas.



Elas [festas] são contempladas, a partir de várias perspectivas, sem embaçar o olhar, o olhar da cultura e, portanto, endógeno, da valorização de um estágio de realização pessoal, comunitária e cidadina. Assim, as três festas referidas imprimem uma nova tradição da modernidade midiática, ou seja, em se tratando do ambiente da comunicação tecnológica ou, ainda, “de uma pequena semente” os brotos alcançaram as “estrelas” e “seus ramos” cobriram o “mundo” (BORDENAVE, 2006).

#### 2.4.1 A festa na perspectiva dos cientistas sociais

A noção do que se concebe como festa tem instigado muitos estudiosos, sobretudo nas ciências sociais por suas formas de expressão tão diferenciadas. E se a Antropologia tenta compreendê-la com base em sua universalidade, a Sociologia foca nas interações sociais como fator importante e que a definem, entretanto, grosso modo, sob o olhar da universalidade, os elementos específicos de cada festa em particular seriam minimizados, portanto, independentemente de seu contexto, a festa apresenta várias características ou elementos e se justificam pelo viés teórico de cada cientista social.

Mesmo antes de Max Weber tornar a Sociologia uma ciência na Alemanha do início do século XX, Simmel desenvolveu uma discussão epistemológica ao apresentar, por meio de seus escritos, a Sociologia Formal (ou Sociologia das Formas Sociais) como abordagem sociológica. Além de outros temas comuns na/da sociedade, Simmel desenvolveu o conceito de "sociação" ao considerar que os indivíduos são seres que estão em contato permanente uns com os outros e que, por isso, não é possível entender a sociedade sem a relação do grupo com o eu, do indivíduo com o coletivo.

Essa percepção tornou-se difundida na obra *Soziologie* (1908) na qual Simmel fez a distinção entre *forma* e *conteúdo*, sendo “forma” o caráter lúdico da sociação ou o simples prazer de “estar junto”, define ainda um determinado relacionamento social e não o próprio relacionamento. Como conteúdo, “tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda realidade histórica (...) tudo o que está presente nele de modo a engendrar ou mediatizar os efeitos sobre os outros, ou a receber esses efeitos dos outros” (Simmel, 2006, p. 60).

Mas somente o conteúdo não gera interação, uma vez que as características intrínsecas do indivíduo, como raiva, tristeza, alegria, paz etc. precisa ser exteriorizado de maneira que se tornem formas de estar com os outros em sociação que é forma como externamos o conteúdo (conversas, gestos, expressões faciais). Já a sociabilidade se restringe apenas aos associados naquele espaço de tempo, não compartilhável com terceiros e não acumulativa. O termo

sociação designa mais apropriadamente as formas ou modos pelos quais os atores sociais se relacionam, embora não representem necessariamente interesses em comum.

Também estudada por Simmel (2006), a socialidade tem o poder de solucionar qualquer problema, uma vez que ela é independente da realidade, portanto, para haver sociabilidade, é preciso que haja a autonomização na interação entre quem está em sociação. Por autonomização entendemos o ato de se liberar de determinados laços das realidades da vida. Tal como um jogo se esvazia da vida à medida que passa a ser um mero entretenimento. Nesse sentido, sociedade é a soma dos indivíduos em interação, de onde pode-se extrair duas diferenciações, seria possível o entendimento da vida em sociedade ou sociação que, segundo o autor apresentava as formas nas quais os indivíduos interagem e não em ações individualizadas.

Como sociólogo, Simmel analisou as cidades, a vida nas metrópoles, os guetos - como consequências da industrialização – estes eram seus objetivos. Desde os seus estudos clássicos (impressionismo sociológico) e que mais tarde Blumer (1969) denominou-o de Interacionismo Simbólico - perspectiva sobre teoria e método - a realidade social emerge como questões vinculadas à própria disciplina sociológica, enquanto forma de entendê-la.

Na Sociologia Formal ou da vida cotidiana, Simmel (2006) desloca o olhar para a análise microsociológica, um método de análise ou um estudo subjetivo das ações e reações dos indivíduos no grupo social, sob alguns aspectos, como a economia monetária (importância do dinheiro), a modernidade, o indivíduo moderno, vida urbana, amor, atitude blasé<sup>47</sup> e a uniformização *versus* diferença (cultura objetiva/coisas e cultura individual/subjetiva).

Quanto ao aspecto da uniformização, Simmel percebia a diferença entre a vida dos indivíduos da cidade grande e da cidade pequena e observava que na cidade grande o indivíduo adquire uma atitude de reserva, uma espécie de filtro para descartar o que não precisa, isso diz respeito à cultura subjetiva, dele próprio. Simmel concebia que o cérebro era o órgão que regia a vida na cidade grande porque a intelectualidade era responsável pela adaptação, enquanto na cidade pequena o coração (alma) era o órgão de pertencimento, que representava os relacionamentos profundos. E, nesse ambiente concebe sociedade como produto das interações individuais.

Nessa perspectiva, Durkheim (1968) inovou na construção de uma nova ciência por se preocupar com fatores psicológicos antes da existência da psicologia. Na obra *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, publicada em 1912, Émile Durkheim apresenta uma teoria da

---

<sup>47</sup> Refere-se à atitude de indiferença, apatia ou descrença que o indivíduo tem na realidade. Com origem no Francês, a expressão "atitude blasé" foi conceituada pelo sociólogo alemão George Simmel e apresentada pela primeira no livro "The Metropolis and Mental Life".

religião, um conjunto de estudos sobre festas tradicionais que leva a uma compreensão resultante de práticas religiosas. Essa percepção se fundamenta na adoração totêmica – considerada como estágio primeiro do ritual da humanidade.

Durkheim foi também um dos primeiros sociólogos a observar a função festa e ritual, ao afirmar que um festival é um excesso permitido, e que o ritual está sempre ligado ao domínio religioso ou místico. Isso faz parecer que há uma relação direta de festas com público para a qual ele assegura que o ser humano necessita se sentir seguro, protegido e respaldado, visto que, em uma sociedade sem regras claras, sem valores, sem limites leva o ser humano ao desespero.

Assim,

[...] toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso (DURKHEIM, 1968, p. 547).

Sem tirar o mérito do princípio recreativo e estético no âmbito religioso, Durkheim (1989) faz uma analogia entre a ideia de festa e de cerimônia religiosa, ao observar que a aproximação dos indivíduos faz surgir um estado de “efervescência” coletiva e esta, por sua vez, possibilita a transgressão às normas – estado de *anomia* (p. 452-456). Esses estudos contemplam comportamentos de pessoas em exaltação a entidades míticas, na transcendência entre o físico e o espiritual, ou seja, analisa comparativamente a vida social e cultural das sociedades primitivas e das sociedades modernas.

Desse modo, nas festas de cunho sagrado, os indivíduos que formam a coletividade são os que vivenciam a mesma religião e “sentem-se ligados uns aos outros pelo simples fato de terem uma fé comum” (DURKHEIM, 2008, p. 28), e independente do grupo, o homem religioso sente necessidade de ocupar “seu” espaço sagrado, por meio do qual se orienta no universo.

Sobre as relações sociais, Durkheim parte do princípio de que o homem seria apenas um animal selvagem que só se tornou humano porque se tornou sociável, ou seja, foi capaz de aprender hábitos e costumes característicos de seu grupo social para poder conviver no meio deste. A este processo de aprendizagem, Durkheim chamou de “socialização”. A consciência coletiva seria então formada durante a nossa socialização e seria composta por “tudo” aquilo que habita nossas mentes e que serve para nos orientar como devemos ser, sentir e nos comportar. A esse “tudo” ele chamou de “Fatos Sociais”, e que esses eram os verdadeiros objetos de estudo da Sociologia.

Durkheim acreditava que as sociedades têm prioridade lógica sobre os indivíduos, porque se a solidariedade mecânica precede a solidariedade orgânica, não se pode explicar a diferenciação social a partir dos indivíduos, pois a consciência de individualidade não pode existir antes da solidariedade orgânica e da divisão do trabalho social. Nessa perspectiva, o tema *solidariedade* constituiu a base de sua teoria sociológica, a partir de suas inquietações sobre o grupo social - como formador da sociedade - e da condição social ou *consenso*.

De modo geral, pode-se entender o método sociológico de Durkheim por meio de algumas concepções, a saber: a) *Contraposição ao conhecimento filosófico da sociedade*: é possível conhecer a sociedade a partir da natureza humana, do indivíduo, ou seja, de dentro para fora; b) *Os fenômenos sociais são exteriores aos indivíduos*, portanto, aquilo que é concebido como natureza humana é reflexo da sociedade e apreendidos na interação dos fatos sociais; c) *Os fatos sociais<sup>48</sup> são uma realidade objetiva*, isso significa que os fatos sociais são passíveis de observação e, por isso, são tidos como "coisas"; d) *O grupo (e a consciência do grupo) exerce pressão (coerção) sobre o indivíduo*, isto é, constituídos pela forma de agir, pensar e sentir "de fora", portanto, exteriores aos indivíduos, os *fatos sociais*.

Segundo Durkheim a sociedade impõe a padronização - a moral, os costumes, regras jurídicas - que forma a consciência individual, por meio da coerção, ou seja, se numa empresa cada indivíduo exerce uma função todos serão obrigados a cumprir um sistema de regras, direitos e deveres, isso gera um ambiente de compreensão, de olhar o outro e, portanto, de se manter coeso e solidário.

Como sociólogo, Durkheim se preocupava com a coerção que a estrutura social exercia sobre o indivíduo, enquanto Simmel, com os aspectos individuais das ações do indivíduo frente à pressão da estrutura social ou da sociedade. Em sua teoria sociológica, Simmel (2006) tentava ampliar os limites da sociologia de Durkheim, ao afirmar que esta concepção não conseguia captar a intencionalidade dos sujeitos.

Ao considerar a abordagem adotada pelas ciências sociais na qual as festas são compreendidas como formas de sociabilidade, embora permeadas de conflitos e tensões, sugere-se, pelo crescente interesse no tema, que essas manifestações da cultura venham a consolidar-se como campo de estudos para uma dimensão além do folclore. Embora lendas e mitos coabitem com algumas das festas amazônicas, como no Festival Sairé, com os botos e no

---

<sup>48</sup> O Fato Social compreende três características: *coercitividade* (o indivíduo tem de cumprir. É imposto pelos padrões culturais); *exterioridade* (o indivíduo aprende por meio da educação: leis, códigos, padrões de comportamento etc.) e *generalidade* (não se aplica a um único integrante do grupo social, mas a todos os indivíduos, a sociedade).

Festival Folclórico de Parintins, com a lenda do boi-bumbá. Ressalta-se, portanto, que o folclore é constituído de narrativas (sem autoria), parte dos costumes, das histórias e crenças de dada população.

Por sua vez, as festas amazônicas aqui referidas trazem no imaginário uma dimensão poética originada na relação do habitante com o lugar, do caboclo com a natureza, de uma relação profícua de aprendizado e sentimento, portanto, não comporta o passado transmitido de modo oralizado, mas de vivências históricas e cotidianas da população. Das experiências de opressão de um tempo histórico que ocorreu no passado, a comunidade (re)cria seus rituais e novos significados à festa, renovando, ressignificando e configurando as festas na contemporaneidade.

A noção de cultura concebida, a priori, por antropólogos e sociólogos possibilita uma aproximação com os lugares onde ocorrem inúmeras manifestações populares no território amazônico. Possibilita ainda compreender as relações sociais que se estabelecem nos grupos sociais, na comunidade e nos espaços de produção de uma cultura regional.

Em relação às festas amazônicas e suas finalidades, percebe-se que aquelas que foram retomadas – como a festa do Sairé<sup>49</sup>, foram-se reconstruindo, a partir das pistas que a resistência conseguiu manter, e tudo que foi possível recuperar da história, da memória passam a atender a outras finalidades, sem a garantia de que haja uma continuação dos objetivos anteriores (Durkheim, 2006).

Comparativamente, ao pensar as festas do passado e as da contemporaneidade pode-se constatar que as manifestações da cultura popular, como: os espetáculos, as festas e a comédia nas artes cênicas - orais ou escritas – foram esquadrihadas por Bakhtin (1987)<sup>50</sup> ao analisar a sociedade renascentista. Sob o olhar da cultura popular, esse entendimento possibilitou a apreensão de certa visão de mundo, a partir do humor, em Rebelais.<sup>51</sup>

Bakhtin percebeu também que as festas populares mais alegres ocorriam nas cidades menores, recém fundadas e nas comunidades camponesas, isto porque tinham características de

---

<sup>49</sup> A festa do Sairé ficou proibida entre os anos de 1943 e 1973 por ordem da igreja católica que via como profano as práticas comunitárias, como o consumo de bebidas alcoólicas, danças e outras nas festas de santo. A festa foi retomada em 1973 por iniciativa dos comunitários e, por fim, recebendo o aval da igreja com o compromisso de não associar às comemorações da festa da padroeira local.

<sup>50</sup> Refiro-me a: *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987. Para esta pesquisa utilizei também outras edições.

<sup>51</sup> Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais* (1987), Bakhtin traça uma análise da obra do renascentista Rebelais, o elegendo como o mais popular e democrático dentre os grandes autores desse período, além de apresentar um paralelo entre as linguagens e/ou pensamento popular e erudito, real e imaginário e velho e novo. Nessa análise, segundo Bakhtin, a obra de Rebelais empreende um caráter contestador por meio do riso subvertendo valores pétreos do mundo francês.

festas pública. Ocorriam com mais frequência e vivenciadas de forma mais intensa. Pela teoria da carnavalização<sup>52</sup> a festa (o carnaval) é composto por um conjunto de eventos da cultura popular medieval e do Renascimento e um fundamento, organizado e coerente e de onde se extrai uma sabedoria singular, ou mesmo uma ética com possibilidades diversas. Segundo Bakhtin,

(...) os festejos de carnaval com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligaram, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que incluíam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebrava-se também a Festa dos Tolos (festa Stultorum) e a Festa do Asno; existia também um Riso Pascal (Risus Paschalis) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. (...) A representação dos mistérios e soties dava-se num ambiente de carnaval, o mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindita que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos da vida cotidiana: assim, os bufões e os bobos assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando o seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônia de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros etc. (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Segundo Bakhtin (2002), as festas não precisam necessariamente ter origem e nem ter necessariamente um modo de justificá-la, sendo, portanto, isenta de qualquer “sentido utilitário”, pois antes de tudo, elas expressariam uma visão de mundo fornecendo o meio de penetrar no universo da utopia, visto que para o teórico a origem da festa estaria centrada no mundo das ideias, “dos fins superiores da existência humana” (BAKHTIN, 2002, p.7). Para o pensador, qualquer que seja o tipo de festa traz em sua formação um caráter originário e fundante da civilização humana, sem a necessidade de caracterizá-la como um momento de descanso das atividades laborais da comunidade, ou ainda, resultante da necessidade biológica em realizá-la. “As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma condição do mundo”, afirmou Bakhtin (1987, p. 7).

Na contemporaneidade, as festas amazônicas experimentam a utilização deste ‘sentido utilitário’ que se dá, sobretudo, na forma de espetáculo – assistido por meio da cobrança de ingressos – caracterizando a economia do capitalismo competitivo, ou, a ‘venda’ da festa como mercadoria pela lógica da midiaticização. Segundo Amaral Filho (2016) esta conversão se dá no que há de mais vital na festa, ou seja, na cultura como modo de comunicação, pelo artifício simbólico da mercadoria, entretanto, ressalta Bakhtin (2002) que “[...] É preciso não reduzir a Festa a um conteúdo determinado e limitado (por exemplo, à celebração de um acontecimento

---

<sup>52</sup> É a transmutação do conceito de cultura e a criação do conceito de cultura popular. É um processo de intertextualidade – da arte para a literatura – uma compreensão de mundo e que nas obras literárias é concebido como “carnavalização da literatura”.

histórico), pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites [...].” (BAKHTIN, 2002, p. 241). Nesse sentido, as manifestações culturais amazônicas são expressões forte de uma cultura e estas criam suas festas.

Desse modo, mesmo as festas religiosas consagradas pela tradição, já apresentavam características cômicas, de aspecto popular e público, como o carnaval. Esta festa que surgiu na Antiguidade atravessou o período Medieval e desencadeou as mais diversas formas nos tempos atuais. Entretanto, a ideia do princípio permanece, qual seja, a suspensão dos códigos sociais, com a quebra do cotidiano, mas que muitas vezes potencializa a maior diversão – o carnaval.

Um outro olhar sobre a festa pode ser percebido em Duvignaud (1983) para quem a festa é um fazer coletivo e representa um momento de quebra no cotidiano de uma comunidade, um bairro, um lugar, em ritmo oposto ao do cotidiano, contudo, tempos marcantes da vida familiar ou da coletividade, física ou religiosa, pois nela celebram-se as identidades.

Diremos que as festas, assim como o transe, permitem às pessoas e coletividades sobrepujarem a “normalidade” e chegarem ao estado onde tudo se torna possível porque o indivíduo então não se inscreve apenas em sua essência humana, porém em uma natureza, que ele completa pela sua experiência formulada ou não (DUVIGNAUD, 1983, p. 223).

Em *Festas e Civilizações* (1983), Duvignaud vê a festa como um fazer coletivo que representa um momento de quebra no cotidiano de uma comunidade, um bairro, um lugar. Nela celebram-se as identidades, portanto, o autor percebe as distintas manifestações da experiência com a festa na sociedade e declara que a festa “(...) quebra o encadeamento de acontecimentos que a ideologia européia [*sic*] nos apresenta como lógico e insuperável”. Nesse sentido,

O principal obstáculo para compreensão da festa, em todos os seus aspectos e escalas, havia sido distorcido por uma percepção social inteiramente dominada pelas noções de funcionalidade, de utilidade e, evidentemente, pelo espírito da rentabilidade que caracteriza o Ocidente industrializado. (DUVIGNAUD, 1983, p. 22).

Pela obra em questão e no contexto das teorias contemporâneas sobre a festa, Duvignaud se tornou um dos maiores estudiosos sobre o assunto, entretanto, para alguns estudiosos, as ideias de Duvignaud diferem do pensamento de Durkheim, entretanto, a fim de estabelecer diferenças em relação à participação social e sobre suas acepções quanto ao caráter ‘subversivo’ das festas, Duvignaud (1983) propõe dividi-las em duas categorias: festas de representação e festas de participação.

Nas *festas de representação* se enquadram as manifestações sem qualquer efeito transgressor, como as peças teatrais, em que os espectadores têm participação indireta

(receptores), ou seja, permanecem de modo contemplativo, mas afetados, de certo modo, pela experiência, enquanto os atores participam ativamente da organização da apresentação. Nesta classificação podem-se incluir as festas de candomblé no Brasil, as comemorações concernentes às cerimônias públicas e as referentes às datas cívicas inclusive com a utilização de símbolos e rituais, e das quais a comunidade conscientemente participa, embora não diretamente da ação de participação.

*As festas de participação* são sinalizadas pela participação popular, da concepção ao acontecimento, ou seja, aquelas nas quais há envolvimento dos participantes com os atores, em um mesmo nível, causando a subversão e, conseqüentemente, ocorrendo a quebra da vida comum, visto que comportamentos livres, descompromissados, fazem do lugar um campo de transgressão. Nesse tipo de festas os participantes são conscientes dos símbolos e mitos representados, como também dos rituais realizados. Segundo o sociólogo francês, nesse modelo, historicamente, se enquadrariam os bacanaís da Antiguidade e as festas tribais etc.

Essas diferenças parecem coexistirem atualmente nos espaços da festa, posto que a dinâmica da sociedade imprime novas formas de festejar, de estar junto, conseqüentemente, os rituais são reelaborados e adaptados a novos ambientes sociais e aos espaços de festa. Nas diversas manifestações culturais da Amazônia há sempre uma representação do poder político, alguma autoridade ou representantes de grandes empreendimentos, patrocinadores que ocupam o mesmo espaço. Não sendo possível limitar sem excluir. A festa reúne, medeia e simboliza as diferenças, e é o que se constata nas festas aqui apresentadas.

Na Amazônia, elas se constituem da experiência sensível daqueles que habitam a floresta, de um ambiente regido pelo imaginário e por um conhecimento próprio da cultura de cada povo, daqueles que habitam os seus lugares de tradição. Uma realidade vivenciada e compartilhada pela ausência de oportunidades além-floresta e pela presença do domínio de pertencimento do saber local, portanto, de uma Amazônia rica, fecunda, que recria, reinventa e ressignifica suas festas, a partir dos registros orais, enfim, de sua complexidade.

Essa força criativa que se evidenciam nessas populações promove o que se vislumbra em cada período na região: as festas da cultura amazônica, as quais “entram na oferta por que atraem um *grande público* e representam a vida e a tradição local e potencializarem (*sic*) a geração de trabalho e renda, reajustando deste modo, relações econômicas e sociais internas destas comunidades e do mercado.” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 37).

A lógica midiática e mercadológica que transforma a festa em espetáculo se configura, sobretudo nas lendas e mitos amazônicos que detêm uma dimensão espetacular reforçada pelos meios de comunicação, potencializando-os, a fim de atingirem diversos público, espectadores,



internautas e/ou usuários da internet em lugares diversos, simultaneamente, como se observa em vídeos no YouTube. Esse processo tecnológico envolvido na transmissão é denominado de mediatização, que é a “evolução de processos mediáticos que se instauram nas sociedades industriais [...] e que chamam a atenção para os modos de estruturação e funcionamento dos meios nas dinâmicas sociais e simbólicas.” (FAUSTO NETO, 2008, p. 90).

Os espetáculos da cultura amazônica também se inserem nesse espaço de visibilidade sustentado pela midiatização compreendendo as festas analisadas por meio do Youtube como ambiente adequado para a transmissão e plateia virtual, embora desterritorializada, mas conectada por meio da plataforma que, muitas vezes, na transmissão ao vivo tem um público maior que o *off-line* ou nos espaços onde ocorrem as apresentações. Além da visibilidade, como parte do processo de midiatização, pode-se destacar a intensa divulgação da festa popularizando as músicas, toadas, cantos tribais, carimbó, os mitos, lendas, o folclore e outras formas de atração das festas que o espetáculo apresenta ampliado pelo compartilhamento nas redes sociais.

#### 2.4.2 Da festa brasileira à festa amazônica

Dentre todos os estudos sobre a festa brasileira ou à brasileira, convém entender que o Brasil se configura como um mosaico cultural, e que para além de “país do Carnaval” ou a de nação mais festeira a nível mundial, o Brasil vem ao longo dos séculos aperfeiçoando suas festas (AMARAL, 1998). De todo modo, as festas traduzem o *modus vivendi*, embora diferenciado, do povo brasileiro e compreendem múltiplas formas e estilos de festejar, quer sejam como comemoração a uma entidade ou a fatos significativos. É, antes, a celebração de um acontecimento partilhado entre pessoas. Dentre as concepções empreendidas, a festa pode ser caracterizada por “alienação”, “efervescência” “fato social”, ter “caráter subversivo” e ser concebida como “mediação cultural”.

Amaral (1998) afirma que o festejar imprime uma dimensão de “aprendizado da cidadania” ao mesmo tempo em que o povo se apropria de sua própria história. Das noções afetas ao tema “festas”, convém entender a postura social dos principais teóricos a elas relacionados. Nesse cenário, de modo elementar e privado têm-se as festas de aniversário, de casamento etc. e, de outro modo, as grandes comemorações públicas e abertas, as quais ultrapassando o limite da atividade festiva individual ou para além do contexto da coletividade, tende a ser *popular* e definida como *manifestação popular*.

E mesmo que em suas origens tramas culturais tenham sido entrelaçadas, as festas apresentam objetivos e fundamentos diferentes. Em se tratando das públicas, agregam

multidões, como as carnavalescas da região sudeste; as juninas, em cores e sabores do nordeste. As festas dos santos padroeiros, sagradas ou profanas, que recobrem o território nacional espalham fé e gratidão, pedidos e ofertas ocorrem tanto nas pequenas vilas, povoados quanto nos grandes centros ou no fluxo de grandes multidões.

Nos mais diversos e múltiplos espaços, as festas brasileiras traduzem alegria e realizações, mas também as lutas em busca de (re)conhecimento de seus povos, como as que se apresentam na Amazônia brasileira, expressas nos lamentos no além-mar traduzidos pelo Marabaixo, assim como nas festas indígenas da Amazônia brasileira, pelo aniquilamento de seus antepassados, ou ainda, as festas que tratamos aqui – da resistência e experiência estética de seus habitantes.

Na contemporaneidade, muitas festas encontram-se na condição de *espetáculo cultural*, que são festas populares submetidas a um agendamento globalizado “diferente do campo de produção da arte, está ligada à ideia da cultura como política e, por isso mesmo, está direcionada para o grande público.” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 9). Com efeito, a dinâmica evolutiva das festas amazônicas “para os espetáculos contemporâneos atinge a memória e a linguagem destes eventos pelo enquadramento midiático, portanto, pela publicização, mas antes de tudo por um formato que denominamos de rituais de consumo [...]” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 39).

São também resultantes das intensas transformações que vêm ocorrendo nas sociedades, quer sejam pela lógica do mercado ou pelas práticas que se moldam às atividades do turismo e do entretenimento, tornando-as espetacularizadas. Independente da finalidade, esses espetáculos promovem a atividade mercantil, como o turismo e cria possibilidades econômicas tanto internas (a nível da comunidade) quanto externas atraídos, sobretudo, pelo investimento, modificando-as em uma forma espetacular, ou um modo ‘conformado’ de comunicar, a fim de que se alcance a condição de mercadoria.

Essa condição emoldura e precifica a mercadoria e decorre de uma cultura – a do consumo – implementada pelo capitalismo, cujos elementos são a *imagem* – o que se vê; a *narrativa* – a que se refere o produto; e o *discurso* – que é a maneira adequada para torná-la “arte”, e assim, para produzir e dar visibilidade à mercadoria, convém orná-la de modo que encante o espectador, traduzindo-a em linguagem apropriada ao espetáculo.

As festas amazônicas apresentam um campo de possibilidades para o mercado, especialmente no âmbito do turismo, a depender da localização: praias, pousadas, passeios programados, gastronomia, ou, de outro modo, sob a perspectiva da comunidade que elabora uma festa em torno da festa maior, a que se processa dentro da arena. A economia local, que

mesmo com o apoio dos órgãos municipal e estadual, se organiza para a geração de emprego e renda para a comunidade onde a festa acontece. Percebe-se ainda, que a festa marca um tempo de reencontros, como na Festa do Sairé, em Alter do Chão, onde grupos de amigos marcam encontros na praça principal, na Orla, ou em confortáveis casas para celebrar a vida e a permanência do grupo.

Todas essas possibilidades passam a ser impulsionadas pelas linguagens, especialmente a visual ou das imagens que criam a ambiência comunicativa, propiciadas pelos meios tecnológicos de comunicação, ou seja, pela midiaticização que padroniza e publiciza a informação e que a faz chegar instantaneamente a lugares e públicos diversos. O investimento aplicado nessas festas, como na Festa das Tribos (Juruti/PA) é, geralmente, de capital estrangeiro (Alcoa), como compensação pela exploração do solo (bauxita) do município. Na retomada da festa em 2022, a Alcoa anunciou<sup>53</sup> um repasse de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) para o Festibal, dividido entre as duas “tribos”.

O Festival Folclórico de Parintins reúne um pool de imprensa que cobre todos os aspectos da cidade, grandes empresas passaram a financiar o espetáculo pelo retorno, visibilidade e posicionamento da marca no mercado, portanto, as festas-espetáculo amazônicas, como produto da cultura local, próprias de um lugar, são de grande valor econômico, e, sobretudo um modo de ressignificação do *modus vivendi* desses povos, logo, de comunicação.

Sob esse aspecto pode-se identificar como festas espetaculares brasileiras: o “maior São João” (Campina Grande); o “maior bloco” (Recife) Galo da Madrugada; a “maior Romaria” de N. Senhora de Nazaré (Pará); na “maior Parada Gay” (São Paulo) e “maior Carnaval” (Rio de Janeiro), dentre outras. Estudos antropológicos como o de Amaral (1998) que de modo etnográfico preciso, analisou o carnaval e as principais festas regionais brasileiras. De todo modo, o espetáculo que antes se associava, quase que exclusivamente, ao ambiente político e ao religioso, hoje se configura na mídia com a finalidade de sensibilizar e convencer (Rubim, 2002).

De modo comparativo e de interpretação de dados, três aspectos importantes sobre a festa puderam ser observados:

Por sua dimensão cultural (no sentido de colocar em cena valores, projetos, arte e devoção do povo brasileiro), como **modelo de ação popular** (no sentido de que ela tem sido, em muitas ocasiões o modo de concentração e investimento de riquezas – investimento feito em benefícios sociais, como creches e escolas) e como **espetáculo**,

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.alcoa.com/brasil/pt/news/releases?id=2022/07/na-retomada-do-festibal-alcoa-define-apoio-as-tribos-munduruku-e-muirapinima-&year=y2022>. Acesso em: 28 jan. 2023.

produto artístico capaz de revigorar a economia de muitas cidades (...). (AMARAL, 1998, p. 9, grifo nosso).

Ainda nesse estudo, Amaral (1998) que objetivava fazer um levantamento da bibliografia existente, a fim de extrair aspectos recorrentes das festas, deparou-se com a falta de atualização das pesquisas e identificou que muitos trabalhos faziam apenas referências ou “exaltavam velhas e perdidas tradições ..., sobrevivência cultural, arte popular genuína” etc., entretanto, como os estudos sobre festas são recentes, não havia parâmetros adequados para comparar em profundidade os poucos trabalhos produzidos em décadas anteriores – de 1930 ou antes e os não publicados, mas concluídos até a década de 1970 –, a fim de analisá-los quanto às transformações ocorridas ao longo desse tempo.

Portanto,

As teorias sobre a festa, em antropologia, costumam pensá-la como evento com dois significados principais: negar ou destruir simbolicamente a sociedade tal como se encontra estabelecida, ou reafirmar o modo pelo qual se encontra organizada, através do enfrentamento, por um curto período, do caos proposto por ela (AMARAL, 1998, p. 13).

Para Amaral (1998) a festa se constitui de uma linguagem simbólica e nela os valores nacionais: crenças, princípios, conceitos são traduzidos, assim também, ao referir-se às teorias instituídas sobre a festa, Amaral (1998) justifica seu entendimento, qual seja, a de que as festas brasileiras carregam a possibilidade de mediar “diferenças sociais e culturais, estabelecendo ‘pontes’ entre grupos e suas realidades e utopias” (AMARAL, 1998, p. 2) e, por isso, criam vínculos entre grupos e suas realidades.

A partir da perspectiva sociocultural, histórico e econômico conclui-se que as teorias de Durkheim e Duvignaud não contemplam, em sua totalidade, as nuances da festa brasileira, visto que, em *Festas e Civilizações* (1983) Duvignaud garante ter a festa um “poder subversivo e destruidor”, uma forma de anomia<sup>54</sup> (Durkheim, 1989) e isso difere, sobretudo, dos estudos oriundos do pensamento fenomenológico, segundo o qual, as festas têm a função de avaliar ou de negar a vida em sociedade, ou seja, as festas da cultura amazônica têm diretrizes que as orientam e são extremamente coordenadas, elaboradas, ensaiadas. São avaliadas, mas não implicam em negar as experiências cotidianas de seus integrantes e público.

Por fim, na tese em questão, a pesquisadora sugere que as pesquisas privilegiassem um modelo organizativo contemplando o campo das festas brasileiras, além de algumas definições

---

<sup>54</sup> Falta de disciplina e de regras que orientam a sociedade e quando a sociedade cria momentos de interrupção das normas, sob as quais os indivíduos convivem. Essa ruptura ou ausência de regras leva o sujeito ao isolamento, visto que a sociedade deixa de ser referência para o sujeito gerando crises e patologias sociais.

e conceitos imprescindíveis, como o objetivo da festa – se de comemoração, cumprimento de um rito etc. – categorizando-as, por exemplo, em: festas, festivais e festividades, a fim de definir cada evento.

A historiadora, professora e pesquisadora Laura Cavalcanti (2002) corrobora com a ideia de Amaral (1998) de que os trabalhos sobre a festa carecem de pesquisas que contemplem perspectivas históricas, das suas origens às configurações atuais, em muitas das suas diversas dimensões, como a econômica, a política, a étnica e outras, entretanto, qualquer que seja a origem, as festas se desenvolvem na própria dinâmica da vida.

Esse dinamismo está presente nas festas da cultura indígena muito antes da chegada do europeu, no período das incursões religiosas na região amazônica, com o objetivo primeiro da catequese, entretanto, a fim de gerar confiança e aceitação do estrangeiro por parte do indígena, fez-se necessário criar estratégias de abordagem para a aproximação. Com o passar do tempo, as festas foram sendo resignificadas e adaptadas à realidade de cada lugar e cultura.

José Veríssimo, Barbosa Rodrigues e Nunes Pereira foram os primeiros a relatar o cotidiano das festas amazônicas e o vínculo que os unia a essas manifestações, entretanto, desde as cartas à Corte portuguesa, em meados do século XVII, às pesquisas mais recentes sobre a colonização do território amazônico há registros<sup>55</sup> que descrevem fatos da cultura indígena, especialmente sobre a crença e a dança. Em *Cenas da Vida Amazônica* (1957) o escritor José Veríssimo, com o olhar de crítico literário, faz um relato da festa mais antiga da Amazônia – o Sairé, e descreve o ambiente:

(...) Quando estive pela primeira vez em Monte Alegre (1876), fui a duas léguas desta cidade, no lugar Jussarateua assistir a uma pequena festa feita para Nossa Senhora de Nazareth, n'uma capellinha que, em cumprimento de certo voto, lhe fora erigida. O lugar da festa apresentava um aspecto delicioso. Aqui e alli erguiam-se “barracas”, construídas inteiramente, e às pressas, de palmas, cercando a capella coberta também da mesma matéria. [...] as frentes das barracas e os arruamentos que levavam á capella, eram illuminados por um systema original e indígena. (VERISSIMO, 1957 apud PEREIRA, 1989, p. 36-37).

Os anos de 1943 a 1950 foi o recorte histórico que serviu para que Nunes Pereira registrasse na obra *O sahiré e o marabaixo* (1989) as festas amazônicas que ocorriam, sobretudo, entre o Amazonas e o Amapá. Além dos vários registros sobre a região colhidos entre os séculos XVIII e XIX, a autor conversou com viajantes, estudiosos da cultura, religiosos etc. que presenciaram essas festividades. Sobre o canto do Sairé diz parecer a uma melopédia – “triste, monótona e rouca”. Quanto à composição dos versos “[...] na versão por mim recolhida, [...]

---

<sup>55</sup> Ver em: Padre João Daniel, 1722-1776: Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas (2004, p. 31).

sucessivamente surgem ‘os nomes de Jesus, Maria, Maria Magdalena, S. Cerdorio, S. Francisco Xavier, S. Thomé, n’uma mistura de portuguez com tupi’”.

Segundo Barbosa Rodrigues, em *Poranduba Amazonense* (1890), o Sairé foi descrito como uma manifestação religiosa que ocorria em toda a Amazônia, desde a Venezuela até o delta do rio Amazonas. Um século depois, mais precisamente em 1996, a professora de artes Socorro Santiago - com base na obra referenciada - desenvolveu sua pesquisa intitulada *Pelos caminhos do sairé: um estudo do aproveitamento da cultura popular no teatro-educação* (1996), cujo trabalho serviu de base para uma peça teatral.

Afirma Santiago (1996) que o espetáculo foi construído sobre os *Cantos do Çairé*, “canções de influência indígena recolhidos na Amazônia por Roquette Pinto e ambientados para coro por Heitor Villa-Lobos”. Segundo Santiago, essas composições traduzidas por Barbosa Rodrigues “indicam o contexto religioso de onde foram tiradas alguma devoção ao Divino Espírito Santo”. O espetáculo *Villa-Lobos em Cantos do Brasil* teve por base as obras *Estudos Amazônicos* (1970), de José Veríssimo e de *Poranduba Amazonense* (1890), de Barbosa Rodrigues.

Sobre o descobrimento da Amazônia pelos navegadores europeus e em *Breve História da Amazônia* (2001), Márcio Souza possibilita a compreensão ao afirmar que no século XVI havia um conjunto de sociedades hierarquizadas com alta densidade demográfica (povoações em escala urbana), um sistema intensivo de agricultura diversificada, produção de ferramentas, de cerâmica e “uma cultura de rituais e ideologia vinculadas a um sistema político centralizado”, portanto, “a Amazônia não era um vazio demográfico”. Ou seja,

Durante os milênios que antecederam a chegada dos europeus, os povos da Amazônia desenvolveram o padrão cultural denominado de Cultura da Selva Tropical (...) é um exemplo do sucesso adaptativo das populações amazônicas, assim como o são os padrões andino e caribenho de cultura em seus respectivos nichos ambientais (SOUZA, 2001, p. 23).

Essas “sociedades complexas e politicamente surpreendentes”, como descreve Souza (2001, p. 23) é também observado em *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas* (2004) sobre um modo de vida particular dessas populações da Amazônia. Nessa obra, o autor relata que os índios eram muito amigos de festas, danças e bailes e, nesses eventos, entregavam-se a memoráveis “beberronias” e que a música se aliava a um intuito utilitário. Servia tanto para o trabalho quanto para a recreação, festas e folguedos. Atualmente, no contexto amazônico em que as festas se inserem, encontram-se uma diversidade de modos e fundamentos diferentes que culminam com a realização de muitos eventos.

No modelo de espetáculo, destacam-se o festival de Parintins, no estado do Amazonas, a festa do Sairé, em Alter do Chão e o festival das tribos, em Juruti, ambos no estado do Pará, e que são objeto de análise dessa pesquisa, entretanto, outros espetáculos ganham projeção midiática a cada realização, como o *Festisol*, que trata do duelo entre as onças Pintada, representada pelas cores vermelho e branco e pela etnia *Ticuna*, e a Preta, nas cores azul e branco representando os Omáguas<sup>56</sup>. A festa se realiza na cidade de Tabatinga, na tríplice fronteira (Brasil-Peru-Colômbia).

Outro espetáculo cultural amazonense de destaque é a *Festa do Peixe Ornamental de Barcelos*, entre os peixes *Cardinal*, nas cores azul e vermelho, e *Acará-Disco*, nas cores preto e amarelo que ocorre na última semana do mês de janeiro. A cidade é conhecida mundialmente como “capital internacional da pesca esportiva”<sup>57</sup>, como é também Patrimônio Cultural de natureza Imaterial do Amazonas.

São Gabriel da Cachoeira<sup>58</sup>, no Amazonas, promove a festa das tribos que teve início em 1999, entre o final de agosto e início de setembro. A manifestação cultural é denominada de “Festival Cultural das Tribos Indígenas do Alto Rio Negro” e é composta por quatro agremiações. São elas: Agremiação Cultural Tribo Waupés, Agremiação Cultural Tribo Tukano, Agremiação Cultural Rio Negro e Agremiação Cultural Tribo Baré. A festa homenageia a diversidade cultural do estado do Amazonas e a cultura local do lugar-sede.

Outras manifestações, com objetivos diversos podem ser encontrados na região, como as festividades que têm por base a promoção da lavoura, como: a festa do guaraná, em Maués (AM), o festival do abacaxi, em Presidente Figueiredo (AM), o festival da tapioca, em Boa Esperança, no município de Santarém (PA), dentre outras manifestações da cultura.

Ainda sobre o espetáculo, a pesquisadora Laura Cavalcanti, em “Os sentidos no espetáculo” (2002), faz uma análise comparativa entre o carnaval, festa-símbolo da vida brasileira e o boi-bumbá de Parintins. Segundo a qual,

O Bumbá de Parintins visto a partir do carnaval carioca e este carnaval revisto a partir do Bumbá **indicaram um plano de sentido ainda não plenamente explorado em trabalhos anteriores**. Este texto resulta, de certo modo, da experiência de estranhamento, identificação e relativização mútua trazida pelo diálogo constante que estabeleci com e entre as duas festas nos últimos anos (CAVALCANTI, 2002, p. 38, grifo nosso).

---

<sup>56</sup> Povo cambeba ou Kambeba que habita 15 aldeias no Alto Rio Solimões (AM). Acesso em: 28 jan. 2023.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://barcelosnanet.com.br/pesca-esportiva-em-barcelos-am/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

<sup>58</sup> Terceiro maior município brasileiro, possui 23 etnias e 80% de suas terras demarcadas e regularizadas. Congrega 23 etnias e possui três línguas indígenas oficiais, além do português.

Essa realidade pode ser percebida nas pesquisas de Paes Loureiro, Wilson Nogueira, Otacílio Amaral Filho, Manuel Dutra, Maria do Socorro Santiago, além de Márcio Souza e tantos outros pesquisadores da e na Amazônia que subsidiam essa pesquisa. Estes olhares me abriram o entendimento – o de conhecer a Amazônia por meio de suas festas, entretanto, em meio a diversidade cultural as manifestações populares configuram-se, sobretudo, com base em suas origens ou objetivos. Nesse sentido, houve a necessidade de categorizar as festas amazônicas entre as manifestações culturais no âmbito da Amazônia brasileira, ou Amazônia Legal, e as festas da cultura amazônica produzidas pela cultura cabocla, como forma de comunicação, regida pelo imaginário dessas populações, suas vivências e experiências, modo de organização comunitária e de sociabilidade.

Esse modo de viver entre os rios e a floresta como modo de resistência a um legado ancestral e da experiência estética e cultural nesse ambiente é o que o diferencia das demais manifestações culturais de outros territórios amazônicos e o torna potencialmente manifesto, epifânico. O sentimento retomado pelo valor do lugar e do território passou a fruir no momento em que a comunidade (re)conheceu as suas origens, sua história, seus saberes efetivado pela comunicação, e do simples “estar-junto”. Esse é o substrato no qual as manifestações da Amazônia cabocla se erguem apresentando seu *ethos* organicamente nutrido pela poética do imaginário, do flamar, apenas pelo olhar, na estética do horizonte.

Pode-se entender que há uma sociabilidade no imaginário ou ainda uma teia socialmente tecida que é a cultura que vem se expandindo na Amazônia, tal como é representada nos espetáculos culturais que se avolumam a cada ano. Pode-se dizer, também, que o espetáculo dá vazão à voz “disfônica” do caboclo, como um modo de comunicar sua relação com o mundo que o cerca e que espraia-se nas festas contemporâneas, como se concebe o espetáculo, porque essa modalidade envolve uma outra grandeza - o sensacional, o surpreendente, que contraria o cotidiano, e que se evidencia na natureza do espetáculo como um momento e um movimento imanentes da vida societária em que são evidenciadas às encenações, ritos, rituais, imaginários, representações, papéis e máscaras sociais centrados na melhor imagem, a imagem mais forte, a imagem mais bonita (RUBIM, 2004).

Os espetáculos da cultura amazônica, embora inerente à vida de qualquer sociedade e, portanto, às práticas sociais, como na interação entre “poder político e política” (RUBIM, 2004, p. 182), são produzidos pela espetacularização, processo no qual são acionados os dispositivos de produção do espetáculo ou do modo espetacular, e que abrange sincronicamente dimensões da área do humano, como os sentidos, as emoções, a cognição e também o campo valorativo, uma vez que são acionadores de sentido do espetacular.



Compreende-se, portanto, que os espetáculos culturais amazônicos resultam do exacerbamento de dimensões constitutivas do ato ou evento, da dramaticidade de sua trama e de seu enredo, através de apelos e dispositivos plástico-estéticos, especialmente os relativos ao registro da visão, mas também aos sonoros, como é o caso dos bois de Parintins, Sairé e do Festribal. Entretanto, esse processo pode ocorrer independente da midiaticização, ou ainda, embora o termo “sociedade do espetáculo” (DEBOARD, 1967) esteja atrelada ao de sociedade capitalista, não significa que a produção de espetáculos ocorra apenas nesse meio como forma de vida social.

O conceito de espetáculo<sup>59</sup> definido por Guy Deboard, na referida obra, refere-se ao “conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens”, no entanto, a concepção de espetacular funda-se numa construção social e discursiva, além de agregar o extraordinário (DEBOARD, 2004) que caracteriza-se pelo caráter público da manifestação popular configurada, nesse sentido, como ruptura da vida cotidiana, logo, ao considerar que a produção do espetáculo ocorre de modo não previsto ou intencional de variantes diversas, significa dizer que:

A produção do extraordinário acontece, quase sempre, pelo acionamento do maravilhoso (CARPENTIER, 1987), de um grandioso que encanta, que atrai e que seduz os sentidos e o público. Esse “maravilhamento” produz-se pelo exacerbamento de dimensões constitutivas do ato ou evento, da dramaticidade de sua trama e de seu enredo, através de apelos e dispositivos plástico-estéticos relativos ao registro da visão mas, também, aos sonoros, em menor grau. A plasticidade visual, componente essencial, e a sonoridade tornam-se vitais: os movimentos, os gestos, os corpos, as expressões corporais e faciais, o vestuário, os cenários, a sonoridade, as palavras, as pronúncias, as performances; enfim, todo esse conjunto de elementos e outros não enunciados têm relevante incidência na atração. (RUBIM, 2004, p. 193).

A sensação de estar em um espaço como o Sairódromo é indescritível porque você não consegue dimensionar a extensão de cada categoria, ou seja, qual a duração do rufar dos tambores, do carimbó. “A sonoridade me elevava, e acabei perdendo o foco das pessoas, do público porque a sonoridade suplanta qualquer outro sentido. A percepção simultânea da grandiosidade do espetáculo com o ritmo causa um frenesi porque a batida “sai” da cabeça, da memória, do coração, do “estar-junto” (dos não presentes naquele espaço), causa também um arrepio em partes do corpo, sobretudo, se você já ouviu, acompanhou, sabe cantar um pouquinho e/ou porque já elegeu sua agremiação. Então, quando os tambores rufam você se sente suspenso. Foi a sensação que eu senti.

Em Parintins, todos os espaços são contagiantes no período da festa, antes e depois do espetáculo também. Talvez pela dinâmica, deslocamento, hospedagem, também porque a

---

<sup>59</sup> (...) “expressão de uma situação histórica em que a ‘mercadoria ocupou totalmente a vida social’, posto que “Espectáculo, mercadoria e capitalismo estão umbilicalmente associados” (DEBORD, 1997, p. 30).

cidade é uma construção dela mesma. É uma cidade-espetáculo. Antes da festa você pode se deparar com grandes estruturas (alegorias) sendo levadas pelas ruas da cidade a caminho do bumbódromo, como também um brincante com uma “carça de boi” nas costas sobre uma bicicleta no “seu” caminho. E, a depender de sua cultura, qual a estética nesse “interlúdio”? Talvez não seja a festa, mas a dinâmica da festa – como o conjunto espetacular da vida da cidade ou a perspectiva que se espraia a partir da primeira rua, a do cais. De outro modo, há de se entender que as informações prévias direcionam o olhar do visitante, do convidado, do turista.

Nas festas-espetáculos da Amazônia há algo espetacular que é inerente aos artistas: a criatividade, o saber-fazer. A cultura cabocla fornece o saber, por isso os artistas projetistas de alegorias são autodidatas, talentosos por natureza e pela natureza, traduzem a estética, rememoram os ritos amazense em rituais, e estes em atos elencados, significativos, em festa de resistência permanente. Essa arte desperta encantamento e magia, tanto para o público presente na arena quanto para o espectador ausente, isso porque a midiática propicia uma gramática das mídias sociais possibilitam a visibilidade e a interação desses públicos fornecendo o suporte e o enquadramento do espetáculo. A festa é a marca que fica no visitante: uma festa-súmula que “fica” pela memória, mas que se “leva” no coração.

#### 2.4.3 A festa na perspectiva dos festeiros (as):

##### a) do Festival Folclórico de Parintins;

Com o objetivo de conhecer a estrutura que dá suporte às festas, busquei conhecer o processo de elaboração do Festival Folclórico de Parintins por meio de seus idealizadores/artistas, a fim de compreender como a festa é percebida por eles. Para esse fim, elegi o documentário *Revelando a Fábrica de Sonhos do Festival de Parintins*<sup>60</sup> para conhecer o processo que culmina com o espetáculo. A escolha se deu, sobretudo, por ser um projeto submetido e contemplado pela lei Aldir Blanc<sup>61</sup>, portanto, as falas constantes no texto foram extraídas do documentário, uma vez que a pesquisa de campo não pode ser realizada em função do período da pandemia.

---

<sup>60</sup> A fala dos artistas encontram-se no DVD “*Revelando a fábrica de Sonhos do Festival de Parintins*” (2020). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI). Acesso em: 07 nov. 2022.

<sup>61</sup> É a Lei Nacional 14.017/2020, de 29 de junho de 2020, cujo objetivo é estabelecer ações emergenciais destinadas ao setor cultural durante o estado de calamidade pública decretado em razão da pandemia da Covid-19. Disponível em: <https://www.transparenciacultura.sp.gov.br/lei-aldir-blanc/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

É uníssono ouvir dos artistas que a festa tem início no pós-festa. Diante dessa premissa, buscou-se conhecer quando tem início os trabalhos referentes às toadas e como o espetáculo é percebido pelos apresentadores do Festival dos Bois de Parintins. Entretanto, vale um esclarecimento, assim como não se pode precisar o que é *festa* porque ela define tanto um estado de espírito quanto um ritual, por exemplo, a toada também exprime significados para além do contexto musical, embora dele se possa recorrer, como se percebe na letra de *Toada* composta por Zé Renato, Claudio Nucci e Juca Filho (1978), no excerto a seguir: *Vem morena ouvir comigo essa cantiga / Sair por essa vida aventureira / Tanta toada eu trago na viola / Pra ver você mais feliz* (Grifo meu).

Nesse sentido, pode-se compreender que toada é ritmo do coração, de saudade, de liberdade, e é isso que se percebe nessa região amazonense – forma de contar a vida regional dos povos que ali habitam, de sentir por meio da estética do lugar, sentimentos outros numa afinação sonora. Nesse seguimento, para explicar como surgem as toadas, Ronaldo Barbosa (compositor e membro do Conselho de Arte do Caprichoso) responde: (...) “São momentos poéticos que as vezes desenvolvem um tema. Eu acredito que são um conjunto de coisa que se incorporam ao tema e faz a espinha dorsal da apresentação”.

- Começando pelo fim;

Ao final de cada apresentação que ocorre anualmente, as agremiações dos Bois Garantido e Caprichoso fazem suas reuniões a fim de avaliar as potencialidades, as falhas, receber feedback dos integrantes em todos os processos que permeiam a festa. É um momento de compartilhar experiências e planejar o evento do próximo ano. Essas interações possibilitam a melhoria do evento em sua totalidade, quer seja, do atendimento ao público com os serviços básicos ou mesmo de estrutura, como fiscais, apoio, som ou a logística, de modo geral.

Entre os anos de 1980 e 1990 não havia Comissão de Arte no Boi Garantido, por exemplo, e poucas eram as pessoas que faziam a seleção das toadas. As bandas não existiam. A partir de 1999 criaram-se os blocos dentro do departamento e juntos eles definem a apresentação do Boi na arena. Assim, logo que a toada esteja definida eles transferem para o departamento musical com a orientação do tipo de música que encaixe na apresentação do boi.

- O que dizem os artistas compositores?

Os artistas, de modo geral, têm forte vínculo com a festa. Ou são descendentes dos primeiros artistas, cujo ofício se deu pela transmissão da experiência, ou desenvolveram a

habilidade inata, cujo traço é notório nesses profissionais da arte. Essa habilidade pode ser mais bem demonstrada na fala de Alder Oliveira, produtor musical e compositor do boi Garantido: “No início da década de 1990, ou seja, 92, 93, não existiam banda, os levantadores de toada cantavam sem elemento algum”.

Uma metáfora bem aplicada ao contexto da festa é descrita de modo orgânico pelo Peara<sup>62</sup> Clemilton Pinto (Batucada/Garantido): “Se a estrutura do boi bumbá na arena fosse a de um corpo humano, a batucada seria o coração porque é ela que pulsa fortemente as toadas e impulsiona a galera nas arquibancadas”. E sobre os instrumentos utilizados na batucada, ele diz que: “A batucada é formada por cinco naipes de instrumentos: por surdos, caixas, repiques, palminhas e rocar”.

E, sobre os ensaios das toadas, ele argumenta:

A comissão de arte, no primeiro momento, não passa pra gente quais as toadas que vão acontecer na primeira, na segunda e na terceira noite, mas, no entanto, passam toda uma demanda pra ser ensaiada. Esses ensaios acontecem em Parintins, na terça, quarta e quinta até domingo e quando vai se aproximando o festival aumenta-se mais ainda as horas de ensaio para que tudo saia corretamente dentro da arena. (Clemilton Pinto, Batucada/Garantido, Documentário, 2020).

- Como se escolhem as toadas<sup>63</sup>?

Alder Oliveira, produtor musical e compositor, diz que “A toada do boi bumbá é um gênero musical do Norte. É identidade musical do parintinense, do amazonense”. No entanto, para que o espetáculo aconteça ou para que se tenha um nível de excelência tem de haver empolgação, e afirma que a empolgação é “O combustível do festival, o que faz a diferença em uma apresentação e a gente só tem esse nível elevado se você tiver boas toadas”.

No Boi Garantido, explica Alan Rodrigues, professor e membro da Comissão de Arte do Boi Garantido) que a “Comissão de arte é responsável por escolher as toadas que são estratégicas para a apresentação do Boi na arena. Definindo a toada, a comissão de arte vai acompanhar os desenhos das alegorias, dos figurinos, de tudo que precisa de construção ou confecção por parte dos galpões e nos QGs do boi. [...] é a partir do tema que você terá a possibilidade de desenvolver os subtemas de cada noite, e dentro deles pensar os momentos de rituais, lendas, figuras típicas e momentos coreográficos”.

---

<sup>62</sup> É o regente da batucada/marujada.

<sup>63</sup> TOADA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

Ressalta-se, porém, que dentro do boi Garantido existe três grupos ou blocos, que são o musical, o artístico e o semi-coreográfico, e todos eles têm a mesma importância. Aliás, a apresentação do boi é definida por eles, por meio da comissão de arte, e então a escolha das toadas segue o seguinte fluxo: “Eles passam para o departamento musical que tipo de música eles querem pra poder encaixar no espetáculo que eles estão desenhando para a arena, para apresentação”.

Sobre a seleção das toadas, relembra Alder Oliveira que antes era mais livre, agora, não. Criou-se uma maneira “mais objetiva” que foi a de “convocar os compositores, de direcionar o que a comissão queria. Antes não era preciso fazer as toadas conforme a temática. Agora eles já trazem a temática para os compositores fazerem. E “o processo da escolha das toadas é semelhante nos dois Bois”.

Nos anos 1980, poucas eram as pessoas que selecionavam as toadas. Aí, quem vem à lembrança é Paulinho farias, relembra o produtor: “Ele era totalmente ativo nessa questão toada”. Em 1999 foi criado a comissão de arte e “esse processo foi mudado”. [...] são “duas partes: a comissão de arte é responsável pelas toadas da parte artísticas e também musical, como é o caso da toada letra e música.”. Esse processo se dá após a comissão de arte apresentar o tema do ano.

Noutro momento ocorre um outro processo: (...) “é a escolha das toadas direcionadas para o povão, para a galera, então essas toadas ficam na responsabilidade da direção do boi de convocar sócio: fundadores, sócios que realmente se identificam e também fazem parte de algumas coordenações dentro do boi”. A partir daí, vêm os ensaios em que todas as toadas são testadas, postas à prova. Os ensaios são vibrantes e acompanhados por quase uma orquestra, ritmada pela batucada do Garantido ou pela marujada do Caprichoso.

Por outro lado, Ronaldo Barbosa, compositor e membro da Comissão de Arte do Boi Caprichoso, também diz: “Hoje, o conselho de arte recebe essas toadas, faz uma análise de modo geral, geralmente ele abre para que sejam votadas essas toadas, sendo que as toadas que você vai utilizar em pontos estratégicos é algo que fica reservado ao conselho de arte”. Esse fator “surpresa” é necessário, “é dali que ele vai tirar o néctar para as suas alegoria, os seus rituais e, portanto, reservado ao Conselho de Arte”.

O bloco A, que é o musical, “é responsável por apresentadores, levantadores de toadas, Batucada do Garantido ou Marujada do Caprichoso, amo do boi, galera, toada letra e música e organização do conjunto folclórico”. Para Ronaldo Barbosa, “a trilha” é um dos pontos fundamentais “porque ela identifica a cena aos olhos de quem está vendo e também julgando”. Ainda em relação à seleção das toadas, Adriano Aguiar, escritor/produtor musical/ e compositor

do boi Caprichoso, observa que é “a trilha sonora que rege, que conduz o espetáculo (...). Cada boi tem um núcleo de pessoas (...) que define que lendas irão ser contadas, que ritos irão ser materializados pelos artistas. (...) A música e a alegoria de mãos dadas na apresentação da temática.

Eneas Dias, compositor e produtor musical, considera que os processos de composição e de direção vão sendo lapidados com o tempo, e varia de acordo com o que pensa quem está à frente, tanto na direção do Boi bumbá quanto na direção artística, no caso a Comissão de Arte e o Conselho de Arte. (...) “nos últimos anos houve essa troca muito direta e importante, apesar da inspiração, do poeta ser livre, da poesia ser livre é sempre bom a gente ter um caminho pra trabalhar por que às vezes a gente pode estar na contramão do projeto do boi”. Para Eneas Dias, “Tendo esse diálogo, o compositor é ciente daquilo que o boi precisa, é dialogado todas essas questões, direção musical, a questão mais técnica da comissão de arte, da comissão de contexto e realização de espetáculo, e o compositor com a sua poética”.

Geandro Matos, compositor do Caprichoso, diz que essa questão de orientação é muito recente. “Há uma exposição: o tema é esse! A gente pretende, por superfície, desenvolver isso... onde a gente vai ter um ritual de cura da terra, e é uma experiência diferente de compositor para compositor”. Acrescenta ainda sobre a toada na arena: “É uma emoção que te marca, a primeira vez que você entra na arena e vê aquela galera gritando, o som do tambor pulsa o teu coração. É adrenalina”. Na condição de espectador, Geandro também se sente como o torcedor, a *galera*. Mas pelo envolvimento direto com o espetáculo percebe “(...) quando o ritual entra você vê toda aquela concepção, finalmente saiu da abstração e ela se materializou, você está vendo isopor, tinta, tudo se fundindo, dançarino, os elementos encaixados”.

O mestre da marujada (boi Caprichoso), Flavio Lima, conduz a marujada – que é quase uma orquestra – composta por 400 pessoas e que na arena faz “aquele povo todo balançar, e forma musicais para o boi se apresentar com todos os seus itens”. A marujada (Figura 1) é formada por cinco naipes de instrumentos: tambores, caixinhas, repiques, palminha e rocares. Os ensaios começam a partir do primeiro sábado de março e embora não se tenha as toadas, ele comenta que eles partem das “toadas antigas para não perder o ritmo e na semana seguinte o conselho de arte passa alguns repertórios para a gente ensaiar”. Flávio Lima diz que a marujada “representa simplesmente a metade do show. É a primeira que entra e a última que sai. Sem ela não tem show”.

Figura 1 - Marujada “Boi Caprichoso” (2022)



Fonte: AM em Pauta (2022)<sup>64</sup>

Essa experiência também é contemplada no exercício da atividade dos apresentadores. Israel Paulain (boi Garantido) afirma que o apresentador tem que estar afinado com o artista-construtor, pelo que foi construído, imaginado e planejado dentro da comissão de arte, o contato vem desde o galpão com os artistas, isso possibilita equilibrar a situação, caso venha ocorrer algum problema na arena. “Evidentemente baseado no que foi estudado, planejado e trabalhado a gente consegue tirar a atenção daquele problema, levar para a galera a alegria, chamar a atenção para outro momento ainda conseguindo muitas vezes o 10 para aquela alegoria diante de todo o contexto apresentado”.

Estar ali naquele portão pra começar a apresentação do boi Garantido com tudo organizado, materializado e poder dimensionar a grandiosidade que é o nosso festival. É uma grande realização pra mim e com certeza pra todos nós que somos apaixonados pelo boi Garantido. Conduzir esse grande espetáculo é uma realização, um sonho de criança, é uma responsabilidade imensa. É um festival folclórico único reconhecido internacionalmente. Pra mim é uma honra apresentar esse grande espetáculo para o mundo. (ISRAEL PAULAIN, 2020);

Como a alegoria inteira (Figura 2) é montada no galpão fica impossível testá-la, pois ela se realizada por completo dentro da arena do bumbódromo, entretanto, os projetistas de alegorias imaginam a concepção da peça e conseguem materializar. Afirma ainda Israel Paulain que o festival de Parintins é a identidade cultural e potência da arte do Parintinense. É também um “selo” que traz muito orgulho, tanto no Brasil quanto no mundo. Para o apresentador, o festival de Parintins “é a nossa raiz” e “é a nossa cara”.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://amempauta.com.br/?q=291-conteudo-218335-caprichoso-marujada-de-guerra-promove-rufar-do-tambor-em-manaus>. Acesso em 06 fev. 2023.

Figura 2 - Translado de alegoria para a Arena de Apresentação



Fonte: Revelando a Fábrica de Sonhos do Festival de Parintins (Documentário, 2020)<sup>65</sup>

Um dos apresentadores do Boi Caprichoso é Edmundo Oran, e para ele o exercício dessa função exige uma grande responsabilidade porque o apresentador hipoteticamente “tem o boi nas mãos”. Ele visualiza o cenário. Logo, “na entrada já tem a marujada de guerra chegando, os outros itens se aproximando. Quando você olha a sua direita e vê aquela multidão gritando, vem a emoção, a alegria, a paixão, porque além de ser apresentador a gente é torcedor do Caprichoso”.

Ele explica que o projeto começa a ser preparado e desenvolvido junto ao Conselho de Arte meses antes. Pode-se considerar, das conversas com os artistas ao entrar no galpão até a hora da apresentação no formato de festival na arena do bumbódromo. Ele esclarece que nesse processo falhas podem acontecer, mas em qualquer das situações em que ocorra, tem de se ter calma para não transparecer nem para o público e principalmente para os jurados que está acontecendo algo. Em se tratando de falhas, esquecimento, diz: “Eu imagino assim: na questão de texto, pega o roteiro, lê bastante. Só eu sei o que está escrito aqui. Se eu errar, eu vou saber que eu errei e a diretoria”. E conclui: “Trocar de palavras, acontece muitas coisas e a gente tem que ter jogo de cintura, e também, claro, a competência dos nossos artistas que vão estar sempre ajudando em qualquer situação que ocorra”.

Edmundo Oran fala ainda com paixão de fazer parte do Festival. Para ele (...) “é um mix de sentimentos que envolve paixão”. Como artista do boi, diz se sentir feliz e lisonjeado por ser de Parintins, e que por meio da mídia poder estar em qualquer lugar do mundo, além de, muitas vezes, ser reconhecido por um adereço, uma camisa do festival ou outro objeto. Segundo o apresentador, quando alguém lhe pergunta se ele é de Parintins ou se é Caprichoso, ele

---

<sup>65</sup> PROJETO “Revelando a fábrica de Sonhos do Festival de Parintins” (2020). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI&t=146s](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI&t=146s). Acesso em: jul. 2021



responde: “Sou caprichoso, sou parintinense, sou amazonense. O festival de Parintins é o nosso orgulho. É a nossa paixão”.

Minha percepção quanto aos fazedores da festa e o resultado, resume-se na dedicação, disciplina e sabedoria que contagia os diversos grupos de trabalho. Esses profissionais “não podem errar”, por isso, da afinidade do grupo tem-se um espetáculo bem ajustado, articulado e bonito. Sabem captar, planejar e produzir, não apenas peças alegóricas, mas também a indumentária, figurinos e todo tipo de tecnologias necessárias para o que eles resumem em “som, luz, câmera, ação!”

b) do Festival das Tribos de Juruti – Festrival;

O Festrival ou a Festa das Tribos Indígenas movimentava a cidade de Juruti, no Pará, no mês de julho, anualmente, e decorre da importância histórica e cultural dessa manifestação tradicional dos povos indígenas que habitavam aquele lugar. A festa jurutinense tornou-se, além de Patrimônio Cultural do Pará, pela Lei Estadual nº 7.112, de 19 de março de 2008, Patrimônio Cultural do Município de Juruti pela Lei Municipal nº 1.010/2011, de 23 de setembro de 2011. Em sua 28ª edição (Figura 3), o Festrival voltou a acontecer após dois anos de suspensão, pela pandemia do Covid-19, assim como as demais festas amazônicas.

Figura 3 - Festrival 2022 – Juruti (PA)



Fonte: G1 Santarém e Região<sup>66</sup>

Descendentes da tribo Kondirú<sup>67</sup> (Conduris, Cunuris ou Condurizes referem-se à mesma origem) e Pocó<sup>68</sup>, os habitantes de Juruti, no Pará, criaram a partir de 1995 sua própria festa,

<sup>66</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2022/07/25/mppa-firma-termo-de-ajustamento-de-conduta-sobre-permanencia-de-menores-durante-festrival-2022-em-juruti.ghtml>. Acesso em: 06 fev. 2023.

<sup>67</sup> Grupo que habitava a foz de um rio de mesmo nome nos registros, relatos e crônicas dos missionários (sec. XVI a XVIII). Atualmente, Rio Nhamundá.

<sup>68</sup> Afluente do rio Nhamundá. Faz referência à fase mais antiga do estilo cerâmico Kondirú.

que se tornou uma competição entre as agremiações Muirapinima (recém-criada) e a Munduruku, que há dois anos já fazia sua festa. Vale ressaltar que a festa das tribos de Juruti é uma festa indígena, diferentemente das festas de Parintins e do Sairé, as quais reverenciam as três matrizes culturais (branco, negro e indígena).

No ano de 2022, o Festribal trouxe o tema “O Reencontro dos Povos” o qual define a ausência da festa e do público, e reafirma que pela arte valoriza-se a cultura e a memória indígena. Como fundadora da Tribo Muirapinima, a professora Aurecília Andrade (Figura 4), descreve os primeiros passos:

E assim começou. Eu tive muito apoio dos alunos, que foram pessoas muito queridas, disponibilizadas pra fazer o trabalho. E as pessoas que eu convidei na época pra fazer parte foram o Sandro Silva, o Canamé, Clemente Santos, que muito colaborou comigo, e todos aqueles que eu convidava eles aceitavam de bom coração. A Tribo Muirapinima surgiu com muito apoio da comunidade, e também meu, né? (risos) que gastei de todas as minhas esferas comprando material pra gente confeccionar. Já quando fomos disputar o festival, eles conseguiram apoio da professora Sebastiana Picanço que nos ajudou muito pra gente conseguir disputar (ANDRADE, 2021)<sup>69</sup>.

Figura 4 - Prof.<sup>a</sup> Aurecília Andrade – Fundadora da tribo Muirapinima



Fonte: Museu da Pessoa<sup>70</sup>

Esclarece a professora Aurecília que tudo começou a partir da “dança do fogo”<sup>71</sup> que ela ensaiou para um festival estudantil. No ano seguinte (1995) ela resolveu com os alunos fundar uma tribo, mas houve muita polêmica quando decidiu convidar os jovens que integravam as “galeras” (jovens que gostavam de brigar) e por aceitar jovens com vícios nesse grupo. “Os nossos ensaios eram lá no quintal de casa, o QG (risos). Muita coisa improvisada e ia dando

<sup>69</sup> Fala da professora Aurecília Andrade, ver no documentário “tribo muirapinima: a Arte como valorização da Cultura e Memória indígena” (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vPkS2q-AhNM>. Acesso em: 09 ago. 2022.

<sup>70</sup> Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-festribal-de-aurecilia-44689>. Acesso em: 06 fev. 2023.

<sup>71</sup> Espécie de dança indígena.

certo”. Na primeira apresentação não havia alegoria, e os primeiros artistas – Paulo e d. Suzana – trabalhavam no quintal da professora e as alegorias eram de madeira, palha e depois passou-se para o ferro (Professora Aurecília Andrade, 2021).

No início do festival a musicalidade da Tribo Muirapinima eram o som dos batuques, cantos indígenas, canto de batuque:

A musicalidade é o que dá vida ao espetáculo, o som dos tambores, das flautas envolve a galera em uma única sintonia junto com a apresentação”. E foi assim, com uma trajetória de conquistas, construção por muitas mãos que surgiu a tribo Muirapinima, uma das protagonistas do festival das tribos indígenas de Juruti e que tem como missão valorizar, resgatar as tradições e cultura dos povos indígenas, uma história que fez da arte uma manifestação e um brado de resistência em defesa das causas indígenas do Brasil (COSTA, 2021).

Sobre a lenda de uma tribo de nome “Muirapinima” naquela região, a professora Aurecília Andrade esteve na comunidade, no Lago de Juruti-Velho, junto a uma remanescente de um grupo que se autointitulava Muirapinima. Essa reafirmou o que diziam seus antepassados. Ressalta-se, portanto, que

(...) o município está dividido administrativamente em quatro distritos: Sede, sendo a própria cidade Juruti; Tabatinga, com sede na vila de Tabatinga; Castanhal, com o sede na vila Castanhal, e; Juruti-Velho sendo sua sede a **vila de Muirapinima**<sup>72</sup> (PREFEITURA MUNICIPAL DE JURUTI, grifo nosso).<sup>73</sup>

Sob a percepção da festa na perspectiva do brincante/integrante, tem-se modos de ver e sentir individual, particular, íntimo, como nessa declaração:

Vivo o festival desde 2001, e é um privilégio fazer parte, assumindo um papel de destaque. Sinto-me privilegiado, por poder contribuir de forma significativa para a agremiação, sentir o apoio da galera, ao se deixar levar pelas músicas, pelas lendas, e torna-se ainda mais valoroso ao saber que temos uma responsabilidade muito grande de mostrar a cultura dos povos indígenas, e as lutas diárias desses povos ao longo do tempo (Rômulo Sousa, Tuxaua da Tribo Muirapinima, 2022).

Edvander Batista que é professor, com formação acadêmica em História e Pedagogia, é o atual presidente do Conselho de Arte da Tribo Munduruku, 2022, festa que ele experiencia desde a fundação da tribo Munduruku. Desse lugar de fala ele esclarece que

“(...) esse festival está às vésperas de completar trinta anos, e tem diversos simbolismos pra gente. Eu, pelo menos como ‘fazedor’ de cultura que sou, estou esses vinte e tantos anos à frente da produção artística da tribo. E é muito interessante a gente vê por diversas óticas, por exemplo, uma simbologia muito forte que eu vejo é que, através da arte, através da cultura e da educação (...) a gente imprimiu na identidade cultural do povo de Juruti a questão do pertencimento, de se considerarem, se orgulharem de pertencer aos povos originários, ao povo Munduruku, haja vista que

<sup>72</sup> Lei Municipal nº 941, de 31 de outubro de 2006.

<sup>73</sup> Disponível em: <https://juruti.pa.gov.br/o-municipio/sobre-o-municipio/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

a cidade foi fundada a partir de um núcleo da aldeia Munduruku, e a nossa tribo tem esse nome por isso (BATISTA, 2022)<sup>74</sup>.

Recorda o professor Edvander Batista que, quando aluno, mesmo no ensino fundamental “pouco a gente debatia isso na escola, e hoje qualquer criança sabe que é gratificante você pertencer, que é interessante ser, e ter (a criança) orgulho de pertencer ou a Munduruku ou a Muirapinima”. Ele define que esse pertencimento é um dos importantes simbolismos da festa e que, portanto, é interessante para todos como cidadãos, professores, porque esses valores passaram a fazer parte da identidade dessa comunidade.

Um outro fator é perceber a festa como “uma mola de propulsão econômica” porque nos meses de junho e julho, por exemplo, a cidade gira em torno do Festribal.

[...] as pessoas fazem da festa uma fonte de renda extra, onde ganha o taxista, a rede de hotelaria, a casa que se transforma em pousada, ganha a pessoa que faz o café da manhã, ganha o artesão que faz o artesanato, ganha o artista que vai fazer as roupas, ganha os dançarinos que fazem as oficinas de danças junto das tribos, então, eu vejo que ganha a cidade, com as pessoas que chegam, com o recolhimento das taxas, impostos, então, eu vejo também por esse lado que tem esse simbolismo.

Esse processo de configuração simbólica da festa em espetáculo, torna-se um momento propício para que se discuta temas abrangentes, como a questão do meio ambiente, por exemplo, que, de certa forma, fica na invisibilidade. Nesse espaço “a gente debate bastante as músicas, os atos cênicos – que são sempre com base na mãe natureza – a água, além de que hoje, a cidade de Juruti é uma cidade de extração mineral”, ou seja, é um polo minerador” (BATISTA, 2022).

Embora se reconheça que quem perde é o meio ambiente ou a preservação ambiental, a cidade ganha em vários aspectos. Mesmo assim, esse é um momento oportuno para que a gente crie essa conscientização – que as futuras gerações possam contribuir com um novo olhar – em relação a questão dos povos originários, como direitos desrespeitados. Então a festa engloba tudo isso, ela engloba uma série de visões de diferentes óticas e de diferentes ângulos, mas os mais importantes são esses, porque as músicas trazem isso (...) o discurso dos apresentadores, as alegorias encenadas trazem essa beleza da Amazônia.

Advertiu, o professor:

(...) a gente já está há tempos fazendo essa forma de luta, de conscientização para com a preservação da natureza, através da arte, da cultura para com o meio em que nós vivemos. Então, isso é muito interessante, porque é uma forma de a gente contribuir com o crescimento intelectual do nosso povo, com o crescimento artístico, educacional, porque não deixa de ser uma forma de fazermos educação, trazendo jovens que estão na ociosidade para a dança, para o teatro (...) tanto é que no mês de

---

<sup>74</sup> Entrevista concedida a mim, por meio do aplicativo de mensagem Whatsapp, em 11 ago. 2022.

junho e julho, com ênfase na festa, os índices de criminalidade baixam, porque todo mundo está envolvido com a festa. Eu poderia elencar tantos outros (BATISTA, 2022).

É importante salientar que essa conscientização se torna possível porque os que são diretamente envolvidos com a festa são também “interligados pela mesma teia cultural”, logo, ocorre pela comunicação, pela percepção e se realiza pela reconfiguração dos signos, ou “[...] como decorrências da recepção dos objetos e sua transformação em formas compreensivas para o pensamento humano”. (PAES LOUREIRO, 2007, p. 15). Essa conscientização já apresenta resultados junto à comunidade, uma vez que os representantes das agremiações, ou representantes das Tribos, a exemplo de Juruti, são pessoas que usufruem de credibilidade, responsabilidade e, em sua maioria, são professores e que, por isso, formadores dessa conscientização junto aos moradores local.

Para Santos (2019, p. 127), [...] “a comunicação e a partilha de conhecimento são cruciais para o fortalecimento das lutas<sup>75</sup> contra a opressão” no âmbito da dominação “porque elas ampliam a solidariedade e a cooperação entre os que estão envolvidos na luta e os seus aliados.” (SANTOS, 2019, p. 127). Pela comunicação e diante dessa realidade, o ser humano elabora e reelabora os símbolos presentes em seu entorno, ele processa permitindo “que algo percebido simbolicamente sobre uma determinada função passe a ser recebido de uma outra forma e por outro estímulo.” (PAES LOUREIRO, 2007, p. 15).

A festa das Tribos de Juruti é, dentre as analisadas nesse estudo, a mais recente e com potencialidade de abrangência muito maior em pouco tempo. A diferença entre elas é a celebração da cultura indígena como norma dessa manifestação, entretanto, essa particularidade não inviabiliza a possibilidade de mudanças ou ressignificações no processo de construção da festa das tribos, isso porque as culturas são dinâmicas. Outra observação, (e que pude constatar!), foi a disponibilidade dos representantes das tribos para a realização dessa pesquisa. Em nenhum momento tive algum embaraço na análise da festa, e isso fluiu bastante porque houve uma participação mais efetiva entre os dois lados. Concluo essa análise certa de que essa festa por longo tempo continuará levando o traço familiar que ainda hoje perpassa as famílias Munduruku e Muirapanima.

c) do Festival Sairé;<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> [...] “as lutas contra a dominação apoiadas pelas epistemologias do sul são aquelas que transformam qualquer margem de liberdade, por pequena que seja, numa oportunidade de libertação, aceitando os riscos inerentes a uma tal transformação. Fazem-no mais por necessidade do que por opção.” (SANTOS, 2019, p. 106).

<sup>76</sup> De acordo com Câmara Cascudo (1889) existem dois sairés, um com “S” e outro com “Ç”. O Sairé com “S” é ciranda; o com “Ç” é manifestação religiosa.

O festival Sairé, na contemporaneidade, é a manifestação em sua totalidade: religiosa e artística. É o todo em sua complexidade, entretanto, em sua origem foi mantida em Alter do Chão com os Borari, tribo que habitava o lugar e que, por meio da dança<sup>77</sup>, atraiu o olhar do estrangeiro que a utilizou para a conversão do indígena à fé católica. Vale ressaltar que desde o século XVII, com a chegada do europeu em solo amazônico, o conhecimento ou os saberes partilhados pelas tribos foram sendo suprimidos, a fim de adequar àquele trazido pelos colonizadores, e, embora, o período histórico colonial tenha chegado ao fim, “a continuidade dinâmica das relações coloniais” permaneceu.

Com efeito,

As classes dominantes, em cada momento histórico, tomam posse do passado cultural para consolidar seu poder e essa apropriação passa pelo domínio da linguagem. Em seus efeitos políticos a lógica colonialista não se encerra, pois o caminho que segue para tal manutenção se dá através da apreensão do discurso colonial pelo povo colonizado. (MOREIRA; NUNES, CAMINHA, 2021, p. 605).

A colonialidade que se configura até os dias atuais decorre de um modo de dominação não apenas econômica, mas também cultural que se instalou por meio do “capitalismo (desigualdade classista), colonialismo (desigualdade etno-racista) e patriarcado (desigualdade sexista e redução da diversidade de gênero a homens e mulheres)” (SANTOS, 2022, p. 1). Afirma ainda o autor que esses “modos de dominação” se dá simultaneamente “de epistemicídio”, em que os saberes dessas populações subjugadas por longo tempo foram desqualificados “como residuais, atrasados ou mesmo perigosos e blasfemos.”. Portanto, “o que nos invoca a refletir sobre o que o colonialismo trouxe em termos destrutivos para todas as culturas e povos submetidos a essa forma de sistema/poder (SANTOS, 2016, p.10).

Décadas mais tarde incluiu-se na festa do Sairé a parte “profana” – realizada fora das dependências da igreja – ocorrendo, portanto, a suspensão da festa por trinta anos, retornando em 1973.

No final da década de 1990, introduziu-se a lenda do boto na festa do Sairé (Figura 5).

Até o ano de 1940, tudo transcorria normalmente; o Çairé obedecia a todos os padrões de caráter religioso, mas por ser um símbolo que remetia também ao profano, não podia entrar na igreja (templo), ação esta proibida pelos padres. A paralisação dos rituais em 1943 se deve às devassidões, aos exagerados festejos à base do tarubá<sup>78</sup>, fato este proibido pela igreja católica. (FERREIRA, 2008, p. 75).

---

<sup>77</sup> Forma de comunicação utilizada pelos jesuítas, a fim de compartilharem dos rituais festivos, comuns em qualquer civilização indígena (com batuques, danças, comidas e bebidas). Com essa aproximação os jesuítas idealizaram um instrumento que marcaria, a priori, as festas indígenas: um semicírculo de cipó enfeitado de fitas a que os índios nomearam de Sairé.

<sup>78</sup> Na língua tupi, taruuá. Bebida produzida da raiz de mandioca ralada.

Figura 5 - Símbolo do Sairé na Festa dos Botos



Fonte: Leia Mais BA<sup>79</sup>.

A inserção da lenda do boto não foi totalmente aceita, tanto por pesquisadores quanto por moradores. Esse evento impulsionou a professora Ludinea Lobato, professora da Vila, a propor a realização de uma festa<sup>80</sup> em homenagem a um antigo grupo da Vila denominado “Cheiro do Sairé” (do qual passou a ser representante), com o objetivo de relembrar o ritual indígena instituído anteriormente naquele lugar. A homenagem foi tomando proporções maiores e se transformou no que hoje se denomina festival Borari. Sobre esse evento, “dona Neca” esclarece:

Sou filha de Alter do Chão. [...] sempre estive envolvida com a questão cultural. Como professora na comunidade e, conseqüentemente, por realizar trabalhos relacionados aos indígenas, do qual sou descendente, senti a necessidade de resgatar a história indígena da Vila, em especial os rituais, de tal forma que despertassem nos jovens o interesse pela festa, pela tradição (NECA LOBATO, 2012).<sup>81</sup>

O professor santareno, Manuel José Sena Dutra, da Universidade Federal do Pará, foi um dos estudiosos da região que se posicionou sobre as transformações ocorridas no Sairé. Segundo Dutra:

[...] hoje guarda cada vez menos elementos do passado, agora já inclusive mixado a uma briga de dois botos, coisa que nada tem a ver com a originalidade do Sairé. Não faz mal que inventem brigas de boto, de bois e do que mais seja. A vida cultural é dinâmica, como a sociedade. Mas não se pode misturar impunemente as coisas,

<sup>79</sup> Disponível em: <https://leiamaisba.com.br/2019/09/21/tv-brasil-transmite-festa-do-caire-com-os-botos-rosa-tucuxi-no-sabado>. Acesso em: 06 fev. 2023.

<sup>80</sup> O festival Borari surgiu da iniciativa da professora Neca Lobato, em 1994 e contou com o apoio dos artesãos e dos catraieiros local (condutores de canoas) e, por isso, provavelmente criaram as condições de manter a tradição.

<sup>81</sup> A entrevista foi realizada por mim quando estive em Alter do Chão, em 2012. A professora Ludinea Lobato é mais conhecida por Neca Lobato.

sobretudo quando se trata de aspectos de uma manifestação cultural tão antiga. (DUTRA, 2010, p.1).

Acrescenta Dutra (2010) que os imensos festivais que se realizavam no passado duravam uma lua (um mês) e envolvia toda a comunidade indígena. Embora em períodos diferenciados, a festa era comum entre as aldeias ao longo do rio Amazonas e seus afluentes, e todos os comunitários participavam.

Com efeito, no contexto amazônico pode-se perceber que ao longo do tempo as festas foram evoluindo, inventadas e ressignificadas, exprimindo um embate ante a colonialidade, o patriarcado e a opressão aos povos indígenas e africanos escravizados, entretanto, à medida que as sociedades humanas foram se desenvolvendo as relações entre a comunidade e a festa – como instituição – também se estabelecia potencializada tanto pela economia local, mão de obra, turismo, economia, social/empreendedorismo, quanto pelas subjetividades etc.

Nos dias atuais, a Festa do Sairé exprime um legado cultural potencializado pela reconstrução e ressignificação dos elementos da festa, e, em consonância com o mercado e o aparato tecnológico e midiático atua como forma de comunicação para a permanência da tradição dessa população, entretanto, no contexto cultural da Vila, tem-se outra manifestação, a Borari, que cultiva a tradição do Sairé, sem a parte folclórica da “briga” dos botos (Dutra, 2010) e, por isso, provavelmente criaram as condições para a manutenção da festa mais antiga, da tradição.

Nesse sentido, pode-se afirmar que essa manifestação também pode ser vista como forma de comunicação, por um processo de resistência à colonialidade e ao agendamento globalizado, a fim de transformá-la em produto, e, portanto, à venda. De todo modo, o próprio símbolo do Sairé que no período colonial significou escudo, defesa, por parte dos colonizadores, significou também agressão desencadeando o processo de proibição, um quase apagamento da cultura, porém, três décadas mais tarde houve uma sobrevida e a festa começou a ser redesenhada. Reuniu-se os fragmentos, e mesmo faltando algumas peças ela foi subsumida.

A comunidade foi participando por meio do suporte inicial – a oralidade. Na atualidade, quatro décadas se passaram desde esse episódio inicial (1973) e esse olhar será apresentado nos capítulos seguintes.



### 3 CAPÍTULO II – OS TERRITÓRIOS AMAZÔNICOS DE FESTAS

*[...] celebrar “festivamente as origens não é pois um simples retorno lembrador ao passado enquanto passado, mas a memória participativa de um passado matricial que envolve, incorpora e identifica o presente de quem celebra”*  
(TEIXEIRA, 2010, p. 31).

Este capítulo apresenta as festas amazônicas ou da região norte do Brasil (excluindo parte do Maranhão)<sup>82</sup>. A ênfase recai sobre àquelas que têm acento no calendário da comunidade ou dos municípios e, conseqüentemente, do estado. As festas aqui inseridas representam uma diversidade de contextos, além de demarcarem os lugares onde ocorrem e suas representatividades como fenômeno social.

Os territórios aqui referidos, enquanto espaço geográfico, são os lugares e/ou os espaços habitados pelo ser humano, instituições e organizações, ou ainda, são formas, “território usado” pela própria dinâmica dos lugares. “O território é o fundamento do trabalho, lugar de residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida”. (SANTOS, 2002, p. 14). É ainda o lugar de solidariedades, de coexistências que produzem valores, tanto sociais quanto culturais, econômicos etc. Território é mais que região, e numa nova configuração são, também objetos criados para facilitar a técnica que permite a fluidez virtual,

[...]. Mas os objetos não nos dão senão uma fluidez virtual, porque a real vem das ações humanas, que são cada vez mais ações informadas, ações normatizadas. (...) isso é um resultado da nova construção do espaço e do novo funcionamento do território, através daquilo que estou chamando de horizontalidades e verticalidades. As horizontalidades serão os domínios da contigüidade, daqueles lugares vizinhos reunidos por uma continuidade territorial, enquanto as verticalidades seriam formadas por pontos distantes uns dos outros, ligados por todas as formas e processos sociais. (SANTOS, 1994, p. 15-16).

A região Amazônica se projeta a nível mundial em um cenário, cujo parâmetro de crescimento da economia estimula as relações comerciais com grandes mercados. Em meio à crise de abastecimento de recursos naturais, a Amazônia entra na rota das economias hegemônicas com foco nesses territórios além-mar. O potencial amazônico, além de sua biodiversidade, encontra-se no solo, como minérios, recurso hídrico e alimentos. Porém, pela extensão territorial e falta de planejamento de vigilância, a região encontra-se permanentemente sob ameaça.

---

<sup>82</sup> AMAZÔNIA 2030. Disponível em: <https://amazonia2030.org.br/fatos-da-amazonia-2021/> Acesso em: 11 nov. 2022.

Em meio a essa realidade, a Amazônia é detentora de um potencial histórico e cultural que foi se constituindo há muitos séculos, marcados por invasões, escravidão, domínio colonial e usurpação generalizada de bens e produtos dessa região. Os saberes conduzidos por gerações foram ignorados e/ou desprezados – não constituíam bens – e muito se perdeu. Nos dias atuais, surge um movimento que “tolda” a lembrança dos remanescentes desses povos primeiros e que aos poucos foram saindo da condição de invisibilidade, e junto a outros povos soerguem o potencial cultural contido em seus lugares de tradição, e uma das formas de apresentar esse resgate cultural ocorre por meio de suas festas, como se vê a seguir (Mapa 2).

Mapa 2 - Mapa Festivo da Amazônia Legal



Fonte: Contribuidores comuns do Wikimedia<sup>83</sup>

### 3.1 Lugares de festas

#### ACRE

No contexto de manifestações da cultura popular, o estado do Acre apresenta duas festas muito significativas: a *Festa de São Sebastião* - como padroeiro, que ocorre simultaneamente nas cidades de Epitaciolândia<sup>84</sup> e Xapuri, mas também festejada na capital Rio Branco, e o *Festival Mariri* (Figura 6), nas comunidades de Nova Esperança e Mutum - aldeias das terras

<sup>83</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Amazonia\\_legal.png&oldid=484575476](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Amazonia_legal.png&oldid=484575476). Acesso em: 23 mar. 2021.

<sup>84</sup> O nome Epitaciolândia se originou da junção do nome *Epitácio* - em homenagem ao Presidente da República, Epitácio Pessoa - e o sufixo *lândia*, que significa "terra de". Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Epitaciol%C3%A2ndia>. Acesso em: 29 out. 2021.

indígenas do Alto Rio Gregório - município de Tarauacá, distante a 400 quilômetros da capital Rio Branco.

Os festivais do Alto Rio Gregório se constituem em torno de seus rituais sagrados com base no *Uni* e no *Humê* (Ayahuasca e rapé), produtos medicinais sagrados para essas populações. Esses eventos foram proibidos por longo período em função da evangelização desses territórios indígenas, entretanto, com a aceitação por parte da comunidade, os festivais ressurgiram nas aldeias dessa região, inclusive com a comercialização dos produtos regionais, de confecções e artesanato produzidos pelas etnias locais.

Figura 6 - Festival Mariri (Povos Yawanawa)



Fonte: Jardy Lopes/Arquivo pessoal<sup>85</sup>

Dos 22 municípios acreanos, metade destes, ou seja, 11 concentram 15 etnias distribuídas em um total de 34 terras indígenas (TI) e correspondem a 14,8% do total de área de seu território<sup>86</sup>. Dentre os povos indígenas, uma das festas mais celebradas é o festival Mariri dos povos Yawanawa ou, como se denominam, “Povos da Queixada”. Esta manifestação que surgiu em 2013 tem por finalidade fortalecer e preservar a cultura Yawanawa e congregar as nove comunidades do entorno.

Dentre os seis festivais do estado acreano, apenas três recebem turistas. Os demais limitam a entrada do não-indígena, por se tratar de um evento da comunidade, ou seja, tem um caráter mais íntimo. Por exemplo: de 800 participantes, apenas 5% participam. Com isso,

<sup>85</sup> Disponível em: <https://agencia.ac.gov.br/festivais-celebraram-cultura-dos-povos-indigenas-do-acre/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

<sup>86</sup> Disponível em: <https://agencia.ac.gov.br/festivais-celebraram-cultura-dos-povos-indigenas-do-acre/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

enquanto o Festival de Nova Esperança recebe visitantes internos, externos e de outros países, o da comunidade Mutum se volta, sobretudo, para a comunidade, mantendo-se autônoma na realização de seus eventos festivos. Vale ressaltar que, embora essa manifestação cultural ainda não se encaixe no modelo de espetáculos culturais, percebe-se que em função do religioso/indígena e de elementos místicos, da encantaria, do numinoso, o Festival Yawanawa aponta para essa previsibilidade.

## AMAPÁ

O estado do Amapá tem em suas raízes um misto de manifestações culturais das populações indígena, africana e europeia, cujos traços se apresentam fortemente na dança tradicional da cultura regional denominada “Ciclo do Marabaixo” (Figura 7), ritual de origem africana que consiste no encontro da dança com a louvação ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade, entretanto, o Marabaixo é, ao mesmo tempo, expressão cultural – de resistência e devoção – que teve origem nas tradições, mas também, na organização das comunidades negras do estado do Amapá, e que serviu para identificá-las.

Figura 7 - Rodas de Marabaixo



Fonte: Jorge Junior (Secretaria de Estado de Comunicação do Amapá)<sup>87</sup>

Em novembro de 2018 o Marabaixo foi inscrito no Livro das Formas de Expressão, do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O termo faz referência ao instrumento de percussão (tambor), denominado de “caixa de Marabaixo”, além de ritmo musical e dança de roda trazida pelos escravos e perpetuada pelos habitantes do Amapá. Essa manifestação cultural se vincula ao fazer religioso (catolicismo popular) praticado pelas comunidades negras daquele estado.

---

<sup>87</sup> Fonte: Fundação Cultural Palmares. Disponível em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=34089](http://www.palmares.gov.br/?page_id=34089). Acesso em: 20 jul. 2021.

No ritual da dança, especialmente, os homens portam flores e folhagens nos chapéus e as mulheres saias coloridas que se abrem nos movimentos de roda enquanto cantam – ora com tristeza, ora com alegria – rodopiando sobre si mesmas e, ao mesmo tempo, ao redor dos tocadores do instrumento. E como parte desse ritual, as mulheres trazem toalhas sobre os ombros<sup>88</sup> (para secar o suor do rosto) durante a dança.

O Marabaixo ou “Mar-a-baixo”, termo que se refere tanto à posição geográfica do mar em relação às terras das quais os escravos foram trazidos (Marrocos) quanto aos lamentos constantes pela saída da terra natal – como mão de obra escrava para a construção da Fortaleza de São José. Esse evento compõe algumas das festas católicas de comunidades negras situadas na região metropolitana de Macapá. Nova Mazagão, por exemplo, é a comunidade onde os escravos passaram a residir ao chegarem ao Amapá e ainda hoje é representativo para os afrodescendentes amapaenses.

As cores vermelha e branca estão presentes nas bandeiras do Divino Espírito Santo, e as cores azul e branca estão na bandeira da Santíssima Trindade. Os símbolos – coroa, globo, e um pombinho, demarcam essa significação. O “ciclo do Marabaixo” é a manifestação mais marcante do estado do Amapá, pela densidade e permanência da festa, mas, sobretudo, pela memória, pela trajetória dos imigrantes africanos naquele estado. Essa manifestação permanece por aproximadamente sessenta dias e compõe-se de várias atividades.

A gastronomia é diversificada e a bebida indispensável nas rodas de Marabaixo é a gengibirra produzida a partir da raiz do gengibre. Destacam-se ainda os pratos à base de peixes e frutos do mar, como o tacacá, a maniçoba e o camarão “no bafo”. A terra produz o açaí, tucumã, mari, cupuaçu e uxi, além do gengibre. Vale ressaltar que a cultura negra se caracteriza pela *arkhé*, do culto às origens, cujo fundamento se dá na ancestralidade por meio da vivência e do reconhecimento, “eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo. A *arkhé* está no passado e no futuro, é tanto origem como destino” (SODRÉ, 1988, p. 153).

No sítio do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encontra-se a referência abaixo:

[...] O nome da manifestação cultural remonta às mortes de negros escravizados em navios negreiros que eram jogados na água. Em sua homenagem, hinos de lamento eram cantados mar abaixo, mar acima. Posteriormente o Marabaixo se integraria à vivência religiosa das comunidades negras do Amapá, que o realizavam quando, por meio de promessas, alcançavam as graças pedidas às suas entidades de devoção. [...]. A tradição marabaixeira está associada ao fazer religioso do catolicismo popular em louvor a diversos santos e também aos sincretismos da religiosidade afro-brasileira e sua herança é deixada de pais e mães para seus descendentes. O Marabaixo constitui

---

<sup>88</sup> Pela proximidade da linha do Equador e pela incidência dos raios solares de forma direta, perpendicular, a região apresenta durante o ano todo altas temperaturas.

relevância para a construção e afirmação da identidade cultural brasileira e recebe, assim, o título de Patrimônio Cultural do Brasil<sup>89</sup> (IPHAN, Marabaixo, 2014).

O estado do Amapá está situado no extremo norte do território brasileiro e faz divisa com o Suriname e a Guiana Francesa – países localizados na costa setentrional da América do Sul. Esse território foi ocupado inicialmente por colonizadores portugueses, ainda no século XVII, a área recebeu o nome de Capitania da Costa do Cabo Norte, cedida ao colonizador português Bento Manuel Parente, em 1637. Porém, entre o final do século XVII e o século XVIII a capitania foi alvo de disputas entre ingleses, holandeses e franceses pela posse do território, que continuou sob o domínio português.

No século XVIII, famílias vindas da África como escravos para essa região trouxeram o ritual herdado de seus ancestrais referentes às batalhas entre mouros e cristãos (século XI) misturado com a tradição de coroação dos reis do Congo, eventos originários do século XVII, aproximadamente. De 1900 a 1943 a área referida manteve-se anexada ao Pará e ao desmembrar-se ficou sob o domínio federal, mas sem autonomia política, entretanto, com a promulgação da Constituição Federal de 1988, o Amapá passou a Unidade da Federação, ou seja, tornou-se Estado da União.

## AMAZONAS

### a) Barcelos – Cidade do peixe ornamental;

A cidade de Barcelos, referência na pesca esportiva do tucunaré e na exportação de peixes ornamentais, foi a primeira capital do estado do Amazonas e é o segundo maior município brasileiro. A base da economia do município é a pesca sustentável de peixes ornamentais<sup>90</sup>, embora outras culturas sejam significativas, como a produção do açaí, da banana, da mandioca e macaxeira e da castanha-do-Pará. Em função da atividade econômica relacionada à pesca, criou-se a *Festa do Peixe Ornamental*, que é uma manifestação cultural (Figura 8) que simula uma disputa entre dois grupos ou “cardumes”: Acará-Disco e Cardinal. A festa tem início nas quintas-feiras todos os anos com a “festa do visitante”, que é o momento de recepção aos espectadores ou àqueles que chegam à “Cidade do peixe” em razão dessa manifestação cultural que ocorre anualmente no último fim de semana de janeiro.

---

<sup>89</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1941>. Acesso em: 10 jun. de 2021.

<sup>90</sup> Na região amazônica 150 espécies são exportadas, sendo o cardinal com representatividade de 80% do volume de peixes comercializados, oriundo da bacia do rio Negro (ANJOS et al., 2009). Disponível em: [https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6030/8/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_DanielLadislau\\_PPGCIPET.pdf](https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6030/8/Disserta%C3%A7%C3%A3o_DanielLadislau_PPGCIPET.pdf). Acesso em: 23 ago. 2021.



Barcelos concentra tanto o maior arquipélago fluvial do mundo – o Arquipélago de Mariuá –, com cerca de 700 ilhas em seus 140 km de extensão, e, nas proximidades, o segundo maior arquipélago fluvial do mundo – o de Anavilhanas – com 400 ilhas e 100 km de extensão.

Figura 8 - Festival do Peixe Ornamental de Barcelos



Fonte: Prefeitura Municipal de Barcelos - Semtur<sup>91</sup>

Em se tratando da riqueza da fauna e da flora, especialmente, a cidade de Barcelos se inspira nos rios da Amazônia para a manifestação cultural que se realiza no Piabódromo, local de disputa do peixe Cardinal (nas cores azul e vermelho) e do peixe Acará Disco (nas cores preto e amarelo), em local específico denominado de Piabódromo.

Localizada no leito do Rio Negro, a cidade de Barcelos agrega em seu município dois parques, sendo: o Parque Nacional do Jaú e o Parque Estadual Serra do Aracá, estabelecido em 1990. Ainda no município de Barcelos encontram-se a cachoeira de El dourado com quase 400 m de altura, sendo esta a maior em queda livre do Brasil e também a caverna ou abismo *Guy Collet*, uma das mais profundas situadas em território brasileiro.

b) Itacoatiara - Festival da Canção de Itacoatiara (FECANI);

Os festivais de música que surgiram no Brasil a partir da década de 1960 têm em sua origem a forma de mediar as desigualdades sociais, quer sejam em contextos econômicos ou políticos vivenciados pela sociedade brasileira em cada período da história. Como produto cultural, o FECANI vem ganhando status de festa espetacularizada – como mercadoria para um público consumidor de espetáculos. Este evento ocorre anualmente no início do mês de setembro na cidade amazonense de Itacoatiara, e teve início na capital, Manaus, pela AIRMA – Associação dos Itacoatiarenses Residentes em Manaus.

<sup>91</sup> Disponível em: <https://prefeituradebarcelos.com.br/tour/>. Acesso em 22 ago. 2021

O FECANI (Figura 9), a priori, reunia na Quadra Herculano de Castro e Costa compositores do município de Itacoatiara, incluindo os estudantes do município que residiam em Manaus. Atualmente, o FECANI reúne artistas e público de vários estados do País e de países como, Peru, Venezuela, Colômbia e Cuba. Entretanto, a partir do formato de espetáculo apresentado, passou a ser realizado no Centro Cultural Juracema Holanda que abriga em períodos diversos outras manifestações da cultura local, como feiras e eventos esportivos.

Durante a realização do FECANI, observa-se que a cada evento novos segmentos vêm sendo incorporados no âmbito das manifestações culturais, além do crescimento do turismo diante da movimentação do público e de artistas amazonenses e de outros brasileiros.

O evento conta com recursos do poder público do estado e município, com incentivo financeiro de empresas e comércio local.

Figura 9 - FECANI/2018 – Itacoatiara/AM



Fonte: Portal Amazonas 1<sup>92</sup>

Itacoatiara foi fundada no século XVII pelos padres da Companhia de Jesus e recebeu esse nome em função da palavra inscrita em nheengatu “itá” “coatiara”, que significa gravado, escrito, pintado, e que foi esculpido em uma grande pedra que se encontra à entrada da cidade, sendo, portanto, esta a origem do nome da cidade “Itacoatiara”. Ainda no ano de 1655, origem do povoado, recebeu o nome de Serpa.

Dentro das características da cidade, pode-se encontrar o de terceiro município mais populoso do Estado, segundo maior porto fluvial escoador do País, segundo maior PIB do Amazonas, e um dos maiores polos agropecuários do Brasil. A cidade recebe sinais de várias

---

<sup>92</sup> Recurso garante realização do primeiro dia do Fecani em Itacoatiara. Publicado em 06/09/2018. Disponível em: <https://amazonas1.com.br/recurso-garante-realizacao-do-primeiro-dia-do-fecani-em-itacoatiara/>. Acesso em: 28 fev. 2022.



emissoras brasileiras, inclusive de televisão aberta. O município tem espaço nas programações das TVs A Crítica, Band Amazonas, Rede Bandeirantes, Rede Boas Novas, TV Norte (SBT), e ainda retransmite programas da rede Vida e TV Novo Tempo. O canal Amazon Sat, da Rede Amazônica de Televisão (Rede Globo) também opera no município por meio da Rede.

A cidade de Itacoatiara fica a 267 km de Manaus e o acesso mais utilizado é pela rodovia AM 010 que liga a capital ao município de Itacoatiara. O Festival da Canção de Itacoatiara é realizado desde o ano de 1985 sendo considerado o maior festival de música da região norte do Brasil.

c) Festival de Cirandas de Manacapuru;

O Festival de Cirandas de Manacapuru é uma manifestação cultural folclórica da Amazônia brasileira e que chegou ao Amazonas (inicialmente em Tefê/AM) por meio da cultura nordestina, com a chegada dos migrantes no período do ciclo da borracha, e compreende, nos dias atuais, o maior festival de cirandas do estado do Amazonas. Dela participam as agremiações: Flor Matizada, a que deu origem ao festival de Ciranda (nas cores verde e roxo-claro), Guerreiros Mura da Liberdade (azul, vermelho e branco) e Tradicional (vermelho, dourado e branco).

O Festival de Ciranda de Manacapuru<sup>93</sup> (Figura 10) teve início na Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré, como conteúdo da disciplina de artes, e tratava sobre a variedade de danças. O objetivo da atividade era apresentar uma ciranda. Logo, outras escolas foram aderindo e formando grupos, a fim de competirem. Esse evento ultrapassou os muros escolares. Em meados dos anos 1990 e pela amplitude dos grupos, foram formadas as agremiações, cada uma vinculada a uma escola, e em 1998 foram transformadas no Festival de Manacapuru. No contato entre as culturas nordestina e amazonense os elementos foram sendo ressignificados, culminando com o espetáculo.

Para Benchimol (2009, p. 17) “Houve, assim, encontro não apenas de valores como de culturas. Tanto a erudita, clássica e elitista exógena, como a cultura de massa primitiva, popular e nativa”. O evento se realiza anualmente durante três noites, sempre no último fim de semana do mês de agosto e atrai milhares de espectadores à cidade de Manacapuru, localizada a 84 km da capital, Manaus, situada à margem esquerda do Rio Solimões. Vale ressaltar que, apesar do nome “Cirandas”, a festa ganhou projeção de espetáculo cultural, embora mantendo a tradição do termo, mas com o tempo incluiu elementos presentes em todas as demais festas amazônicas,

---

<sup>93</sup> Para mais informações, ver: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4420>. Acesso em: 16 mai. 2021

como: mitos, lendas, encantamento, imaginário que são apresentados sob a categoria “Natureza” por exemplo.

Figura 10 - Guerreiros Mura / “Tabaturuna”



Fonte: Idenison Leal/Divulgação<sup>94</sup>

O movimento/esforço desempenhado pelas populações ribeirinhas ou da floresta com suas lutas e experiências vivenciadas no cotidiano da tribo ou da comunidade como forma de resistência, geralmente faz referência aos “Povos da Amazônia”, logo, pela dimensão que a manifestação se tornou houve a necessidade de criar uma arena que pudesse comportar o público e a exibição das peças artísticas das agremiações. Nesse sentido, o então gestor municipal cedeu uma área da Arena Parque do Ingá para a construção do Cirandódromo<sup>95</sup>, no centro de Manacapuru (Rodrigues, 2021).

O que existe em comum nas duas categorias é a utilização do imaginário como uma forma de despertar o interesse dos espectadores. As letras e as sonoridades das canções compartilham as atitudes imaginativas em relação aos temas. Entender esse processo de compartilhamento de imaginários contribui para compreender melhor o processo da comunicação das manifestações artísticas pela mídia. (RODRIGUES, 2021, p. 47)

De origem indígena o termo Manacapuru derivada das expressões *Manaca* e *Puru*, sendo “Manaca” uma planta que em tupi significa flor e “Puru”, de mesma raiz linguística: enfeitado ou matizado. Diante disso, na língua indígena tupi, Manacapuru quer dizer “Flor Matizada”, ou seja, a mais antiga agremiação leva o nome [em tupi] do próprio lugar. A apresentação das cirandas ocorre desde 1998 com maior visibilidade quando passou a ser

<sup>94</sup> Mais informações, ver: <https://www.amazonasemais.com.br/amazonas/manacapuru/veja-a-ordem-de-apresentacao-do-festival-de-cirandas-de-manacapuru-2019/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

<sup>95</sup> Espaço de espetáculo, cujo nome midiático ou midiaticado segue o exemplo do Sambódromo do Rio de Janeiro.

transmitido pela Inova TV (afiliada à Rede TV) desde 2013, entretanto, com a restrição em decorrência da pandemia os eventos festivos foram suspensos nos anos de 2020 e 2021.

d) Manaus, Festival Folclórico do Amazonas;

O Festival Folclórico do Amazonas (Figura 11) é um festejo típico de arraial, com parque de diversão, barracas para a venda de comidas típicas, artesanato indígena e apresentações folclóricas e danças tribais. Cerca de 150 grupos participam do evento que conta com quadrilhas, boi-bumbá<sup>96</sup>, ciranda, danças nordestinas etc.<sup>97</sup>, em sua programação. Pela abrangência de público, o local destinado passou a ser o CCPA – Centro Cultural Povos da Amazônia, localizado na Praça Francisco Pereira da Silva, s/nº, Crespo, zona sul.

Esse evento ocorre na capital do Amazonas no mês de junho, período da quadra junina, e tem duração de duas semanas, entretanto, o festival teve início no final da década 1950, mais precisamente em 21 de junho de 1957 foi registrado como sendo a primeira edição, cujo objetivo era divulgar a cultura amazônica por meio da participação dos bairros da cidade. Embora contemple uma grande dimensão, essa manifestação se configura como um espaço de sociabilidades, como resultado dos laços sociais construídos entre a comunidade e órgão públicos.

Esta festa reúne uma abrangente culinária regional que marca a presença dos povos tradicionais, além de bebidas artesanais, como licores, e mais, unguentos, xaropes preparados a partir dos conhecimentos empíricos dessas populações; objetos provindo do descarte da floresta, como colares de sementes e capins, tucumã, cuias, e até aqueles que simulam sons da floresta e uma variedade de artefatos, como: espinhas de peixes, escamas de pirarucu e etc. Apesar da dimensão do espaço físico, essa manifestação da cultura popular poderia ser melhor representada. O espaço poderia ser de valorização, difusão e disseminação de informações geradas e produzidas acerca das culturas dos países da Amazônia Continental, formada por Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname, Venezuela e a Guiana Francesa, por isso de potencialidade cultural, sobretudo.

---

<sup>96</sup> Os bois da capital Manaus são: Brilhante (Zona Leste), Corre Campo (Zona Sul) e Garanhão (Educandos).

<sup>97</sup> Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/portal/festival-folclorico-do-amazonas/> Acesso em: 10 jun. de 2021.

Figura 11 - Festival Folclórico do Amazonas



Fonte: Portal do Holanda/AM<sup>98</sup>

O valor simbólico da cultura amazônica e seu movimento próprio possibilita a divulgação dos artefatos culturais – material e imaterial – dessa região. O Centro Cultural Povos da Amazônia, tem capacidade para 17 mil pessoas sentadas, apenas na arena de espetáculos/apresentações, além de infraestrutura como praça de alimentação, banheiros, estacionamento e área para barracas e stands para abrigar e disponibilizar ao público os produtos e as iguarias regionais.

Atualmente, essa manifestação cultural conta com auxílio do Governo do Estado do Amazonas (Secretaria de Cultura) que faz o repasse financeiro a cada grupo, também, as instituições públicas do Estado, como: Polícia Militar, Corpo de Bombeiros, os Órgãos de Saúde, Assistência Social, Companhia de Trânsito, Juizado da Infância e Juventude, Eletrobrás/Amazonas Energia e outros, desempenham papel de vanguarda na condução da festa, além de outras categorias que estão inseridos na organização desse evento.

e) Festival Folclórico de Parintins;

O Festival Folclórico de Parintins (Figura 12) é o maior espetáculo cultural do estado do Amazonas. Reúne arte, música, folclore, mitos, lendas, turismo e gastronomia, em uma ilha mundialmente conhecida por Ilha Tupinabarana – grupo indígena, dentre tantos da região. A partir de 1880 a Ilha passa a condição de cidade e, portanto, passou a denominar-se de Parintins – em homenagem ao grupo indígena parintintins que habitava a região.

<sup>98</sup> Disponível em: <https://www.portaldoholanda.com.br/festival-folclorico-do-amazonas>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Figura 12 - Festival Folclórico de Parintins – AM



Fonte: Divulgação/Secom/AM<sup>99</sup>

Essa ilha, produtora de culturas e detentora de um ethos singular no território amazônico, desenvolveu sua arte precedida da relação com a natureza, além de que essa capacidade criativa, provavelmente, resulta de intensas horas de oficinas, nas diversas artes implementadas, sobretudo, por padres e missionários americanos, os quais deixaram esse aprendizado e que ainda hoje são reproduzidos na comunidade.

O Festival Folclórico que projetou a Ilha para o mundo conta também com um ritmo musical próprio – a Toada, que é a base sonora e rítmica do festival, além de ser o lugar de nascimento do cantor, poeta e compositor “Chico da Silva”<sup>100</sup>, logo, outros nomes surgiram em torno da dimensão festiva e dos “puxadores” de toadas. O município abriga uma diversidade de danças folclóricas com temática indígena, ribeirinha ou cabocla e até mesmo gospel. Outro estilo musical muito apreciado na região é o forró, que trazido pelos nordestinos que chegaram no período da borracha, sofreu uma mescla de ritmo caribenho acompanhado de acrobacias nas danças.

A gastronomia é diversificada e conta com pratos variados, como a maniçoba – cozido de folhas de mandioca com ingredientes da feijoada, prato típico de Belém e região, e o tacacá. Os peixes dos rios amazônicos são mais apreciados como caldeirada, assados, moquecas e fritos (bodó, tambaqui, tucunaré, pirarucu, jaraqui etc.). Outra particularidade na gastronomia da Ilha

<sup>99</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2019/07/01/garantido-e-caprichoso-encerram-3a-noite-do-festival-de-parintins-edicao-reune-40-mil-pessoas.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2021.

<sup>100</sup> Chico da Silva gravou sucessos, como: Pandeiro é Meu Nome, Tempo Bom, É Preciso Muito Amor, Esquadrão do Samba, Cantiga de Parintins, Vermelho e Sufoco (esta na voz de Alcione), e outras.

é o consumo de carne de búfalo. O café é sempre acompanhado de tucumã – fruto do qual se retira a polpa do caroço para ser servido como recheio de pães e tapioca, com queijo.

Na cidade de Parintins, que dista 420 km da capital do Estado, ficam os “currais” mais famosos do mundo, os dos bumbás Garantido e Caprichoso. Estes que se enfrentam todos os anos desde 1964 criaram um clima de competição simbolizado pelas cores azul (Caprichoso) e vermelho (Garantido) e que ultrapassou os limites do município de Parintins e se projetou para o mundo por meio da tecnologia de comunicação e midiática. Sobre essa festividade, ver no Capítulo V.

De modo oficial a festa foi registrada no ano em 1965 e reconhecida nacionalmente no ano de 1990.

Na cidade de Parintins existiram vários bois-bumbás, como o Campineiro, o Corre Campo, e outros, mas só o Caprichoso e o Garantido conseguiram sobreviver diante do processo de urbanização e crescimento da cidade, durante o século XX. [...] Nessa trajetória, pode-se distinguir dois momentos bem diferenciados: o boi que brincava nas ruas, em frente das casas e nos quintais; e o boi participando do Festival Folclórico de Parintins, hoje um megaspectáculo na arena do Bumbódromo (VIEIRA FILHO, 2002, p. 27).

Sobre os bumbás, o historiador Simão Assayag (1995) afirma ter surgido o boi Garantido em junho de 1913 e o boi Caprichoso, em outubro do mesmo ano, entretanto, há registros de que a primeira versão do boi Caprichoso foi de 1922 e, posteriormente, recriado em 1925. A narrativa folclórica envolve os seguintes personagens: Pai Francisco e sua mulher Catirina (ela grávida desejando comer língua de boi); Amo do boi (dono do animal); Vaqueiro (aquele que denuncia Pai Francisco pelo abate do boi). Outros personagens não menos importantes são o Tuxaua, líder que representa a aldeia e chefe político da tribo, e que representa a presença simbólica do Estado (poder político) e o pajé, curandeiro - chefe religioso indígena que representa a igreja (religião).

Percebe-se que a festa foi evoluindo para a dimensão de espetáculo sem prejuízo da estrutura narrativa, ou seja, da relação com as demais personagens que participam da estória e da mudança de categoria – de boi de rua para boi de arena. Esta manifestação folclórica objeto desse estudo será retomada no Capítulo 5.

## **MARANHÃO**

- a) Bumba-meu-Boi/São Luís;

São Luís, capital do estado do Maranhão, é o modelo de cidade-síntese da colonização portuguesa<sup>101</sup>, porém, fundada por franceses (1612) e, mais tarde, invadida por holandeses (1641). Coube à Coroa Portuguesa, pelo Tratado de Tordesilhas, o direito às terras maranhenses. A capital, São Luís, entretanto,

[...] se expandiu, preservando a malha urbana do século XVII e seu conjunto arquitetônico original, com cerca de quatro mil imóveis tombados: solares, sobrados, casas térreas e edificações com até quatro pavimentos. Tombado pelo Iphan, em 1974, o centro histórico - localizado na ilha de São Luís do Maranhão, na Baía de São Marcos - é um exemplo excepcional de adaptação às condições climáticas da América do Sul equatorial, e tem conservado o tecido urbano harmoniosamente integrado ao ambiente que o cerca<sup>102</sup> (IPHAN, 2014).

O Bumba-meu-boi (Figura 13) é a mais importante manifestação da cultura popular do Maranhão, e é uma convergência festiva em que vários elementos, como música, dança, circo e teatro se articulam numa grande celebração cultural. São formas de expressão e saberes regionais tecidos em arte e crença formando uma densa teia cultural.

Há duas versões para a composição da palavra Bumba. A primeira dá conta de que é onomatopeia do som da zabumba. A outra, a de que traduz uma interjeição, expressando "Vamos, meu boi!", "Aguenta, meu boi" ou "Bate, meu boi!". Bumba meu boi tem uma grande variação de nomes em diferentes regiões do País. A mais conhecida é boi-bumbá, mas também se chama boi-calemba, boi-calumba, boi-culemba, boi-de-mamão, boi-de-matraca, boi-de-melão, boi-de-orquestra, boi-de-reis, boi-de-zabumba, boi-melão, boi-pintadinho, boi-surubi, boi surubim, boizinho, bumba, bumba-boi, cavalo-marinho (PERRONE, [s.d.])<sup>103</sup>.

A festa é apresentada por ciclos e tem início com o Sábado de Aleluia, que é quando ocorrem os primeiros ensaios, estes acontecem em arraiais distribuídos pelo centro e bairros da cidade e continuam até a primeira quinzena de junho. Constam ainda, o batismo dos Bois – na véspera do dia de São João – e também a licença, concedida pelo santo protetor; o ritual religioso e, por fim, as apresentações públicas.

<sup>101</sup>Sobre os elementos da arquitetura portuguesa e o roteiro de localização, ver em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/varandas\\_sao\\_luis\\_gradis\\_azulejos.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/varandas_sao_luis_gradis_azulejos.pdf). Acesso em: 28 jun. 2021.

<sup>102</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/346/>. Acesso em: 21 mai. 2021.

<sup>103</sup> Sobre a etimologia do termo Bumba. Disponível em: <https://www.brasileiritmos.com.br/boi-bumba>>. Acesso em: 04 ago. 2021.



Figura 13 - Apresentação do Bumba Meu Boi – MA



Fonte: Blog do Clodoaldo<sup>104</sup>

Em São Luiz, ocorrem dois grandes encontros que são a alvorada, na Capela de São Pedro e o desfile da Av. São Marçal, ambos no período das festas juninas. Os rituais de morte dos bois culminam com o encerramento do ciclo da festa do Bumba meu boi. O local de apresentações é o Complexo Cultural do Bumba. Em 1974, o centro histórico de São Luiz foi tombado pelo Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela preservação e pelo conjunto da obra arquitetônica, e em 1997 a cidade de São Luiz foi reconhecida como Patrimônio Cultural Mundial, pela Unesco, “por aportar o testemunho de uma tradição cultural rica e diversificada, além de constituir um excepcional exemplo de cidade colonial portuguesa” (IPHAN, 2014)<sup>105</sup>

## MATO GROSSO

### a) Poconé – Cavalhada de Poconé (desde 1950);

A Cavalhada de Poconé é uma manifestação popular do estado de Mato Grosso, porém, de origem portuguesa. Nascida nos torneios europeus da idade média onde a Cavalhada era realizada nas praças públicas, local de enfrentamento de cristãos e mouros. A Cavalhada de Paconé (MT) faz parte da festa em homenagem ao Divino Espírito Santo, a qual, no calendário católico, ocorre cinquenta dias antes da Páscoa, ou seja, no dia de Pentecoste.

Do sagrado ao profano, a Cavalhada de Paconé apresenta o baile dos cavaleiros, a dança dos mascarados, a festa da iluminação – momento em que ocorre o espetáculo pirotécnico – e

<sup>104</sup> Blog do Clodoaldo: Bumba meu boi do Maranhão recebe título de Patrimônio Cultural da Humanidade. Disponível em: <https://clodoaldocorrea.com.br/2019/12/bumba-meu-boi-do-maranhao-recebe-titulo-de-patrimonio-cultural-da-humanidade/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

<sup>105</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/346/>. Acesso em: 23 nov. 2022.



os festivais de Siriri (dança e cantoria de raiz indígena e africana) e o Cururu que, no âmbito da festa religiosa, as mulheres são homenageadas por meio de versos e toadas pelos homens.

Transplantadas para as terras do Novo Mundo, as cavalhadas foram desde o início da colonização portuguesa aqui na América um importante instrumento de dominação e conversão. Através delas, os europeus rememoravam um passado de lutas contra povos infiéis na Península Ibérica e ao mesmo tempo legitimavam suas conquistas territoriais e de dominação dos gentios através da imposição de novas formas de organização política, social e religiosa. (SCHIPANSKI, 2009, p. 27).

A cultura de Poconé é representada pela fé e devoção religiosa da sua população, e a Cavalhada é o momento mais esperado da festa católica, como também de maior visibilidade, embora em contexto religioso, a Cavalhada consiste na apresentação de dois grupos de cavaleiros com seus cavalos ornamentados que disputam a rainha. Essas representações, embora incorporadas em outra cultura, como a brasileira e especificamente em Poconé, resistiu por conta dos registros ou mesmo da oralidade passada pelos missionários europeus, e até mesmo porque a Cavalhada continuou por várias gerações e espaços diversos lusitanos.

Na cultura festiva de Poconé, a cavalhada, embora ressignificadas ao ambiente mato-grossense, é sempre bem aceita, esperada, traz alegrias e possibilidades de “novas descobertas e preservação da memória de gerações passadas” (SCHIPANSKI, 2009, p. 30). Tradicionalmente, cada grupo compõe-se nas cores vermelho (os mouros) e azul (os cristãos). Na perspectiva cristã, os mouros simbolizam o infernal, o demônio e, muitas vezes, os ídolos pagãos.

Em relação à cor vermelha, Biedermann (1993) faz associação a certos tipos de comportamentos e representações, geralmente agressivos, ricos em energia, assemelhada ao fogo e ao amor, mas também à luta pela vida. No Marketing os significados podem ser tanto positivos quanto negativos, como: paixão, desejo, energia, velocidade, força, poder, calor, amor, mas também agressão, perigo, fúria, fogo, sangue, violência (Figura 14).<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Prefeitura de Poconé. Disponível em: <https://www.pocone.mt.gov.br/Noticias/Tradicional-cavalhada-reuniu-milhares-de-pessoas-em-pocone-123/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

Figura 14 - Representação da luta entre Cristãos e Mouros/MT



Fonte: Prefeitura de Poconé

De modo geral, o azul transmite confiança em relação a uma marca e, por ser uma cor sóbria, por ser uma cor sóbria significa tranquilidade, estabilidade, harmonia, confiança, verdade, segurança, limpeza, ordem, céu, água, frio, tecnologia etc. Na contemporaneidade, associam-na a episódios da história universal, como as Cruzadas<sup>107</sup>. Essa representação de festa europeia foi trazida pelos padres jesuítas como meio de catequização dos indígenas e dos escravos.

Como patrimônio imaterial e pela grandiosidade e sofisticação teatral, a Cavalcada de Paconé está dentre os maiores espetáculos ao ar livre do Brasil e ocorre anualmente no mês de junho durante os festejos de São Benedito<sup>108</sup>, entretanto, em outras cidades do estado do Mato Grosso são realizados: o Festival de Inverno da Chapada dos Guimarães, o Festival Internacional de Pesca de Cáceres, a Festa do Congo da Santíssima Trindade (em Vila Bela), além dos festivais de Cururu e Siriri que representam o aspecto primordial da cultura do estado.

De modo geral, as festas populares religiosas, como as cavalcadas podem ser analisadas como um espaço de resistência, de solidariedade e de importante momento de compreensão de conflitos sociais, e embora haja distinção na interpretação das cavalcadas, há dois pontos convergentes, um que se volta para a “valorização das práticas culturais e nas formas de representação do mundo como modos privilegiados para pensar as relações entre as idéias (sic) e a ação social” e o outro “na constatação de que o ‘popular’ não se encontra somente nos objetos, mas em todas as práticas sociais que o conformam”. (SCHIPANSKI, 2009, p.32).

---

<sup>107</sup> Expedições militares organizadas entre 1095 e 1291 pelas potências cristãs europeias, com o objetivo declarado de combater o domínio islâmico na chamada Terra Santa, reconquistando Jerusalém e outros. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foram-as-cruzadas/>. Acesso em: 15 mai. de 2021.

<sup>108</sup> Santo católico, de origem moura ou etíope (há duas versões históricas) descendente de escravos.

## PARÁ

### a) Círio de Nazaré;

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré é uma festividade religiosa paraense comemorada desde o ano de 1793, em Belém do Pará, e ocorria até o ano de 1901<sup>109</sup> em datas não fixas, mas sempre entre os meses de setembro, outubro e novembro. Em 04 de janeiro de 1886, um decreto assinado pela Sagrada Congregação dos Ritos determinou que o evento deveria ser realizado no último domingo do mês de outubro, entretanto, D. Francisco do Rêgo Maia, bispo do Pará, à época, decidiu pelo segundo domingo de outubro como a data oficial do Círio (Bonna, 1993), tornando-se, portanto, a festa maior do sincretismo religioso da região norte do Brasil.

Embora as homenagens à Nossa Senhora aconteçam em vários municípios paraense é na Capital do estado que a celebração se torna avultosa com a procissão, tanto fluvial quanto terrestre, num total de treze procissões, a saber: Transporte dos Carros, Traslado para Ananindeua-Marituba, Romaria Rodoviária, Romaria Fluvial, Moto-romaria, Transladação, Procissão do Círio, Ciclo-romaria, Romaria da juventude, Romaria das crianças, Romaria dos corredores, Procissão da festa e Recírio.

Figura 15 - Círio de Nazaré – Belém/Pará



Fonte: G1 Globo<sup>110</sup>

O trecho de 3 km e 600 metros é o que reúne o maior número de pessoas (Figura 15), e se realiza pelas ruas de Belém, entre a Catedral até a Praça Santuário de Nazaré. O trajeto inclui trechos da área mais antiga e arborizada da capital do Estado do Pará. A participação é de

<sup>109</sup> Em 1901, o bispo Dom Francisco do Rêgo Maia fixou o segundo domingo de outubro como a data oficial do Círio. Ver em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_Cirio\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf). Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>110</sup> Disponível em: <https://www.transportal.com.br/noticias/passagem-de-onibus/cirio-de-nazarem/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

aproximadamente dois milhões de pessoas<sup>111</sup>, sendo a festa da Padroeira considerada uma das maiores festas populares do Brasil.

Para além do aspecto religioso, as oportunidades que a festa do Círio fomenta nos trabalhadores evidenciam outras maneiras de compreender essa religiosidade, e essa percepção decorre da “conveniência” que a festividade proporciona. Esse âmbito se configura como o espaço de sociabilidade, de interação e de encontros. Essa perspectiva sobre a *Convenientia* permite observar a contiguidade espacial, a vizinhança dos lugares, visto que são “convenientes” as coisas que se tocam e se misturam: "(...) deste modo, o movimento comunica-se, tal como as influências, as paixões e as propriedades (SODRÉ, 2002, p. 109).

Esse ambiente é o território que os aproximam como “espaço-lugar” e possibilita certa coerência, uma verdade particular possível de o tornar comum. (SODRÉ, 2002, p. 110). Infere-se, porém, que esse lugar simboliza o acontecer, não a oportunidade de fazer constituído pela *convenientia* fundado também na reciprocidade, uma vez que, “as coisas, embora diferentes, não se contradizem são moduláveis”, aproximam-se e se misturam sem prejuízo do real e da singularidade.

Complementam esse ambiente a sonoridade musical, a comunicação abrangente até mesmo nos moldes dos recados transmitidos a alguém especial, que reúne para a barraca do churrasquinho e da bebida gelada. No *sfumatto* do (não) sagrado reside formas diferenciadas de percepções entre os devotos, como exemplo o *almoço do Círio* significa tempo de bonança para as famílias devotas, mas também dos jogos de competição que reúnem os parentes e amigos num mesmo ambiente ou, até mesmo, na Praça da matriz, portanto, os objetivos e motivações que contribuem para a festa do Círio convivem em um mesmo espaço de sociabilidade, de conveniência.

Por essa dimensão que a festa engloba, a Unesco reconheceu-a no ano de 2013 como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade por ser uma das maiores concentrações religiosas do mundo. Como parte dos festejos, vários rituais de devoção e expressão religiosas podem ser compartilhados até mesmo pelos turistas e devotos que chegam de outros estados e países para celebrar. Missas, trasladação, romarias e até mesmo um lugar na corda da berlinda que conduz a imagem da padroeira marcam o conjunto da celebração religiosa. Essa popularidade decorre, em grande medida, da cultura regional, amazônica, das lendas e mitos, especialmente em torno

---

<sup>111</sup> Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=42440&view=detalhes>. Acesso em 31 jan. 2023.

da imagem da santa, sobre o modo como foi encontrada na mata por um simples caçador<sup>112</sup> e dos milagres a ela atribuídos. É o profano que se alimenta do religioso e/ou o religioso que abraça o profano, que ultrapassa as fronteiras da festa criando novas representações e se fazendo espetáculo.

b) Festival Sairé (Santarém);

O festival Sairé é uma manifestação cultural que ocorre há cerca de 350 anos na vila de Alter do Chão, Santarém, no oeste paraense. No passado, a manifestação enfatizava a cultura local, sobretudo, quanto aos aspectos religiosos e rituais indígenas da Vila, entretanto, na atualidade a festa ultrapassa essa fronteira e se desdobra em outra festa, ressignificada como modo de comunicação pela resistência dos remanescentes borari que reconstruíram suas histórias e o território de suas tradições, antes subjugado à violência colonial.

Nessa região do rio Tapajós habitavam os Borari, os quais, até a chegada dos jesuítas, viviam em outros núcleos desse território, porém com a catequese – objetivo da cristianização – os religiosos forjaram um modo de aproximar dessa tribo, por meio dos rituais festivos, como batuques, danças, comidas e bebidas e, por outro, com o auxílio de um instrumento, um semicírculo de cipó enfeitado de fitas, espelinhos e algodão, e que, segundo os missionários, representava as três pessoas da Santíssima Trindade. A este instrumento os indígenas o nomearam de *Sairé* (Figura 16).

Enquanto festividade religiosa o Sairé<sup>113</sup> se manteve até 1943. Durante quarenta anos ele foi proibido pela igreja, mas retornou em 1973 pela força criativa e solidária da comunidade que o reconstruiu, embora misturando rituais sagrados e profanos.

---

<sup>112</sup> Por volta de 1700, reza a tradição, caminhava nas matas da então tortuosa estrada do Utinga, hoje avenida Nazaré, em Belém do Pará, um caboclo agricultor e caçador chamado Plácido José dos Santos.<sup>2</sup> Levado pela sede, acabou descobrindo entre pedras cobertas de trepadeiras, às margens do igarapé Murutucu (localizado atrás da atual Basílica de Nazaré), uma espécie de nicho natural com uma pequena imagem da Virgem de Nazaré (a imagem, hoje tida como a original, tem 38,5 centímetros de altura). Plácido levou-a para casa e, no dia seguinte, ao acordar, viu que havia desaparecido. Assustado, correu até o local onde a encontrara e percebeu que a imagem havia “voltado” para o mesmo lugar. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_Cirio\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf). Acesso em: 10 abr. 2021.

<sup>113</sup> Para mais informações, ver em: <http://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2014/09/festa-do-saire-e-repleta-de-simbolismo-e-mostra-influencia-portuguesa.html>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Figura 16 - Símbolo do Sairé



Fonte: Sérgio Moreira<sup>114</sup>

Segundo os habitantes mais antigos da Vila, ainda em 1973 a organização planejou comercializar produtos da economia local em prol de benefício da comunidade, mas foi no turismo, em função do Sairé, que a Vila passou a ser percebida para além de seu entorno. O comércio local apresenta pouca variedade de produtos, mas atende a necessidade da comunidade.

No centro da vila é possível encontrar produtos naturais, como: andiroba, mel de abelha, copaíba, buriti, e medicamento, unguento, ou manipulados. Também frutas regionais como, cupuaçu, murumuru, bacuri e açaí. Entretanto, é no turismo que a vila se projeta, com ampla oferta de serviços que inclui desde os produtos e peças artesanais que contemplam o vestuário, acessórios de praia, mobília de madeira e até mesmo animais empalhados (técnica da taxidermia). Conta ainda com serviços de hotelaria, *Airbnb*, pousadas, passeios programados em embarcações fluviais, trilhas etc. O fácil acesso tanto terrestre quanto fluvial saindo de Santarém facilita a procura, principalmente no período da Festa do Sairé.

O festival Sairé tem data móvel e duração de cinco dias, com início numa quinta-feira, geralmente na terceira semana do mês de setembro e encerramento na segunda-feira seguinte. (...) o festival dos botos é a espetacularização do ritual da lenda do boto<sup>115</sup> e desde o ano de 1999 tomou forma de disputa entre dois grupos: o boto Tucuxi, de cor cinza, e o boto Cor-de-rosa passando a instituir-se como agremiações folclóricas (Figura 17).

<sup>114</sup> Disponível em: <https://o-boto.com/blog/foto-cobertura-coletiva-saire>. Acesso em: 05 jun. 2021.

<sup>115</sup> Diz a lenda que em noite de lua cheia o boto sai do rio, transforma-se em um homem bonito e sedutor, e que vai às festas para seduzir mulheres, e que ao lançar seus encantos sobre uma determinada moça, engravida-a. Deixando-a, volta para o rio.



Figura 17 - Festival Sairé – Santarém / Alter do Chão – PA



Fonte: Reprodução/TV Tapajós<sup>116</sup>

A canção de Maria Lídia<sup>117</sup>, *Fogo do Sairé*, representa um momento em que a população urbana de Santarém descobre o Sairé e invade Alter do Chão, no período da festa.

Em setembro, todo ano há um festival profano na vila de Alter-do-chão, Onde tupaiús,  
/ turistas, mocorongos, anarquistas formam uma só nação / Deus tupã se manifesta e  
abençoa a / grande festa desse povo em comunhão/ Coração é alegria, quero dança e  
cantoria, toca, toca / Espanta-cão  
Com a rima na ponta da língua, / Com a dança na ponta do pé, / Vou por terra, ar e  
água / Para o fogo do sairé (bis)  
Palavra de ordem, brincar noite e dia, quem fica parado, estraga a folia / Rapaz que  
requebra demais quando dança, atraca de popa, não poupa a poupança / Com a rima  
na ponta da língua (...)  
Quem vai pro escuro caçar gafanhoto ou pisa na cobra, ou topa com o boto;  
/ Perigo é namoro na beira da praia, tem caco de vidro, piranha e arraia. / Com a rima  
na ponta da língua (...)  
Cigarro que fede a palha queimada, papai não suporta e mete a porrada; / Cabra  
cachaceiro, vê se não fulera, na próxima esquina, a polícia te espera / Com a rima na  
ponta da língua (...)  
Aqui, catraieiro, te dou um trocado, me leva depressa lá pro outro lado; / Ô, dona  
Maria, acabe essa broca e sirva um peixinho na sua maloca. / Com a rima na ponta da  
língua (...) (FERNANDES; LÍDIA).

De modo amplo, o Sairé vai além do religioso e profano e abrange a estética porque perpassa a significação individual e se projeta em dimensões outras. A ênfase da festa se dá no “encontro” que ocorre na Vila, nos momentos não combinados ou mesmo marcados, mas não repetidos. Pela proximidade com a cidade de Santarém, há um rodízio intenso de visitantes, festeiros e o próprio movimento dos moradores, tanto no comércio quanto na recepção aos convidados. Logo, o Sairé se eternizou em Alter do Chão, não apenas com a festividade, mas, sobretudo pela dinâmica da Vila, ou seja, Alter do Chão traz a marca da manifestação que por si só já denota complexidade.

<sup>116</sup> Disponível em: [redepara.com.br/Noticia/197186/alter-do-chao-te-chama-para-mais-um-saire-em-setembro](http://redepara.com.br/Noticia/197186/alter-do-chao-te-chama-para-mais-um-saire-em-setembro). Acesso em: 05 jun. 2021.

<sup>117</sup> Cantora paraense, natural de Santarém (PA).

Não há como separar os elementos que compõe o cenário da Vila fora do período festivo – eles continuam depois que a festividade encerra. Senão, vejamos: a mata ciliar de onde se extraem os mastros permanece; o roçado de onde vem a maniçoba e a bebida da festa – o tarubá, continua a ser plantado e colhido, e as catraias que fazem a procissão fluvial do Sairé, no Lago verde, voltam ao percurso diário das travessias de banhistas para a Ilha do Amor. Não há também como esquecer o Sairé depois que o barracão e as barracas de vendas são desmanchados, enquanto um volta para a Igreja Matriz da Vila, o outro para a Ilha do Amor, apenas as temporalidades são divergentes de um tempo linear.

Paes Loureiro reafirma minha percepção no seguinte excerto:

O Sairé é, dentro da Amazônia, um desses casos plurissignificativos de interpretação da paisagem física com a cultural, na qual a função estética se evidencia. Não apenas porque o Sairé reafirma o sentimento de unidade do grupo, realimenta a autoestima e o sentimento que esse grupo tem de um viver em comum, como porque mobiliza a união de todos em torno de uma expressão de crença e beleza (...). (LOUREIRO, 2015, p. 162).

c) BRAGANÇA – Marujada de Bragança;

A Festa da Marujada (Figura 18) é uma manifestação da cultura popular e religiosa que teve início no ano de 1798 na Vila de Bragança, no nordeste paraense. Na origem da festa consta a autorização avalizada pelos senhores de escravos para a fundação da Irmandade de São Benedito e, conseqüentemente, para a construção de uma igreja em homenagem ao santo. Os escravos africanos, segundo Anaíza Vergolino-Henry e Arthur Napoleão Figueiredo chegaram de Bissau em 20 de março de 1777 (PEREIRA, 1963).

A Microrregião Bragantina passou a contar com um movimento entre a chegada, a destinação, mas também sobre fuga de escravos, oscilando constantemente esses dados. Essa população de migrantes passou a atender a lavoura e a cidade, sobretudo, com serviços domésticos. No final da década de 1790 muitos deles viviam entre a cidade e o roçado, ou seja, de janeiro a julho na cidade e nos meses de agosto a dezembro no plantio e nos roçados nas fazendas da região (PEREIRA, 1963).



Figura 18 - Festa de São Benedito – Bragança /PA



Fonte: Agência Pará<sup>118</sup>

Os escravos que habitavam a cidade possuíam alguma vantagem em relação ao que vivia no campo, até porque os senhores a que estes serviam tinham de zelar pela higiene e saúde de seus servos, a fim de que eles não se tornassem propagadores de doenças na comunidade. Nesse sentido, a irmandade de São Benedito foi constituída, sob a permissão dos senhores e das autoridades de Bragança. Por meio da concessão, os escravos passaram a sair às ruas dançando e festejando esse feito, de casa em casa como forma de agradecimento aos seus senhores.

No Brasil, São Benedito é comemorado em 5 de outubro e marca o registro de uma norma canônica cedida aos bispos do Brasil, entretanto, essa festividade, em outros países, tem por base o dia 04 de abril que é o dia da morte do Santo. Em Bragança (PA), a festa se destaca pela marujada - ato simbólico auto dramatizado originário dos primeiros habitantes – escravos africanos, que habitaram a região. A cor oficial usada pelos participantes é o branco com algum detalhe em vermelho, azul ou amarelo. O branco transmite a ideia de tranquilidade, pureza e luminosidade quando combinado a outras cores. Os dias de festa ocorrem em três momentos: no Natal, no dia de São Benedito (5 de outubro) e em 1º de janeiro, dia da Confraternização Universal.

Esse evento é coordenado pela capitoa, aquela que detém o poder supremo sobre a organização da festa, e cargo vitalício. Ela, também pode designar a subcapitoa que lhe substituirá – por morte ou renúncia. Com efeito, nessa festa as mulheres têm papel relevante em relação aos homens, quer sejam como organizadoras ou de direção, e os homens participam como tocadores ou acompanhantes do retumbão<sup>119</sup> – motivo central da festa. Outros tipos de

<sup>118</sup> Disponível em: <https://agenciapara.com.br/noticia/17107/>. Acesso em: 13 jun. 2021

<sup>119</sup> É a dança folclórica e o ritmo (variação do lundu) dos festeiros da marujada, e dançada com os pés descalços. O nome faz referência à percepção que os portugueses tiveram ao afirmar que na execução da dança tudo

dança compõem a marujada, como o xote bragantino, o chorado, a mazurca, a zabumba e o triângulo, a valsa e o bagre, entretanto, em todas elas o movimento se assemelha ao balanço de uma embarcação no rio. Para esse evento, que ocorre no barracão da Marujada, os homens (marujos) escolhem suas damas (marujas), a fim de formarem os pares para uma dança sincronizada.

Anualmente, no mês de maio começam os preparativos que são as ofertas dos moradores local para a realização do evento, e é o único momento em que as imagens descem do altar e vão às colônias, campos e praias reproduzindo a peregrinação dos escravos em tempos passados. Nessa manifestação cultural os instrumentos musicais utilizados são: tambores, cuícas, pandeiros, rabeca, viola, cavaquinho e violino. Danças como a cavalhada, a procissão e o leilão também se misturam à marujada, e em todas elas o marco-símbolo da festa é o mastro<sup>120</sup> – que é erguido no primeiro dia da festa e retirado no último dia, ou seja, no período natalino ocorre de 18 a 26 de dezembro.

## **RORAIMA**

É o estado brasileiro mais ao norte do País e faz fronteira com a Venezuela, ao norte e noroeste; com a Guiana, a leste; com o estado do Pará, a sudeste e sul, e com o estado do Amazonas, a oeste. A colonização intensificou-se pelos portugueses depois da chegada da missão Carmelita, em 1725. Antes a região foi cobiçada e disputada por holandeses e ingleses. A capital Boa Vista é a única capital do País situada totalmente no Hemisfério Norte. Quanto à vida cultural, Boa Vista festeja intensamente o carnaval, as festas juninas, Natal e outras manifestações comuns no calendário nacional.

Na cidade de Caracaraí ocorre desde 2006 o festival folclórico do município, o qual dista 140 quilômetros da capital Boa Vista pela rodovia 432.

Essa manifestação cultural é recente, mas vem despertando o interesse da população do estado, e se configura, em lados opostos, pela homenagem a ave predominante daquela região, o Caracará, e que dá nome ao município, e, pela ênfase à lenda da cobra grande, que habita o

---

retumbava. Para mais informações: Ver: Retumbão. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?i=1&p=321>. Acesso em: 06 jun. 2021.

<sup>120</sup> O “Levantamento do Mastro” ou “Festa do Mastro” é uma cerimônia em torno de uma tradição pagã muito comum na Europa e trazida para o Brasil pelos colonizadores. Em Portugal esse evento ocorre no contexto da Festa de São Domingos que tem início em 25 de julho. De todo modo, o simbolismo refere-se à virilidade masculina. O rito, em Portugal tem início com o corte de uma árvore que é transportada e fincada, ornada de flores em um alto monte. No cortejo do mastro os homens procuram tocá-lo para que ele próprio e o campo volte à virilidade. No Brasil há muitas festas de mastro que se assemelham ao rito, sem que a comunidade saiba de fato, a origem dessa tradição ancestral. Na Vila de Alter do Chão, a comunidade adotou dois mastros – em homenagem a São José e à Nossa Senhora da Saúde.

fundo do rio Branco (rio que banha a capital Boa Vista) e faz parte do imaginário amazônico. Trata, portanto, da disputa entre dois grupos folclóricos: Gavião Caracará (ou carcará) e a Cobra Mariana, e que se assemelha ao festival de Parintins pela concepção da festa. Essas agremiações se distinguem pelas cores verde e branco (Gavião Caracará) e azul e branco (Cobra Mariana). O festival folclórico de Caracará ocorre em meados do mês de novembro e as apresentações são na Dr. Zanny, avenida central da cidade (Figura 19).

Figura 19 - Festival Folclórico de Caracará – Boa Vista/RR



Fonte: Jornal de Roraima/ G1<sup>121</sup>

## TOCANTINS

O Tocantins é o mais novo estado da federação, antes essas terras pertenciam ao estado de Goiás, mas apesar de uma nova configuração política a partir de 1988, o estado reconfigurou-se, mas preservou sua cultura. Pela posição geográfica e fronteira com o estado de Goiás, o estado do Tocantins tem nas Cavalhadas sua principal festa. Em suas fronteiras encontram-se os seguintes estados: Bahia, Piauí, Maranhão, Pará e Mato Grosso.

### a) Cavalhada de Taguatinga (TO);

A cavalhada é uma festa que remete aos torneios na Europa da Idade Média, como forma de batalha entre cristãos e mouros e ocorriam nos espaços/praças próximos às igrejas (Figura 20).

Essa festa-torneio foi introduzida no Brasil, em 1756, pelos jesuítas, a fim de converterem o indígena e o escravo africano à fé cristã. Em solo brasileiro os jesuítas passavam

<sup>121</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8091230/>. Acesso em: 31 jan. 2023 .

a habitar as cidades nas quais havia exploração aurífera, ao mesmo tempo em que imprimia certo poder católico sobre outras religiões ou credos e mantinha certo controle da população.

Figura 20 - Cavaleiros representando Mouros x Cristãos (TO)



Fonte: Jornal do Turismo<sup>122</sup>

O termo cavalhada relaciona-se à duas concepções. Refere-se tanto à corrida ou desfile de cavaleiros, que durante os festejos utilizam-se de jogos de argolinhas, canas, manilha e outros, ou associada a festejos religiosos, como representação da batalha pela reconquista do território ocupado pelos mulçumanos, na luta entre Cristãos e Mouros (árabes mulçumanos) durante as cruzadas. Essa manifestação ocorre em outras regiões, como São Paulo, Goiás e Alagoas, sendo que em cada estado se apresenta modificada, ou seja, com elementos próprios da cultura regional.

Em Taguatinga (TO), cidade que dista 460 Km da capital Palmas, a cavalhada ocorre desde o ano de 1936 durante à festa em homenagem a Nossa Senhora d'Abadia, padroeira local, entretanto, dez anos mais tarde a festa deixou de ser realizada, e dentre os motivos constam as perdas de seus primeiros integrantes. Quatro décadas se passaram.

Em 1990 os moradores puderam reerguê-la e, a partir do ano 2000 a Prefeitura assumiu a organização do evento. Vale ressaltar que a festa da padroeira mescla representações religiosas com o folclore e reforça a grandeza cultural da Cavalhada de Taguatinga. O evento conta com 24 cavaleiros, divididos em pares, sendo 12 mouros vestidos de vermelho<sup>123</sup> e 12 cristãos, em azul<sup>124</sup>. A batalha ocorre em um campo próprio para a apresentação, para onde a

<sup>122</sup> Disponível em: <https://www.jornaldeturismo.tur.br/tech/79545-booking-celebra-festas-tradicionais-da-regiao-norte-do-brasil%3E>. Acesso em: 25 ago. 2021.

<sup>123</sup> Na psicologia, a cor vermelha simboliza raiva, paixão, fúria, ira, desejo, excitação, energia, velocidade, força, poder, calor, amor, agressão, perigo, fogo, sangue, guerra, violência. Ver: <https://rockcontent.com/br/blog/psicologia-das-cores/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

<sup>124</sup> O Azul, higiene, delicadeza, estabilidade e tranquilidade, mas também, fé, espiritualidade, contentamento, lealdade, paz, tranquilidade, calma, estabilidade, harmonia, unidade, confiança, verdade, confiança, conservadorismo, segurança etc.

população se dirige após o desfile dos caretas – grupo de mascarados – que trazem do imaginário medieval os bruxos, as cabeças de bois e chifres e outros elementos e os animais possuem instrumentos sonoro que os identificam.

O ritual tem início com a bênção do sacerdote aos cavaleiros e com a entrega das espadas pelo imperador. No campo a imagem de Nossa Senhora D’Abadia adentra e em seguida as rainhas que portam as bandeiras dos seus reinos. E os jogos começam e têm duração de dois dias. Outros personagens que compõem a cavalhada, como reis e rainhas se apresentam com vestes apropriadas e os cavalos se apresentam ornamentados.

Outras duas festas são também significativas para os habitantes de Tocantins. São elas, a *Festa do Divino* e a *feira dos Reis*, ambas trazidas de Portugal pelos jesuítas e ressignificadas desde então pela população na modernidade como cultura popular.

b) A Festa do Divino (TO);

É uma festa tradicionalmente católica, com festejos híbridos, e ocorre sete semanas depois da Páscoa que é o dia de Pentecoste, na tradição cristã, e ocorre desde o ano de 1904 em Natividade (TO). No ritual religioso tem novenas, romaria com bandeiras, mas também quermesses, leilões e shows artísticos com fogos de artifício, tem-se ainda o giro da folia e danças folclóricas tradicionais da região, especialmente as congadas e catiras.

A festa do Divino está presente em Natividade e em outros municípios tocantinenses, como Santa Rosa do Tocantins, Monte do Carmo, Almas, Silvanópolis e Paranã e ocorre no período de janeiro a julho, porém, em cada localidade tem características próprias da cultura local, apesar de manter a tradição religiosa, cujos elementos são: a Coroa e a coroação do Imperador e a Pomba branca. Esse modo hierarquizado dos personagens da festa, segundo Du Bois (1868-1963), configura-se como *dupla consciência* que é sentir-se parte da festa e/ou de uma cultura europeia, e, por outro, vivenciar a condição moldada pela *colonialidade do poder* que se instala entre culturas facilitada pela falta de um novo sentido (histórico) para as lutas sociais do tempo presente.

A cultura popular detém um conjunto de saberes que se volta à diferentes tempos históricos e se entrelaçam de diversas maneiras construindo um modo de vida próprio para aqueles que são invisibilizados pelo modelo patriarcal, colonizador e catequista e que desde àquele tempo se fez presente também na divisão social do trabalho. No giro da folia grupos de pessoas cantando saem às ruas (Figura 21) pedindo donativos aos fiéis, a fim de serem distribuídos durante os festejos, geralmente são doação de alimentos.

Figura 21 - Festa do Divino – Natividade/TO



Fonte: G1-TV Anhanguera/TO<sup>125</sup>

Na procissão, além da Virgem Maria e dos apóstolos, personagens como o Imperador e sua esposa que simbolizam os membros da corte portuguesa também se inserem no evento. Vale lembrar que a Festa do Divino Espírito Santo nasce em Portugal, no século XIV como uma celebração protagonizada pela rainha Isabel (1271-1336), ao implorar ao Divino providências para a construção da igreja do Espírito Santo, na cidade de Alenquer.

Bastante difundida por todo o país, esse modo de celebrar chega ao Brasil trazido pelos jesuítas com as tradições do Império, a qual se mantém como ritual, inclusive mantendo a nomenclatura das personagens. Na contemporaneidade, outras manifestações foram inseridas com base na cultura local, como a Cavalhada que encerra o evento.

Todos os personagens representativos usam vestimentas apropriadas, e, do mesmo modo, os cavalos para a batalha da Cavalhada são cuidadosamente ornamentados. Crianças, na Roda dos Anjos, levam o estandarte do Divino seguidas pelos bonecos gigantes (Maria Angu, velha Miota e João Paulino). A festa encerra-se com tradicional refeição, que consiste em um cozido de carne com arroz e farinha de mandioca.

#### c) Festa dos Reis (TO)

Diferente do que ocorre por todo o Brasil, a *Festa dos Reis* em Tocantins (Figura 22) envolve aspectos como promessa, devoção, fé, legado e tradição, mas preserva, sobretudo o

<sup>125</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/fe-e-devocao-reune-fieis-na-festa-do-divino-espírito-santo-em-natividade.ghtml>. Acesso em: 25 ago. 2021.



religioso. De fato, considera-se uma continuidade das festas barrocas<sup>126</sup> em solo brasileiro, uma vez que são identificados tanto elementos do catolicismo popular quanto dos ritos religiosos africano. Nesse período festivo a população era aprendente tanto da hierarquia social, ou o lugar de cada um, quanto da igualdade perante o Divino.

De origem portuguesa, mas em solo brasileiro desde a colonização, o festejo faz menção à viagem dos Reis Magos à Belém da Judéia para recepcionar o menino Jesus. O festejo que ocorre entre o Natal e o dia de Reis – 06 de janeiro – tem forte tradição na região, pois acreditam os mais velhos que são os Reis os verdadeiros protetores das pestes que assolam as plantações.

Figura 22 - Festejo de Santos Reis – Fátima (TO)



Foto: Conexão Tocantins, Redação/Divulgação<sup>127</sup>

A parte folclórica dos festejos é marcada pelo roteiro da folia. Juntos, Alferes (chefe dos foliões) e palhaços mascarados do Reisado saem às ruas – estes representam os soldados do rei Herodes – e que, com seus instrumentos musicais e com vestes apropriadas, saem às ruas com violão, cavaquinho e pandeiro salmodiando e dançando. Ressalta-se, portanto, a semelhança entre os elementos visuais e sonoros, além da arquitetura dessa festa, com as encontradas ainda hoje nas manifestações da cultura popular quanto a ancestralidade barroca, ou seja, uma junção de dança, música, canto, alegoria, decoração, luzes em espetáculo.

À porta dos fiéis, o grupo bate para um convite ao café, e nas casas que os recebem eles recolhem dinheiro para o último dia da festa, 06 de janeiro, quando é oferecido um banquete a todos os convidados. Como forma de agradecimento o morador recebe uma bandeira colorida, enfeitada com fitas e santinhos. A cidade de Natividade também celebra fortemente a Festa dos

<sup>126</sup> O Barroco nasce da crise resultante dos embates religiosos e econômicos, por volta de 1800, ocasionados pela decadência dos valores renascentistas. No início do século XVIII as festas do Divino começaram a expandir-se.

<sup>127</sup> Disponível em: <https://conexaoto.com.br/2016/01/04/tradicao-do-festejo-de-santos-reis-e-mantida-no-município-de-fatima>. Acesso em: 25 ago. 2021.

Reis e em Fátima<sup>128</sup>, município a 110 km de Palmas, a festa foi premiada em 2013 com o Prémio *Dió* de Apoio à Cultura Popular, Tradicional e Artesanato de Tocantins.

A festa dos Reis, além de espaço de sociabilidade e de reafirmações identitárias evocadas nos elementos e símbolos que a festa traz, busca no passado as histórias e os saberes da população os quais, no presente, esses mesmos elementos pautam as reivindicações de reconhecimento, permanência e legitimidade. A diversidade das festas aqui apresentadas não contempla a totalidade das manifestações culturais da Amazônia, visto que em cada estado desse território, encontram-se inúmeras festas, com objetivos e finalidades díspares. As festas de santo, por exemplo, trazem algumas semelhanças, todavia, adaptadas às tradições da cultura local.

De outro modo, além de espaço privilegiado para o exercício da cidadania, a festa é *fato social total*<sup>129</sup> pois implica numa variedade de relações de naturezas diversas, ou seja, agrega não apenas o lúdico e o religioso, mas também o econômico e o artístico, contempla ainda o caráter político e histórico, uma vez que os embates diários dos grupos sociais são convertidos em formas de resistência.

Diante do contexto e das perspectivas apresentadas, compreende-se que os espetáculos culturais amazônicos são formas de comunicação da cultura que se apropriam da plataforma e linguagens da comunicação digital ou midiaticizada para transpor o local, ganhar visibilidade e produzir novos sentidos de pertencimento e vínculos com a festa, além de criar modos de festejar e de estar-juntos.

---

<sup>128</sup> Município de Tocantins. Disponível em: <https://conexaoto.com.br/2016/01/04/tradicao-do-festejo-de-santos-reis-e-mantida-no-municipio-de-fatima>. Acesso em: 26 ago. 2021.

<sup>129</sup> Terminologia maussiana, segundo a qual, tudo é festa durante o tempo da festa. O caráter social e total da festa a diferencia de uma cerimônia, por exemplo.



#### 4 CAPÍTULO III – AS FESTAS-ESPETÁCULO AMAZÔNICAS

*Arte popular  
Do nosso chão  
É o povo quem produz o show  
E assina a direção  
“Coisa de pele”  
(Jorge Aragão)*

Este capítulo compreende as festas populares da Amazônia brasileira ou, em quase sua totalidade, da região norte do Brasil no formato de espetáculos culturais – manifestações da cultura popular de origens diversificadas ou híbridas dos espaços geográficos amazônicos. Consideram-se, para efeito de amostra, os eventos de maior projeção midiática decorrente das estratégias pensadas para cada espetáculo, como: produto turístico, padronização da técnica e linguagem do espetáculo, a fim de encantar o público.

No estudo sobre a natureza da festa, Johan Huizinga retoma as palavras do sábio Karl Kerényi, segundo o qual “entre as realidades psíquicas, (...) a festa é uma entidade autônoma, impossível de se assimilar a qualquer outra coisa que exista no mundo” (HUIZINGA, 2012, p. 25) A obra *Homo ludens* – o jogo como elemento da cultura, trata antropologicamente do lúdico<sup>130</sup> e sua relação com a cultura. Em relação ao jogo – objeto de estudo da obra -, o autor afirma:

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comuns suas características principais. O modo mais íntimo de união de ambos parece poder encontrar-se na dança (HUIZINGA, 2012 p. 25).

A partir dessa compreensão, as festas-espetáculos são também combinações de “regras”, “liberdade”, “união”, reunidas em rituais, em qualquer das linguagens manifestas: sonora, visual e verbal, e mesmo as festas tribais, cujo motivo de celebração enfatiza as diferenças entre os seres, o intercâmbio, quer seja de comida, bebida e, a depender da ocasião, de artefatos e até mesmo de canto, sem os quais não haveria cooperação entre si. Essa profusão festiva em grupo assemelha-se com as festas religiosas, em que o indivíduo “desaparece” dominado pelo coletivo, cedendo espaço para um sentimento de si e do outro, da comunidade, reafirmando-se como seres sociais (Durkheim, 1968).

---

<sup>130</sup> O termo lúdico é uma expressão que denota brincadeira, diversão e atividades prazerosas e cuja finalidade de satisfação é a própria atividade em si.

Diferentemente do jogo, para o qual Huizinga (2012) estuda-o como função social, a festa apresenta características semelhantes, como: liberdade; fuga da vida real para um âmbito efêmero com sentido próprio, e limite de tempo e de espaço, entretanto, enquanto limitado pelo tempo, essa característica situa-o como fenômeno cultural. “Mesmo depois de ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, tesouro a ser conservado”. (op cit. p.12-13). Há ainda categorias, como a da competição a que o historiador se refere como *agón* (do original grego, “reunião”), embora o sentido lúdico propriamente dito, não é contemplado pela palavra *agón*.

Quanto a limitação do espaço, afirma o autor que “todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea” (id. p. 13). Nesse sentido, entre o culto e o jogo não há “diferença formal”, visto que não há como distinguir “o lugar sagrado” do “terreno do jogo”. Noutra perspectiva, Duvignaud (1983) diferencia o jogo da festa por que enquanto aquele presume o emprego de regras, a festa inversamente “destrói toda a regulamentação sem transgredi-la” (DUVIGNAUD, 1983, p. 67). Isso nos leva a uma terceira aproximação, a festa como comunicação de questões sociais, o que as festas querem dizer quando representam este ou aquele processo de socialização.

Nos espetáculos culturais amazônicos, tratados nessa tese, o jogo se faz presente como elemento de importância e avaliação sobre todas os demais atos do ritual. Esse jogo que é a disputa pode ser visto como luta e resistência que dão corpo a estes resultados. E mais, porque estas representações se dão por um formato que usa o riso, a alegria e o humor como sustentação. Bakhtin afirma na introdução da obra *A Cultura Popular na idade Média e no Renascimento* (1999), que os ritos e espetáculos populares organizados à maneira cômica ofereciam uma visão de mundo diferente e deliberadamente não-oficial. Segundo o autor, “As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo (...) têm sempre uma relação marcada com o tempo” (1999, p.7-8).

Da maneira como aqui se observa, as festividades aqui tratadas referem-se à concepção dos espetáculos culturais amazônicos, cuja definição do termo espetáculo<sup>131</sup>, entre outras, refere-se à apresentação pública que impressiona e é destinada a entreter, ou aquilo que atrai o olhar (DEBORD, 1997), ou ainda, na concepção do espectador, uma predisposição a se permitir encantar pelo que observa – o espetáculo. Em Requena (1994), “*Espectáculo*” vem do latim “*spectaculum*”, derivado de “*spectare*” (contemplar, assistir), que por sua vez deriva da forma

---

<sup>131</sup> Dicionário escolar da língua portuguesa/Academia Brasileira de Letras. 2ª edição. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 2008. p. 179. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Espect%C3%A1culo>. Acesso em: 28 fev. 2022.

primitiva, do latim arcaico, "*specere*" (olhar), que deu origem ao "*speculurn*" e, em castelhano, ao espelho.<sup>132</sup>

Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se (DEBORD, 1997, p. 18).

O termo espetáculo abrange várias espécies de manifestações e, até mesmo de representações, como se pode observar no texto de Rousseau (1958), em *Carta a d'Alembert*, no qual questiona a implantação do teatro de comédia em sua cidade – Genebra –, cuja inquietação remete a essa instituição artística, compreendida pelo autor como representativo da corrupção semelhante às demais repúblicas que ainda mantêm velhos costumes e práticas virtuosas. Justifica-se o autor:

[...] vejo, de início, que um espetáculo é uma distração e, caso, na verdade necessite o homem de distrações, concordarei ao menos que sejam elas permitidas na medida em que são necessárias e que qualquer distração inútil constitui um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo tão precioso. O estado do homem possui seus prazeres, que se derivam de sua natureza e nascem de seus trabalhos, de suas relações e de suas necessidades, e esses prazeres, tanto mais suaves quanto mais sã é a alma de quem os saboreia, tornam quem quer que saiba gozá-los pouco sensível a todos os demais. (...) Acredita-se reunirmo-nos num espetáculo quando lá cada um se isola e se esquecem os amigos, os vizinhos, os parentes para interessarmo-nos por fábulas, para chorarmos as infelicidades dos mortos ou rirmos à custa dos vivos (ROUSSEAU, 1958, p. 346).

Com esse olhar crítico, Debord (1997) denuncia em a “sociedade do espetáculo” as influências advindas do espetáculo submetendo a capacidade e consciência humanas de pensar e agir em prol do desenvolvimento econômico e político, e do consumo. Associa-se ao espetáculo a mídia ou o poder do capitalismo, entretanto, embora tais organizações sejam mobilizadas para a efetiva realização do espetáculo, este não é uma obra daqueles agentes, mas uma “invenção” da raça humana e anterior ao aparecimento da mídia nos moldes como se conhece hoje, ou seja, como suporte sócio tecnológico de comunicação (Rubim, 2002). Nesse contexto, questiona-se: em que consiste o espetáculo? Num movimento que provoca a representação do real, reconfigurando-se e estabelecendo novos padrões e práticas na cotidianidade, sobretudo, por meio do entretenimento, lazer.

A indissociabilidade entre mídia e espetáculo se dá pelo formato midiático em conjunto com a classe produtora de espetáculos que cria e aciona “gigantescas máquinas midiáticas de

---

<sup>132</sup> Requena, J. G. El Texto Televisivo: espectáculo de la posmodernid. 1994. Disponível em: <https://www.gonzalezrequena.com/resources/1994%20El%20texto%20televisivo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

espetacularização” (RUBIM, 2002, p. 18), entretanto, ressalta o autor que historicamente o espetáculo antecede ao aparato sócio tecnológico de comunicação conformado como mídia, visto que, os diversos tipos de espetáculo quando veiculado pelos meios de comunicação, moldam-se ao processo de midiaticização, segundo o qual padroniza as diversas linguagens e/ou discursos à lógica midiática.

O aparato midiático promove a espetacularização do espetáculo pela midiaticização e, nesse ambiente, a mídia estabelece-se como espaço privilegiado de visibilidade social e legitimação de discursos (RODRIGUES, 1994; HJARVARD, 2012). Ressalta-se, porém, que nem todos os fenômenos podem ser considerados espetáculo, embora se observe com certa frequência na mídia onde a espetacularização da informação dá visibilidade aos acontecimentos.

Sobre a percepção de um fenômeno ser ou não espetáculo, Requena (1995) estabelece algumas diferenciações, especialmente sob a perspectiva do contemplador, visto que “O olhar se nos apresenta então, em todos os casos, como o sentido rei, como aquele sobre o qual o sujeito se constitui em espectador” [...], a saber: [...] dos lugares, do visualizador e do evento-espetáculo, separados por uma distância que atua no modo de fronteira – ou de uma barreira que separa e impede o sujeito que assiste de introduzir seu corpo no lugar do espetáculo (REQUENA, 1988, p. 57- 66 – tradução nossa).

Com efeito, os espetáculos são geridos pelo capitalismo e este, por meio da publicidade, impulsiona e, ao mesmo tempo, capta do espetáculo imagens e produtos transformando-os em mercadoria para o consumo ou para a alienação do público e, em um processo contínuo, o consumo volta a girar a economia. Em se tratando de festas da cultura - sob o aspecto de positividade -, Debord (1997) afirma que com um enredo e detalhes atrativos nada mais se precisa acrescentar, uma vez que o espetáculo altera o sentido da visão do espectador que é atraído pela visualidade.

Como a espetacularização midiática é o ápice da visualidade e a materialização da mercadoria no meio social, surge a necessidade do consumo da mercadoria, posto que o homem não consegue ver além dela, tudo o “que se vê é o seu mundo” (p. 30), assim, torna-se consumidor de ilusões, mas reais. A espetacularização é potencializada pela midiaticização e, nesse processo, Debord (1997, p. 14), afirma que o espetáculo é “uma relação social entre pessoas mediada por imagens”, e que, portanto, essas relações não são verdadeiras, uma vez que ocorrem no nível da aparência ou das simulações.

Na perspectiva de Thompson (2012) as produções midiáticas são mecanismos para a compreensão da vida social, tanto nas dimensões culturais quanto simbólicas e em relação ao

papel da mídia na representação da realidade. Corrobora com essa perspectiva, o filósofo espanhol Eduardo Subirats (1989), o qual entende que o fato da mídia reproduzir a realidade não está nem diretamente relacionada a sua dimensão fundamental, nem em seu aspecto instrumental (extensão dos sentidos humano) ou mesmo em sua capacidade de manipulação de consciências, mas em seu valor ontológico, do real.

Outro estudioso que atualizou o pensamento de Guy Debord, nos estudos sobre cultura da mídia, é o teórico norte-americano Douglas Kellner. Em seus estudos, Kellner (2003) trata o espetáculo como categoria cultural, para aplicar à análise da mídia. Se em Debord (1997) o espetáculo é como uma relação social, em Kellner (2003), o espetáculo da mídia é uma recente configuração da economia, da política, da cultura, da sociedade, cuja abrangência se dá em todos os campos da experiência até a vida cotidiana estabelecendo novas formas de cultura e relações sociais.

A perspectiva sobre a qual me apoio vem de uma concepção amazônica, cuja diversidade complexa em abrangê-lo pressupõe que:

Os espetáculos culturais, do modo como estamos categorizando, atravessam a experiência tradicional para se consolidarem ‘além’ – um pós-tradicional (...) como práticas resultantes, mas que se estabelecem numa perspectiva que retoma a ideia da ‘indústria cultural’ pela lógica de uma nova relação entre o trabalho da cultura e o comércio” (AMARAL; ALVES, 2018, p. 37).

Nos espaços em que essas relações ocorrem, ou seja, nos ambientes e lugares nos quais os espetáculos se vinculam, desenvolve-se o comércio – farta oferta de insumos da cultura local ou agregado de produtos de origens diversas que se beneficiam da negociação, projeção pela organização e controle do evento, a que Amaral Filho (2018 p. 235) trata de ‘rituais de consumo’ e complementa: “a produção dos espetáculos está diretamente ligada ao trabalho da comunidade que o concebeu como manifestação da cultura”. Por outro lado, esses produtos precisam ser atrativos e despertar o interesse do público ou ainda serem espetaculares compondo “a arena que é a própria vida – da cultura e das tradições local” (AMARAL FILHO, 2018).

Os três espetáculos culturais analisados têm relevância científica porque resulta de investigações em todos os aspectos abordados nessas manifestações, como se observa nos quatro tipos de alegorias, por exemplo, do festival de Parintins, que são: *Celebração amazônica* ou *exaltação*, *ritual indígena*, *lenda* e *figura típica*. A sincronicidade com a toada resulta no espetacular, uma junção das imagens com a narrativa e os discursos, ou o maravilhoso que encanta. Embora muitos sejam os artistas que trabalham com as alegorias, todos têm alinhamento com o projeto, independente da geração, dos mais jovens. As percepções diferem

porque a cada nova apresentação inovam-se os movimentos das peças agregando valor ao projeto artístico.

Na festa das tribos de Juruti, o envolvimento e compromisso com o projeto artístico tem a mesma finalidade: encantar o turista, o público e a comunidade, e, nesse sentido, a festa é compreendida como comunicação de questões sociais. Pode-se citar como exemplo, os ensaios das tribos, conforme observado na declaração do intérprete Iezen Rocha, da Tribo Munduruku, no vídeo *Juruti- documentário Festribal 2019*<sup>133</sup>, a partir do 8' em que o intérprete afirma: “Eu sou apaixonado pelos ensaios ... quando chega o último ensaio, que é hoje, a gente fica triste. Lá na arena já é a concepção ... é legal, é bonito, mas eu sou apaixonado de coração pelos ensaios.”

Os cantos tribais são compostos em consonância com o tema da festa resultando numa afinidade entre os participantes ou brincantes envolvidos no sentimento de pertença de um só povo que representa um processo de sociação: “não adianta ter só tribo se não tiver brincante” (Alex Guedes – presidente da tribo Munduruku, *Juruti- documentário Festribal 2019* – 10'44”).

Em se tratando das festividades do Sairé, percebe-se que a reconstrução da festa se deu pela força de um sentimento de pertença que permanecera nos moradores mais antigos e que traziam em suas memórias as lembranças da participação de seus antepassados no período da festa religiosa da Vila de Alter do Chão. E, embora não se possa explicar de modo global o Sairé como um fenômeno histórico descontextualizado do momento em que se investiga (BLOCH, 2001), a festa retornou como forma de resistência da cultura indígena que parecia sucumbir.

E, apesar de contestada pelos antigos moradores, sobretudo, pelos que a reconstruíram a festa, eles próprios reconhecem que, de certo modo, a cultura nativa tornou-se evidenciada, uma vez que a manifestação cultural se espelha no cotidiano da comunidade, nas práticas, nas vivências e experiências com a floresta e o rio, os quais são representadas no espetáculo. Entretanto, convém lembrar que por meio de um movimento e articulação de moradores, ainda nos anos 1990, Alter do Chão recebeu a identificação de terra indígena. A Portaria de nº 776 de 04 de julho de 2008 foi publicada em 09 de julho do mesmo ano.

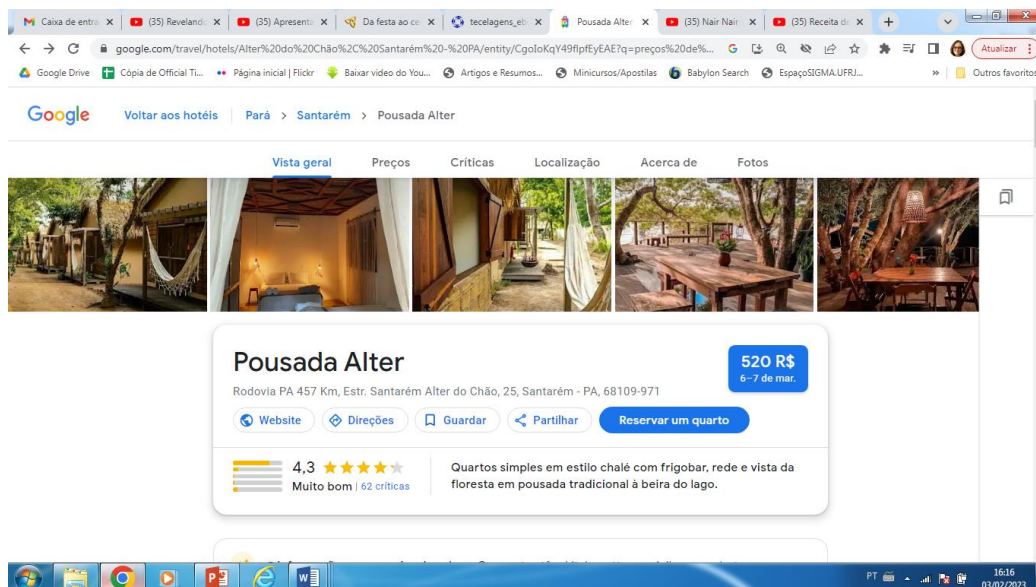
Entretanto, ainda assim a colonialidade mantém as formas de dominação reproduzindo a violência colonial pelo capitalismo financeiro. Essa realidade está presente em Alter do Chão em função da migração de turistas e, com isso, ocorre uma “invasão” de produtos de consumo da cultura-mundo se aproximando, inclusive, dos produtos locais que tinham um valor social e

---

<sup>133</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i56jtRGof8w>. Acesso em: 02 jan.2023.

se tornam mercadorias, como a artesanaria, por exemplo e a culinária, além da majoração dos preços de hospedagem (Figura 23).

Figura 23 - Pousada em Alter do Chão (PA)



Fonte: *Tripadvisor*<sup>134</sup>

Embora se contemple essa realidade que surgiu em torno da amplitude da festa, a cultura borari apresenta-se mais dinâmica, manteve o rito religioso que compõe parte da programação do Sairé, além da escolha dos personagens da próxima Festa, quais sejam: saraipora, procurador, procuradora, juiz, juíza, capitão, alferes, troneira, foliões, mordomos e mordomas. Todo esse “empreendimento” foi ressignificado no contexto e nas alegorias do espetáculo dos botos exibido no Sairódromo.

O Quadro 1, abaixo, traz uma síntese dos espetáculos midiáticos da Amazônia brasileira, porém, dentre as festas apresentadas, têm-se festas com fundamentos e/ou origens diversas.

<sup>134</sup> Disponível em: [https://www.tripadvisor.com.br/Hotel\\_Review-g2442844-d9787058-Reviews-Pousada\\_Alter\\_Alter\\_do\\_Chao\\_State\\_of\\_Para.html](https://www.tripadvisor.com.br/Hotel_Review-g2442844-d9787058-Reviews-Pousada_Alter_Alter_do_Chao_State_of_Para.html). Acesso em: 12 fev. 2023.

Quadro 1 - Espetáculos Amazônicos de Maior Visibilidade<sup>135</sup>

<b>Categorias</b>	<b>Festa</b>	<b>Período</b>
<b>Espetáculos Religiosos</b>	Festa do Div. Espírito Santo/ Porto Velho/RO (Vale do Rio Guaporé/ Fronteira Brasil- Bolívia) Envolve 38 localidades;	Abril a Maio (40/50 dias)
	Festa ao Div. Espírito Santo/Alcântara/MA	Maio ou Junho
	Festividade de São João Batista – Cametá/PA	Junho
	Círio de Nazaré – Belém/Pá (1793) – Patrimônio Cultural da Humanidade (2013)	Outubro (segundo domingo)
<b>Espetáculo Teatral Religioso</b>	Paixão de Cristo (Jerusalém da Amazônia/ Porto Velho/RO)	Maio
<b>Espetáculo da Cultura Popular e Religiosa</b>	Cavalcada de Paconé/MT (1769);	Junho
	Cavalcada de Taguatinga/ TO (1937)	Agosto
	Marujada de Bragança/PA (1788) – Festividade de São Benedito	Dezembro
	Festa São Tião + Boi bumbá	Domingo de Páscoa
	Ciclo do Marabaixo – Macapá/AP	Novembro
<b>Espetáculo da Cultura Popular</b>	Festival Folclórico de Parintins/ AM (1966) – Patrimônio Cultural do Brasil (2018) – (Três matrizes)	Junho (último fim de semana)
	Bumba Meu Boi/ MA (Séc. XVIII)	Junho e Julho
	Festival das Tribos de Juruti/PÁ (desde 1995) – Patrimônio Cultural do Pará (2008) – (Indígena)	Julho (último fim de semana)
	Festival Cultural das Tribos Indígenas do Alto Rio Negro (Baré e Tukano), AM	Agosto/setembro
	Festival Sairé – Santarém/PÁ (Reza, ritual, dança, folclore) – (Três matrizes)	Setembro
<b>Espetáculo Cultural (Movimento Urbano)</b>	Boi Manaus / Manaus/AM	Junho (2ª. quinzena)
	Arraial do Pavulagem /Belém/PA	
<b>Festa da Cultura Popular = Ciranda/Quadrilha</b>	Festival de Ciranda de Manacapuru/ AM (1997);	Agosto (último fim de semana);
	Arraial Flor do Maracujá/ Porto Velho/RO (Boi-Bumbá + Quadrilha)	Junho

Fonte: Elaborado pela autora.

<sup>135</sup> Visibilidade ou abrangência decorre da minha observação, a partir de NOGUEIRA (2008, p. 39), os quais atendem as seguintes características “são negociadas como produtos turísticos, ... são produzidas e realizadas de acordo com técnicas no mercado... atendem às necessidades dos consumidores”.



#### 4.1 Espetáculos da cultura amazônica

A partir da amostragem (Quadro 1), a pesquisa se volta para os espetáculos culturais da “cultura amazônica”, tendo por base o imaginário, rios e floresta sob a perspectiva do pesquisador Paes Loureiro<sup>136</sup> (1995). Ressalta-se, portanto, que na contemporaneidade a ideia de cultura amazônica contempla, além da experiência estética, um modo de resistência sociocultural dessas populações impulsionado tanto pela dinâmica da sociedade quanto pela estratégia mercadológica e, sobretudo, pelos meios tecnológicos de comunicação.

Neste sentido vamos apresentá-los considerando a experiência olhando para a narrativa pela oralidade e a tradição, para a experiência estética na conformação do imaginário e da resistência como experiência social e cultural.

#### 4.2 Da experiência

*“A cultura amazônica é um manguezal cultural de si mesma e do mundo”*  
(Paes Loureiro, 2005)

O ensaísta e filósofo alemão Walter Benjamin (1992) concebe as narrativas orais como transmissão e organização de experiências, e como ação comunicativa exemplifica com a expressão: “experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber... experiências que foram registradas como histórias” (BENJAMIN, 1992, p. 28-29). Esse modo de transferir conhecimento por meio da experiência de modo oralizado era o que conferia autoridade aos mais velhos, ou seja, pela tradição retomada e compartilhada em dada comunidade, os elementos da cultura passam a ser transformados pela continuidade de uma experiência narrada.

Walter Benjamin nos apresenta em uma fábula bastante antiga, talvez a fábula de Esopo (que trata da lenda de um velho vinhateiro), segundo a qual já em seu leito de morte, o pai chama seus filhos e diz ter no vinhedo um tesouro escondido. Os filhos passam a revolver a terra, mas nada encontram, entretanto, com a chegada do outono a produção da vinha foi a maior de toda a região. Foi então que os filhos entenderam qual seria o tesouro que o pai havia deixado a eles: uma valiosa experiência e que dela resultava no tesouro deixado. Para Benjamin (1993, p. 221) o narrador é sempre um bom conselheiro: “Ele sabe dar conselhos”.

---

<sup>136</sup> Com base na obra: Cultura Amazônica: uma poética do imaginário (1994).

Percebe-se a transmissão da experiência por meio dessa fábula como herança comunicativa familiar, transmitida nesse ambiente, de uma relação simples e efetiva, ou de outro modo, comunicativa. Com efeito, Benjamin (1992) declara que a narrativa de uma história é muito importante, visto que “o extraordinário, o maravilhoso, são narrados com a maior precisão, sem que, no entanto, seja imposta ao leitor a coerência psicológica da ação. O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende” (BENJAMIN, 1992, p. 34).

Na cultura amazônica, a experiência estética é uma espécie de epifania que se estabelece pela relação sensorial do homem com a natureza gerando unidade e por meio da qual passa a se conhecer mais profundamente, ou seja, são modos de viver ou de vivências que ativa e desenvolve a sensibilidade estética. Loureiro (2018, p. 11) acrescenta: “Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas, também, os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob as estimulações de um imaginário (...)”.

É ainda uma construção com base na realidade geográfica regional, resultante, em sua gênese, do isolamento com as demais regiões do País e da cultura do caboclo, esta moldada pela convivência entre indígenas e outros povos que se instalaram nos diversos ambientes da região em épocas passadas, como: seringueiros, garimpeiros, vaqueiros, os coletores de castanhas, de pele de animais, fazendeiros, comerciantes, os artesãos e todos os demais trabalhadores do extrativismo florestal e em função do rio.

Entretanto, muitos desses trabalhadores tiveram que se adaptar à cultura do lugar onde foram inseridos e em um modo de vida singular e de desafios causados principalmente pela dificuldade de retorno às suas origens. A percepção sobre aqueles que migraram para a Amazônia em épocas passadas pode ser compreendida pelo que Heidegger trata como ser-no-mundo<sup>137</sup>, a partir da questão que norteia seu pensamento: *como é Ser humano?* (e não, *o que é Ser humano?*).

O mundo de que trata o filósofo é o não-cosmológico, o de natureza dialética – política, econômica, sociológica etc., em que o ser é “lançado no mundo” e, portanto, em uma vida inautêntica e angustiada, incompleta, que é viver a vida em uma perspectiva ilusória, distanciado de suas potencialidades, das experiências vitais, da existência humana. A questão

---

<sup>137</sup> Sobre o termo, Martin Heidegger, pensador alemão contemporâneo, trata como “ser lançado no mundo” ou o *ser-aí*, visto que não se escolhe em que contexto viver, mas que, uma vez nessa condição, passamos a *ser-com-outros* ou ser-comum, *ente*. Em *Ser e Tempo* (2006), Heidegger trata do *Dasein* /*Ser-aí*/, como o *ser* pode ser compreendido, possuidor de natureza própria, que não se explica porque se expande, uma vez que está em constante expansão e retração, em potencialidade. O ser é existente. Ele é, qualquer tentativa de explicá-lo, torna-se *ente* (coisificado).

da inautenticidade referida não significa que a vida fosse menos, de valor menor, tanto moral quanto ontologicamente, por exemplo, ou que haja uma existência melhor. São antes, modos de existir e concebe-se como possibilidades do ser-aí, de estar-no-mundo, uma vez que o Dasein na inautenticidade jamais se encontra perdido.

Nesse sentido, a Amazônia permeou a identidade desses migrantes e ela mesma torna-se inautêntica por sua incompletude de ciclos, renovável, de uma “complexidade complexa”, tanto pela interrupção dos fluxos quanto pelas interações (LUHMAN, 2010, p. 185). Em meio a complexidade amazônica, busca-se conhecer o termo fundamentado no pensamento de Morin (2001b), no qual sugere que o conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade. O termo carrega um sentido de confusão, obscuridade, mas que o filósofo o vê como positivo em meio ao caos, e começa por defini-lo: “Complexus significa o que foi tecido junto”, portanto não há como separar, e é aí que o objeto se faz robusto, com densidade e resistente.

A complexidade amazônica brota de suas raízes porque é na permeabilidade do solo que a cultura se alimenta, e Morin (2001b, p. 38-39) afirma: de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (...) e há um tecido interdependente, interativo e retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si.

Desse convívio, em ambiente adverso, estabeleceu-se uma densa relação de dependência com a natureza: seus mistérios, o respeito pelo tempo e suas estações, do plantio à ceifa e apreendeu-se uma dimensão estética que circunda seu imaginário “(...) buscando desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização” (LOUREIRO, 2015, p. 48). Na contemporaneidade, a cultura amazônica compreende também simbolismo e produto, referência sgnica e marca que se impôs na densa diversidade cultural, dentre as quais, na música, na diversidade da artesanaria regional, nas festas, como também na criação de produtos e equipamentos provenientes da floresta, isto porque,

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (CANCLINI, 2003, p. 285).

E então se percebe que as comunidades amazônicas estão em um novo ciclo, engajadas no trabalho coletivo com sustentabilidade, com foco na economia que se origina da cultura de cada lugar, mas com autonomia de produzir valorizando seu trabalho, sua arte. Esse estar-junto pelo relacionamento social, de grupo evidencia o que Simmel (2006) define como caráter lúdico

da sociação: “(...) tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda realidade histórica (...) tudo o que está presente nele de modo a engendrar ou mediatizar os efeitos sobre os outros, ou a receber esses efeitos dos outros” (SIMMEL, 2006, p. 60).

A inautenticidade atrelada à identidade amazônica se configura pela forma de compreensão e interpretação necessárias para a discussão de sua complexidade, aspectos que se apresentam como fronteiras porosas diante dos fatores regionais, socioeconômicos, cultural e político de suas populações, uma complexidade instaurada desde a chegada dos pioneiros da navegação além-mar nesse território e erigidas com visões embaçadas e teorias divergentes que foram sendo construídas sobre “a grande esfinge do nosso tempo”<sup>138</sup>.

Com efeito, a diversidade cultural amazônica, por sua força simbólica cujo produto tem por base o imaginário é, também, constituída da experiência estética de seus habitantes e resistência cultural à colonialidade que marcou essa região, porquanto é cíclica e diversificada. LOUREIRO (2015, p. 58) afirma “que é o imaginário poético-estetizante que preside o sistema cultural na Amazônia”.

O real nos coloca diante da objetividade prática de viver. O imaginário nos garante as aventuras de sonhar. Sonhamos antes de conhecer. Imaginamos antes de constatar. Nosso devaneio é incansável, interfere na realidade, poetizando a relação pregnante com essa realidade, o que faz com que, tantas vezes, o imaginário seja mais real do que o real. Não há real não imaginado (PAES LOUREIRO, 2007, p. 17).

A experiência do caboclo amazônico representada nos eventos musicais pode ser melhor compreendida por meio do trabalho do poeta Celdo Braga. Amazônida e músico, o professor desenvolveu um projeto que envolve a arte musical, a poesia e a técnica da confecção de instrumentos musicais, a partir de resíduos da floresta, como sementes, cuias, folhas etc., “extraíndo” sons variados, como do artefato “chuva circular” que é uma meia cuia com contas ou miçangas em seu interior e que agitadas emitem o som como rajadas de chuva.

Essa experiência sonora decorre da vivência do poeta com a floresta refletida nos bioinstrumentos<sup>139</sup> na música, e da similaridade e sonoridade com os sons da floresta reproduzida no papagaio moleira, na revoada de periquitos, tucano, pererecas, no sapo kambô, no canto das aves, no rastejar dos répteis e no som dos igarapés apreendidos por meio da sensibilidade e criatividade musical de seu idealizador<sup>140</sup>, o qual reúne conhecimento ancestral

<sup>138</sup> Segundo Telles [Orelha de Livro] (2007), axioma no qual o acadêmico e professor Tenório Telles se refere a Amazônia, em BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia* (2007).

<sup>139</sup> Objetos construídos, sobretudo, a partir do descarte da floresta e empregados como instrumentos musicais, tanto nos cursos de música do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (Amazonas), quanto nas apresentações artísticas do grupo musical Gaponga, cujo líder é também o idealizador do projeto.

<sup>140</sup> Celdo Braga é natural de Benjamin Constant (AM). É poeta, professor e músico. Criou o grupo musical

e musicalidade orgânica, a partir de suas memórias no ambiente amazônico. Celdo Braga é o líder do grupo musical *Gaponga* e cria oficinas de arte para ensinar os jovens a fabricar seus próprios instrumentos musicais (Figura 24).

Figura 24 - Catálogo de bioinstrumentos *Gaponga*/música orgânica



Fonte: Arquivo pessoal do poeta e músico Celdo Braga (2022)

Pela inserção dos sons da floresta em suas composições e da criação de seus próprios instrumentos pelo recurso da floresta, Celdo Braga apresenta um trabalho de catalogação em álbum, que já soma mais de 100 peças<sup>141</sup> de sua autoria e/ou em parceria com o percussionista do grupo. O trabalho catalogado conta ainda com uma caneta digital<sup>142</sup> que faz a leitura de cada imagem/peça e da sonoridade orgânica, como o som da água retirada da canoa, do pisar nas folhas ao caminhar na mata ou o ruflar das asas de um pássaro ... um misto de sons numa poética imaginária amazônica.

No fragmento do poema *Devoção* pode-se compreender a complexidade da experiência ribeirinha e da nascente da cultura cabocla da região amazônica:

(...) cada palmo deste chão / tem dimensão do sagrado em momentos de oração / beleza, graça, doçura da mais sublime canção (...) O tempo daqui é manso, selvagem só no seu jeito, rios negros, rios brancos, ora largos, ora estreitos / Quem navega bem conhece a fundura dos seus leitões / e o rio de todas as águas tem nascente no meu peito / Trago na mão calejada lembrança do que plantei / no som de cada remada, os rios que naveguei (...) (BRAGA, s/d).

---

Raízes Caboclas, o Imbaúba e, atualmente, o *Gaponga*, para o qual idealizou o projeto de confecção dos bioinstrumentos, com parceria do governo do Estado para a inserção nos cursos de percussão do Liceu Claudio Santoro, do Amazonas.

<sup>141</sup> Na conversa com Celdo Braga, em 31 de março de 2022, o acervo já dispunha de 100 peças.

<sup>142</sup> Para mais informações: <https://www.youtube.com/watch?v=fFeknSjBpQY>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Nesse ambiente cultural o ser amazônico vive um momento de reorganização e reconhecimento de seu espaço e entende que do chão ainda não dessacralizado pode-se viver uma relação de harmonia, valorização, e que por seus saberes se pode produzir com criatividade alicerçada por sua cultura,

Onde o coração vive ardoroso do espírito e onde brota ainda aquele leite e mel das sagradas origens. Em que os mistérios da vida se expõe com naturalidade, o numinoso acompanha as experiências do cotidiano e os homens são eles ainda – e ainda não os outros de si mesmos” (PAES LOUREIRO, 2015, p. 35).

Da numerosa população indígena e trajetória histórica, como também dos rastros deixados na região, observa-se que dos resíduos culturais a Amazônia configura-se, ainda, por dois aspectos relevantes – identidade e isolamento. Esses fatores decorrem, sobretudo, de dois aspectos: em primeiro plano, antes da migração nordestina para a extração do látex, cuja realidade incidia sobre o predomínio do índio sobre o negro e o branco, e do caboclo – descendente do índio com o branco.

Em segundo plano, ressalta-se a ruptura cultural trazida pela contemporaneidade, visto que pela própria natureza do território, das condições geográficas, políticas e sociais a Amazônia se manteve isolada do restante do País até a abertura da rodovia Belém-Brasília, no início dos anos 1960. Outras rodovias surgiram nas décadas de 1970 e 1980, o que facilitou um novo ciclo migratório para a região na década seguinte, principalmente de agricultores vindos do sul do País, mas também daqueles que se aventuravam nos garimpos de ouro da região.

Na contemporaneidade a Amazônia pode ser concebida por diversas perspectivas, e a partir de muitas culturas, especialmente do visitante. Pela potencialidade da publicização da imagem, do marketing e de ações mercadológicas na região, pode-se elencar, sobretudo o turismo voltado para a natureza, como os passeios às cachoeiras, às tribos indígenas, ao encontro das águas, e também o turismo de pesca. As visitas aos museus, parques ecológicos, fontes de água, como os igarapés, também entram nessa configuração midiática.

De modo pedagógico têm-se organizações que vêm desenvolvendo junto às comunidades amazônicas projetos em prol da sustentabilidade ambiental, a fim de melhorar os indicadores sociais, a redução do desmatamento e outros. Nesse segmento, a Fundação Amazônia Sustentável – FAS tem uma rede de parceiros e abrange cerca de 16 áreas de atuação com Reservas de Desenvolvimento Sustentável (RDS) e com dezenas de projetos que são executados por meio de atividades sustentáveis. A comunidade Tumbira, no Amazonas, é um modelo de gestão bem-sucedida conduzida pela FAS, e que, em um dos projetos denominado “Repórteres da Floresta”, prepara jovens das comunidades agregadas – Unidades de

Conservação (UC) por meio da educomunicação, a fim de retratar a própria realidade. Esse projeto recebe o apoio do Fundo Amazônia/BNDES e *Samsung*.

Ainda no fomento à produção das comunidades, as feiras de artesanato e de gastronomia também entram nesse modelo de ações que promovem e divulgam o conhecimento regional. Esse modo de (re)apresentar a Amazônia se insere em um modelo espetacular denominado de rituais de consumo, em cujo modelo as festas da cultura amazônica no formato de espetáculos culturais também se adequam ou “entram na oferta por que atraem o grande público e representam a vida e a tradição local ao potencializarem a geração de trabalho e renda, reajustando, desse modo, relações econômicas e sociais internas destas comunidades” (AMARAL FILHO; ALVES, 2018, p. 16).

Nesse sentido, ao se contemplar uma grande variedade de produtos de origem amazônica, pode-se afirmar que há várias amazônias no contexto amazônico, em função da diversidade de culturas, logo, os espetáculos culturais agregam o simbolismo da cultura de dado território, posto que, como fenômeno de comunicação medeia e espetaculariza aquilo que representa. Outro fator que promove a realidade cultural da região de modo global ocorre por meio de seus artistas, compositores e músicos, por exemplo, e essa expressividade tornou-se emblemática, sobretudo em torno das festas constituídas da cultura local.

Grupos musicais como Raízes Caboclas, Carrapicho, Calypso trouxeram nomes como Celso Braga, Zezinho Correia, David Assayag, Joelma, Wanderley Andrade e dimensionaram a fama de cantores, como: Fafá de Belém, Nilson Chaves, Chico da Silva, e muitos outros, como Billy Blanco, Paulo André Barata, Sebastião Tapajós, Verequete, Pinduca, Maestro Wilson Fonseca e Beto Paixão. São estilos musicais múltiplos como: regional, brega, lambada, toadas, cantos tribais, carimbo etc. Artistas, cantores, compositores espalharam as linguagens amazônicas por meio da sonoridade, dos sabores da gastronomia, das ervas aromáticas, da essência da perfumaria e da farmacologia (andiroba, mel de abelha, copaíba etc.), mas também das artes visuais, como teatro, cinema, pintura e muitas outras formas artísticas.

A Amazônia é representada por acadêmicos, poetas, escritores, como: José Veríssimo, Inglês de Souza, Thiago de Melo, Eneida de Moraes, Paes Loureiro, Márcio Souza, Vicente Salles, Bruno de Menezes, Benedicto Monteiro, Leandro Tocantins, Dalcídio Jurandir, Eneida de Moraes, Tenório Telles, Neide Gondim, Tenreiro Aranha, Aníbal Beça e outros. Afirma Loureiro que “os temas capitais do Modernismo saíram da Amazônia”, e, aí “começa a história do extrativismo cultural e o extrativismo simbólico da Amazônia” (PAES LOUREIRO, 2014, p. 34). Desse modo, muitos são os autores que ainda vêm à Amazônia inspirar-se ou fazer “extrativismo cultural”, que implica numa espécie de apropriação do imaginário local.

### 4.3 Da experiência estética e do imaginário<sup>143</sup>

Com origem no grego *aesthesis*, traduz-se como ‘sensível’ e faz referência aos fenômenos do domínio da sensibilidade, logo, ao tratar de experiência estética tem-se a noção de experiência perceptiva, como também criativa porque se realiza por meio da imaginação. Essa percepção estabelece uma relação simultânea de significados, tanto no âmbito individual quanto no social, ou seja, da relação entre o indivíduo e um objeto – não necessariamente restrito ao domínio da arte – e se realiza pela potencialidade da percepção.

No interior da região amazônica é bastante comum os filhos trocarem a vida interiorana por um outro objetivo na cidade: estudo, trabalho e/ou oportunidades, entretanto, com esse afastamento ocorre um afrouxamento nos laços sociais e com o lugar e, conseqüentemente, com sua história, isto porque no novo ambiente não há ‘espaço’ suficiente para os costumes, hábitos, crenças e emoções individuais. Estes serão suspensos a fim de dar espaço à novas experiências.

De modo geral, o retorno ocorre, muitas vezes pela falta sentida do lugar, da cultura, ou da família, etc. Em outras situações, as visitas passam a ser esporádicas ou apenas em datas especiais, familiar, de perdas familiares etc., mas não se pode negar que no período das festas da cultura ou dos festivais há retornos, embora breves e quase sempre motivados e acompanhados pelos amigos conquistados na cidade. Esse ambiente torna-se uma pré-festa.

Nesses momentos de retornos pode-se perceber as relações social e familiar revigoradas, realinhadas e fortalecidas. A saudade da e pela comunidade provoca uma nova experiência, do cotidiano dessas populações, e que é possível ressignificar e restabelecer a relação com a natureza e com sua cultura e, assim, reconhecer-se pertencente àquela comunidade, àqueles saberes, e por meio deles resistir.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2019) sugere por meio das epistemologias do Sul<sup>144</sup> valorizar os conhecimentos dessas populações e as técnicas culturalmente intrínsecas a determinadas práticas – da resistência à colonialidade incorporadas em convenções sociais, e assim dar voz aos sujeitos ausentes, transformando-os em sujeitos presentes, em descolonizar o pensamento. Vale ressaltar que na cultura amazônica muito das crenças estão contempladas

---

<sup>143</sup> O imaginário foi foco, ao longo do século XX, de estudiosos, como: Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur e Henri Corbin, dentre outros. Com significações e dimensões diversas, definiram-no como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand) ou como o patrimônio de um grupo (Maffesoli), por exemplo.

<sup>144</sup> De modo geral, o termo corresponde àquilo que está “centrada na crítica do conhecimento científico... ou ainda, na “análise das condições de produção e identificação do conhecimento válido, bem como da crença justificada”.



no imaginário, e “é o imaginário poético-estetizante que preside o sistema cultural na Amazônia” (PAES LOUREIRO, 2015, p. 58).

A ideia de descolonizar o pensamento parte do conhecimento, da raiz cultural, a fim de que aquilo que se produza como arte possa reverberar para além do local, e, nesse sentido, as manifestações da cultura que se constituem de várias estéticas, como a ribeirinha, a indígena, a rural etc., prevaleçam nas expressões simbólicas da cultura, as quais se mantêm através do diálogo, uma vez que além de dialogar, as estéticas circulam e são presentes. Outra possibilidade é de uma compreensão de que aquilo que foi produzido no passado não é obsoleto ou ultrapassado, mas que está no tempo presente.

Loureiro (2015) enfatiza que a arte e a estética por mais nova que seja não invalida a verdade existente na anterior ou naquilo que anteriormente havia se cultivado, entretanto, apesar das contestações e conflito no mundo atual, a estética vem evoluindo desde o Renascimento, quando se pensava em um único parâmetro – o da beleza. Hoje, afirma o autor que a beleza é um dos parâmetros da dimensão estética, mas tem-se a expressividade, a transformação, a violência expressiva, a inovação, a experimentação que são parâmetros equivalentes. A distopia ainda permanece “porque não se tem a prática de convivência entre as diferenças espaciais e temporais”.

Outro aspecto de traço forte dessa cultura é o imaginário, o qual apreende-se como a imaginação humana determinada desde seus ancestrais, logo, o homem imagina, ou seja, estabelece-se uma relação dual com a imagem do outro (Lacan, 1986), e embora sem uma definição precisa do termo, pode-se dizer que o campo do imaginário é constituído pelas imagens, mitos, aspirações, símbolos, mas também, como “(...) a contínua troca que existe entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41)

Apesar das pesquisas sobre os estudos das imagens e da conquista quanto ao status científico para o fenômeno do imaginário, Jean Paul Sartre publica em 1940 *O Imaginário*, no qual afirma que entre os mundos “imaginário” e “real”, ambos “estão constituídos pelos mesmos objetos: só variam o agrupamento e a interpretação destes objetos. O que define o mundo imaginário como universo real é uma atitude da consciência” (SARTRE, 1964, p.33).

Nos estudos do imaginário, Gilbert Durand foi além das pesquisas sobre o arquétipo<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Arquétipos "são substantivações dos Schémes (...) constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais" (Durand, 2012, p. 42- 43). Com base na psicologia analítica de Carl Jung, há três formas de explicar o arquétipo: 1. Como padrão de comportamento, relacionado ao instinto, corpo, animal, mas não é aprendido pela cultura; 2. Uma forma de percepção, a priori (aproximação da filosofia kantiana) e, 3. (Biologia)

empreendidas por Carl G. Jung (1875-1961) e Mircea Eliade (1907-1986). Voltou-se aos estudos primeiros da Escola de Leningrado e percebeu que existe um elemento na estrutura neurobiológica do ser humano que o distingue dos demais animais. Tal elemento, nomeado por *schème*<sup>146</sup> é constitutivo do *homo sapiens* e definido como traços essenciais em sua gênese como formadores dos arquétipos.

Concernente a arquétipo, Durand esclarece: (...) “para mim o arquétipo é verbal, ou seja, em última análise, ligado ao nosso gesto básico (...) o verbo é um som que acompanha a ação – Bachelard disse bem: tudo isso está ligado à nossa hominização” (tradução nossa).

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. E um contra-senso pretender estudar objetivamente a imaginação, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos. Comparando-se uma imagem a outra, arriscamo-nos a perder a participação em sua individualidade (BACHELARD, 2009b, p. 61-62).

A conversão do método psicanalítico ao fenomenológico nos estudos de Bachelard produziu a concepção de que o imaginário se apresenta como uma estrutura que se constitui de todos os processamentos do pensamento. Essa postura teórica foi determinante para os estudos científicos de Gilbert Durand, o qual afirma que enquanto teoria, o imaginário é pensado a partir das estruturas antropológicas, contempla as “atitudes imaginativas” do ser humano, as quais de modo cooperativo vão produzir e reproduzir-se em imagens, símbolos, mitos etc., por meio do ser humano e de sua arte. Segundo Durand, o imaginário é como um campo de imagens muito amplo no qual essas imagens estão dispostas como um novelo a se desenrolar e fornecer outras imagens.

Dentre os vários estudiosos do século XX sobre o tema, Michel Maffesoli observou a importância do imaginário nas sociedades pós-modernas, e ampliou a noção antropológica ao estudar os vários grupos em relação social, especialmente na interação da comunidade. Maffesoli considera o imaginário como patrimônio comunitário e, a partir desse olhar concebeu-o de duas maneiras: “o imaginário é um estado de espírito de um grupo, de um país, de um estado, de uma comunidade etc. Maffesoli (2001, p. 76) asseverou que o imaginário estabelece um vínculo. É um cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa atmosfera, não pode ser individual”.

---

pela genética, transmitido de geração a geração, como forma de agir, sentir, pensar etc., mas também pelas narrativas, histórias, mitos que se apresentam como padrões de comportamento, de modo individual, apesar ou com os arquétipos.

<sup>146</sup> “Generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a fatividade e não substantividade geral do imaginário. Faz junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade as dominantes reflexas e as representações. São estes Schômes que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação, trajetos encamado sem representações concretas precisas” (Durand, 1989a, p. 42).

Para o sociólogo francês, esse estado de espírito que caracteriza um povo é o imaginário, que não está no racional, no sociológico ou no psicológico dos indivíduos, e apesar de estar [antropologicamente] na cultura, nos fatos da vida cotidiana, o imaginário “carrega algo de imponderável”. Filosoficamente, apenas uma parte do imaginário está na cultura, sem reduzir-se a ela. O imaginário “carrega [...] um certo mistério da criação ou da transfiguração”, ou seja, “O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2008, p.75).<sup>147</sup>

Na cultura amazônica, o imaginário é percebido pelo poeta Paes Loureiro (2015) a partir de uma relação “numinosa”<sup>148</sup> que o inspira a um constante “flanar”, em que o “ponto vélico”<sup>149</sup> são todos os sentimentos do poeta que impulsionam a própria vida. Nesse panorama, o autor faz inferências, segundo as quais se pode contemplar a amazonicidade, o ethos, a vivência e a condição de pertencimento ao incorporar emocionalmente esses signos.

Estou usando “amazonicidade” evocando o que Paes Loureiro percebe como uma forma de “transparência”, a do vitral<sup>150</sup>. Segundo o poeta,

O amazônico da estética amazônica não é propriamente a forma: o amazônico da estética amazônica é aquilo que emerge dessa forma, é aquilo que emerge do vitral, é o ethos amazônico, é uma forma de “amazonicidade” que emerge da obra e que você percebe mais como modo de sentir do que propriamente como modo de uma demonstração racional (PAES LOUREIRO, 2014, p. 33).

É um modo de conhecer pelo sentimento. Logo, a luz que emerge do vitral e que o ilumina está além dele e ultrapassa-o, mas é retida pelo olhar através da transparência desse objeto. No instante em que o vitral abre o olhar, também o projeta para além dele, e essa luz que ilumina o vitral o tonaliza. Essa luz é a amazonicidade.

Nesse sentido, a amazonicidade não está na forma ou estilo de uma obra ou objeto artístico, como numa pintura, por exemplo, mas na luz que emerge dessa obra, e isso se realiza na percepção e sentido e não propriamente na racionalização e na explicação. Para além da técnica, da obra em si, tem-se uma vivência, que é a amazonicidade, que se revela e reflete através daquela forma, que dá o tom que se percebe na obra. É um ethos da cultura amazônica

<sup>147</sup> Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20 de março de 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 10 out. 2022.

<sup>148</sup> Diz respeito ao mundo misterioso, estado de espírito inconsciente, de inefabilidade.

<sup>149</sup> (Mar.) Conjunto de forças.

<sup>150</sup> Alegoria, segundo a qual o vitral “retém”, mas que também “abre o olhar para além dele”. (LOUREIRO, 2015, p. 33)

que emerge, e para isso é preciso que haja um certo “curto-circuito entre o produzir e o receber” no âmbito de uma cultura que dialogue.

Na realidade do mundo amazônico está “aquele que vive todas as possibilidades em seu próprio mundo, não somente, mas além do real, um mundo tão denso e vasto, dentro e fora da floresta, um mundo imaginário” (LOUREIRO, 1985, p. 09-16). A complexa relação entre natureza e cultura amazônica é inerente ao “mundo amazônico” e conduzida pelo caboclo. Sob essa perspectiva Paes Loureiro (2015) afirma:

O caboclo humanizou e pôs a natureza na sua medida. Pelo imaginário, pela estetização, pelo povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o “mundo amazônico (LOUREIRO, 2015, p. 56).

A noção de cultura amazônica esquadrinha o movimento, as nuances e os ritmos da poesia do imaginário regional, no qual os povos desse território fazem seus percursos, suas histórias, seus lares e suas festas. A partir desses lugares permeados pelo imaginário de suas populações, a Amazônia pode ser concebida por múltiplos olhares e em várias ciências, como na história, por exemplo, por meio dos inúmeros registros inscritos desde a colonização europeia; na biologia por meio do estudo das espécies, da fauna, da flora e na complexidade ribeirinha; na geografia – pelos territórios, clima, relevo, solo e suas populações etc.

Antes, porém, da compartimentalização disciplinar, povos “originários” ou “nativos” já habitavam esses territórios há dezenas de milhares de anos, contudo, desde a chegada dos estrangeiros na conquista do solo, a cumplicidade na convivência e suas intimidades foram-se perdendo.

Na contemporaneidade, ainda se questiona:

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos (...) a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade (KRENAK, 2019, p. 20-22).

Ainda hoje, grupos de pessoas que vivem no solo brasileiro vinculam-se historicamente a esses povos, mesmo porque vestígios da cultura dos povos originários sobrevive na cultura cabocla<sup>151</sup> existente na cultura regional e onde o “numinoso”<sup>152</sup> – sentimento que suscita a humildade religiosa – permite vivenciá-lo. Desse ambiente coeso, integrado, fala o poeta:

<sup>151</sup> Da Amazônia. Referem-se aos camponeses, extratores de castanhas, povos ribeirinhos, rústico e àqueles que descendem da miscigenação do branco (europeu) e do indígena.

<sup>152</sup> Do latim, “*deidade*”, *deus*. Da íntima relação e dependência com o sagrado; da experiência religiosa; um estado de espírito com consciência do misterioso, do terrível, do sagrado. (OTTO, 2005).

(...) em que homens ainda não se separaram da natureza, em que perdura ainda uma harmonia, mesmo entrelaçada de perigos, e se vive em um mundo que ainda não foi dessacralizado; em que o coração vive ardoroso do espírito e no qual brota ainda aquele leite e mel das sagradas origens. (LOUREIRO, 2015, p. 17).

Desde o século XVI quando portugueses e espanhóis trouxeram no imaginário a possibilidade de se recriar uma outra Europa, a Amazônia tornou-se palco para a ficção – encantando e desencantando, construindo naquilo que resultou: uma versão dela mesma. Paes Loureiro já nos alertava sobre a “... lenta perda da inocência” com o “ingresso na história”. Em ambos os contextos, é no confronto ou no diálogo que as culturas se constroem.

Ressalta-se que, desde a “invenção da Amazônia” (GONDIM, 1994) – há um pouco mais de 500 anos – aos acontecimentos recentes, a Amazônia resiste e comunica, quer seja pelo turismo, pela economia, pela mídia ou pela cultura de seus lugares de tradição, e assim, múltiplas tarefas se realizam, como no entrecruzamento de saberes, que reúne, organiza, registra, apresenta novas práticas e exprime pela cultura uma vertente que movimenta o local, o lugar, o território.

Esse movimento é vital e necessário, ecoa de um solo enraizado de vidas onde a complexidade se dá na experiência vivenciada e numa realidade da cultura indígena-cabocla propiciando e compondo o imaginário regional, que é o elemento diferenciador da cultura amazônica. A noção de complexidade vem de *complexus*, o qual “significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico)” (MORIN, 2001b, p. 38-39)

No ambiente cultural amazônico essa complexidade deriva da sinergia ou da interação entre o que é produzido (material) e o que é sentido (espiritual), ou seja, entre o objeto de conhecimento e seu contexto há um tecido interdependente, interativo e retroativo que une as partes ao todo, o todo às partes e as partes entre si. “Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade” (MORIN, 2001b, p. 38-39).

Nesse contexto, onde não há oposição entre imaginário e razão, ocorrem as manifestações culturais em um movimento primeiro que se dá na mente humana, tanto a nível individual quanto de grupo, ocasionando o que Durand (2012) define como trajeto antropológico, ou seja, modo de organização das imagens simbólicas, no sentido de ajustar-se à consciência. Logo, todos os sentidos, símbolos, representações, como as manifestações sociais, de modo geral, não são formadas por acaso, antes inserem-se na estrutura do imaginário, esse conjunto de símbolos, memória que sintetiza, um lugar de entre saberes. Portanto, os estudos de Bachelard e Durand foram seguidos por Maffesoli que acrescentou “novos ângulos

de reflexão ao problema, como o estético” (LOUREIRO, 2015, p. 57).

Nesse trajeto contínuo, Paes Loureiro imprime sua experiência, de vida, de saberes e de poesia, e que confirma um modo de festejar na Amazônia brasileira. Do tempo presente, o autor observa as sociedades modernas e suas festas – na condição de espetáculo – e um público-consumidor que se avoluma anualmente em busca de diversão. Ressalta ainda o poeta que esse modelo de festa se desenvolveu no capitalismo e, sobretudo, forjado pela mídia, mas também, na mesma perspectiva, relembra o passado quando as festas serviam para a satisfação física ou material e do espírito da própria comunidade.

Na contemporaneidade, embora o mercado tenha se apropriado das festas da cultura amazônica, o imaginário é fundante e constitutivo das festas dessa região, isto porque corresponde a um *ethos* particular dessa cultura e da sociedade nelas expressas, às quais foram potencialmente acrescidas da resistência de seus povos a um saber ou conjunto de conhecimentos produzidos, reconhecidos pelas experiências de lutas de povos ou grupos sociais oprimidos pelo capitalismo, colonialismo e pelo patriarcado. Esse saber é denominado de Epistemologias do Sul (SANTOS, 2010) que, ressalta-se, porém, não tratar de um aspecto geográfico, mas em contraponto com Epistemologia do Norte - que confronta as suas verdades, mitos e seus modos de estar no mundo, ou saber eurocêntrico. Esse modo de resistência permite quebrar hierarquias, que se justifica pelo fato de que há muitos “suis” epistemológicos, cuja forma de potencialidade é descolonizar o saber, quer seja por meio da oralização ou mesmo do conhecimento escrito e do diálogo.

No contexto do termo, há uma linha abissal que separa as formas de sociabilidades ou ainda, exclui o outro. Na contramão dessa radicalidade, faz-se necessário pensar uma ecologia de saberes como forma de valorizar a experiência de grupos sociais invisibilizados pelos processos coloniais, nas diversas formas, e que ainda hoje permeiam a vida social de algum modo. As festas amazônicas exprimem essa condição.

Nogueira (2013) faz uma análise das festas amazônicas como produto e observa como as tecnologias da comunicação medeiam as culturas das populações tradicionais da Amazônia com o mercado, para o espetáculo a nível mundial. Afirma, ainda que o imaginário regional é apropriado pelo mercado e que, ao ser enfeitado “o transporta para o ambiente da cultura-mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2007 apud NOGUEIRA, 2013, p. 39), ou seja, uma cultura aberta cujo formato é o de espetáculo cultural.

Na contemporaneidade, os espetáculos culturais amazônicos circulam na “cultura-mundo” por meio da midiatização – tanto pela ação social mediada pela tecnologia, quanto pela ambiência “como lugar de comunicação como competência formada pela inteligência coletiva

cuja efetivação se dá por uma narrativa que rompe a natureza midiática para efetivar-se como cultura de participação” (AMARAL FILHO, 2018, p. 18), que produz sentido, que dialoga com a coletividade (comunidade, festeiros etc.) que impulsiona, fomenta, e, de certo modo, define as ações a partir das vozes, embora sob conflitos, da comunidade, dos sujeitos.

A partir daí, essas ações possibilitam modificar noções históricas enraizadas na comunidade, como também promove experiências que a tornará visibilizada por meio de suas manifestações da cultura e/ou de seus espetáculos culturais.

#### **4.4 Resistência – para não esquecer**

A ideia de resistência dos povos amazônicos atrelada ao conceito recente de cultura amazônica, pressupõe um aspecto de retomada de consciência dessas populações quanto aos seus saberes, seus valores, suas histórias, suas experiências. Esse fenômeno ocorre também pelos processos de reconhecimento das etnias, cuja principal característica na contemporaneidade se apresenta na manutenção do que é visto como tradição, etnias, língua, rituais, festas.

A fim de esclarecer essa percepção, buscou-se compreender do que trata o termo: (...) um conjunto de saberes formados de crenças firmes, fundamentadas no hábito, ao contrário do saber científico que é fundamentado numa indagação nacional metodicamente conduzida” (RODRIGUES, 1999, p. 3).

Pode-se compreender que no construto do termo resistência subentende-se a percepção de um pensar decolonial e que implica dizer que a resistência se constrói de narrativas dissidentes, segundo a qual assim se define:

(...) uma interação que ocorre entre falantes/atores e ouvintes/auditório de maneiras diversas (Sai e Tomam 2002). Entre elas estão os discursos orais, o entretenimento, as petições, os slogans, as imagens, as caricaturas, a produção editorial, a imprensa, a cinematografia, a dramaturgia, as manifestações populares, os atos violentos (como o terrorismo) e os não violentos (como a desobediência civil) (MARTIN, 2008 apud WAINBERG, 2017, p. 2).

A concepção de resistência evidenciada nas manifestações da cultura amazônica nos remete a um passado no qual viviam diversos grupamentos humanos nessa região, falavam muitas e variadas línguas, entretanto, durante o período colonial a região passou a conviver em um ambiente antagônico, de estruturas existentes e outras recém-surgidas, resultando em forte tensionamento entre grupos o que ocasionou, simultaneamente, em um fenômeno

articulador/desarticulador representado pela “dupla consciência” (Du Bois, 1903)<sup>153</sup>, e que por um modelo escravocrata, de domínio colonial, capitalista e de extermínio de muitos povos indígenas – quer físico ou cultural, deixaram muitas áreas pouco povoadas.

Atualmente, os Tikuna é o maior povo indígena no Brasil, com aproximadamente 53.000 pessoas, em contrapartida, há povos amazônicos com menos de 1.000 indígenas, por exemplo, os Awá reúnem 450 e o Akuntsu conta com apenas três pessoas. “O menor é composto por apenas um homem, que vive em um pequeno pedaço de floresta cercado por fazendas de gado e plantações de soja na Amazônia ocidental, e recusa todas as tentativas de contato.”<sup>154</sup>

No Censo de 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE<sup>155</sup>, “Os maiores grupos de índios da Amazônia são os Guaranis, Xerentes, Amawákas, Anambés, Kambebas e os Aruá. No entanto, há mais de 200 diferentes etnias espalhadas por todo o Brasil. Cerca de 180 povos indígenas vivem na região amazônica brasileira, com uma população de cerca de 208 mil indivíduos.

Vale ressaltar que, a partir da década de 1990 o Censo apontou um aumento no número de indígenas autodeclarados, como os que se vinculam aos Krenak, Munduruku e Kayapó, pertencentes ou não àquela etnia, desde que a aldeia o identifique como parte daquela etnia. Essa finalidade está assegurada pela Convenção n. 169 da Organização Internacional do Trabalho sobre Povos Indígenas e Tribais<sup>156</sup>.

Para efeito de mapeamento étnico-histórico, Kurt Nimuendajú realizou várias pesquisas entre os povos indígenas brasileiros no período de 1905 a 1945, entretanto, na atualização desse mapeamento, apenas dois grandes grupos linguísticos figuram: Tupí e Macro-Jê. As famílias linguísticas de raiz tupí são: Tupí Guaraní, Arikém, Awetí, Jurúna, Mawé, Mondé, Mundurukú, Puroborá, Ramaráma e Tuparí; a de raiz Macro-Jê são: Jê, Maxakalí, Krenák, Yathê, Karajá, Ofayé, Guató, Rikbaktsá e Boróro. Os povos Guaraní, Kayapó, Nambikwara, Tiriyó, Waiwai e Yanomami foram contabilizados em "bloco", apesar da diversidade interna de cada um.

A importância desse assunto justifica-se na complexidade de um vasto território, diverso, múltiplo, plural, mas ainda, de certo modo, invisibilizado. Essa complexidade acompanha a diversidade cultural amazônica, que transborda nas manifestações culturais como

---

<sup>153</sup> Cf. p. 57

<sup>154</sup> Disponível em: <https://www.survivalbrasil.org/povos/indios-brasileiros>. Acesso em: 12 dez. 2022.

<sup>155</sup> Os indígenas no Brasil somam, aproximadamente, 897.963 mil pessoas. Entre essas, cerca de 517 mil vivem em terras indígenas, 502.783 vivem na zona rural e 315.180 habitam as zonas urbanas. Existem hoje 305 etnias e 274 línguas indígenas. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/criancas/brasil/nosso-povo/20507-indigenas.html>. Acesso em: 12 dez. 2022.

<sup>156</sup> O Brasil ratificou a Convenção por meio do Decreto nº 5.051/2004, com a finalidade de resguardar o direito indígena à autodeclaração.



resistência dessas populações por território próprio, pelas invasões do espaço, pela preservação de suas identidades e até mesmo, pelo direito de ser indígena. Nesse contexto estão os saberes negligenciados há tempos e a condição de reivindicá-los, reconhecê-los e usufruí-los.

A condição de subalternidade referida na dupla consciência resulta dos modos de pensar e agir arbitrariamente imposto, como padrão de controle sobre as relações sociais, e de injustiças conduzidas pelo colonialismo e pelo patriarcado estabelecidos desde a segunda metade do século XVII, configurando-se como uma estrutura dinâmica denominada de colonialidade – conceito introduzido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, mas que ainda subsiste em meio a essas populações.

Com origem no colonialismo, a colonialidade pode ser compreendida como um fenômeno histórico e cultural, persistindo mesmo com o fim do colonialismo. Nesse contexto, a emergência de um saber que contemple a diversidade cultural, suas práticas e objetivos tende a fortalecer as comunidades, pois permitirá o conhecimento endógeno de sua cultura, na busca de um reconhecimento que subverta essa condição marginal.

Consolidado como empreendimento de poder, a colonialidade ocorre no confronto dessas duas matrizes de pensamento, a do colonizador e a do colonizado, a serviço da própria dominação e exploração. Sobre esse esboço histórico, concebe-se que,

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade. [...] Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. [...] Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial (QUIJANO, 2000, p. 37).

Sobre a noção de modernidade<sup>157</sup>, Mignolo (2017) declara que a partir da leitura de *Cosmopolis: the hidden agenda of modernity* (Stephen Toulmin, 1990), uma questão levantada por Toulmin (1990) passou a incomodá-lo: o que seria a pauta oculta da modernidade? Mais tarde Mignolo (2017, p.1) percebeu e declara: “Para mim, a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade”. A partir da construção de dois cenários – um do século XVI, e o outro do final do século XX e primeira década do século XXI – Mignolo (2017, p. 4) se pergunta: “O que aconteceu entre esses dois cenários”? Nos estudos da historiadora Karen

---

<sup>157</sup> Segundo Mignolo (2017), ‘modernidade’ “é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a ‘colonialidade’”. Em outras palavras, ‘colonialidade é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade.

Armstrong há dois pontos cruciais: a economia e a epistemologia. É o que apresenta Mignolo (2017):

No âmbito da economia, a autora aponta: “a nova sociedade da Europa e suas colônias americanas tinham uma base econômica diferente”, que consistia em reinvestir o superávit para aumentar a produção. A primeira transformação, segundo Armstrong foi consequentemente a mudança radical no domínio da economia, o que permitia que o Ocidente ‘reproduzisse os seus recursos indefinidamente’ e geralmente associada ao colonialismo (2002, p. 142). A segunda transformação, epistemológica, e geralmente associada ao Renascimento europeu. O epistemológico aqui será ampliado para abranger tanto a ciência enquanto conhecimento como a arte enquanto significado (ARMSTRONG, 2002, p. 142 apud MIGNOLO, 2017, p. 4).

Teixeira (2015, p. 18) aponta para o que restou do passado de intenso sofrimento e perseguição pelo que passaram aqueles povos, e que ainda hoje não apenas reverbera em outro tempo, mas que possibilitou criar “um novo tipo – o caboclo”. Aqui, o caboclo é aquele que pelo isolamento da região resistiu ao tempo e chegou ao século XXI enfrentando todos os preconceitos<sup>158</sup> de sua vivência – uma cultura “*sui generis*” –, de modo alternativo na e pela floresta. Desse aprendizado, pode-se compreender que um dos modos de resistir enquanto povos e floresta é “um pensar outro. Ou uma poética do imaginário”.

Numa perspectiva macro percebe-se que as festas da cultura cabocla ou do ribeirinho foram sendo constituídas pelas histórias oralizadas e das experiências cultivadas e constantemente renovadas, por meio das danças, ritmos etc. Essa horizontalidade da cultura amazônica se robustece na comunidade, com a contribuição voluntária de seus saberes e suas práticas, especialmente para a composição e a infraestrutura necessária para a construção de sua festa.

Na filosofia de Nietzsche o termo *experiência*<sup>159</sup> faz referência ao conhecimento acumulado e adquirido simultaneamente pela prática e pela vivência emocional, e se volta para o vivido - camada mais profunda da experiência. O termo vivência, no sentido original, engloba três aspectos principais: o primeiro é (*Unmittelbarkeit*) *imediatez* e tem relação direta com a vida, isso significa que ninguém tem vivência em algo que não experienciou, que apenas ouviu falar, pois “é sempre vivenciada por si” em condição imediata com a vida.

A segunda condição é de *significabilidade*, ou seja, o que é vivenciado deve ter uma intensidade de tal modo duradoura e significativa pela importância gerada que transforme totalmente o contexto geral da existência: "Ao mesmo tempo, a forma 'o que se vivenciou' "

<sup>158</sup> Embora a formação cultural brasileira esteja fincada no período colonial, de certo modo, os estereótipos – fruto da ideologia colonial – foram absorvidos na sociedade nativa, impedindo a percepção de seus valores e imprimindo matrizes de desvalorização de suas culturas (Loureiro, 2015).

<sup>159</sup> Fonte: AmatuZZi, M. Experiência: um termo chave para a Psicologia. Memorandum, nº 13, p. 8-15, 2007. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/01AmatuZZi.pdf>. Acesso em: 10 mar 2021.

classifica o que, no curso da vivência imediata, ganhou duração e *significabilidade* para o todo de um contexto de vida, enquanto seu produto mediato" (CRAMER, 1972 apud VIESENTEINER, 2013, p. 2-3).

O terceiro significado é *Erlebnis* resultado dos dois atributos correntes na literatura alemã: imediatez e significabilidade. Ambas constituem a estrutura que o emprego geral da palavra *Erlebnis* adquire a partir da primeira metade do século XIX, ou seja, refere-se exatamente ao que se vivencia, não sendo possível determinar racionalmente o conteúdo da vivência, assim, *Erlebnis* é o instante imediato, significativo e estético de uma vida, portanto, deve ser sempre entendido do ponto de vista estético<sup>160</sup>.

Nessa perspectiva, buscou-se compreender a região sob os seguintes aspectos, antes, durante e depois da colonização do território, além da relação de diferença entre o colonizado e o colonizador, este como ser superior e concessor de advertências e lições, e aquele – o Outro – um ser reduzido à ignorância, tanto de sua alma, como de sua individualidade. Essa condição, proveniente da rejeição histórica sofrida ao longo desse processo pelo ameríndio, criou certo empecilho à expansão colonial, além do desprezo e da desvalorização, como armas destinadas a favorecer sua submissão e cuja diferença fundamental induziu a uma lógica de eliminação (Thierion, 2014).

De modo geral, desses ambientes inóspitos, se produziu como apontamos anteriormente de “dupla consciência”. A ideia de identidade dividida, entre a consciência do colonizador e do colonizado, possibilitou o duplo processo de ocidentalização, o pensamento mestiço, racionalidade subversiva que desafia as concepções daquilo que Anibal Quijano (2005) cunhou como a colonialidade do poder.

Esse sistema forjou a organização colonial do mundo, culturalmente, uma vez que não ocorreu apenas no âmbito geográfico e, com isso, possibilitou certa delimitação hierárquica dos povos, presente no chamado “eticismo” (Agier, 1991). O termo etnicidade traz em sua concepção a ideia de classificação (hierarquia) da espécie humana, por critérios etnocêntricos e evolucionistas europeus, como a branquitude, por exemplo. Esses parâmetros servem de referência humana e ocupam o ápice da cadeia hierárquica, permitem destacar o “eu” dos “outros”, e implica a necessidade de se identificar para excluir o que não faz parte do “nós”. Porém, na contramão dessa regra urge a necessidade de ações que subvertam a dupla consciência por meio da criação de uma nova lógica para as questões sociais de agora.

---

<sup>160</sup> Fonte: Revista Kriterion, vol. 54, n. 127. Belo Horizonte, junho de 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/bKmfZZSzhGkDGy58KN6yJLr/?lang=pt>. Acesso em: 10 mar 2021.

Nesse contexto desponta uma proposta que vem alcançando relevância - a *mestiçagem crítica* -, que atua como força e espaço alternativo à realidade discricionária própria à *colonialidade do poder*, isto porque a condição dupla da existência colonial só é superada quando se concretiza a descolonização. De maneira geral, a “dupla consciência” é um lugar de discussão sobre mestiçagem, processo que é histórico, político, de difícil apreensão e continuamente invisibilizado. Como reafirma Du Bois, a dupla consciência é o resultado de deslocamento e reterritorialização dessas populações e das experiências, cujo movimento determina novamente o sentimento de pertença (Gilroy, 2001).

Nesse domínio, pela evolução das festas que ocorre por uma complexidade observada em vários aspectos, do econômico ao político, e pela ampla oferta de produtos e serviços a nível de produção, negociáveis, e ainda alocados nos espaços da festa, recorro novamente a Amaral Filho (2018, p. 59) que os concebe como rituais de consumo, que são modos ou processos de produção das festas populares sob o modelo espetacular estabelecido pelo enquadramento midiático, os quais reivindicam a ritualização da vida, visto que não se pode viver sem significados manifestos ou sem memórias.

No âmbito da comunidade, os espetáculos culturais promovem a divulgação e permanência da tradição local, como em alguns eventos, pelos mitos e lendas; alavancam o turismo pela economia e com isso, a expansão imobiliária; promovem a melhoria da vida comunitária possibilitada pela oferta de trabalho e renda resultante da produção da festa. Conseqüentemente, com a visibilidade da festa, o mercado e as instituições governamentais se aproximam, agendam a festa, antes conformando-a em um modelo de comunicação (difusão), da mídia, do jornalismo e da publicidade, ou seja, voltada ao lucro.

Esses processos de sociação, antes caracterizados pela economia local da cultura e ancorados pelos processos de resistência, pós-resistência e reconhecimento, encontram-se em outra dimensão,

Isto significa observarmos identidades e imaginários que se formam como parte do enfrentamento da violência sistêmica pelos movimentos de emancipação com base na cultura que caracteriza esta população. Possibilidade da existência de uma identidade com interioridade própria formada na autonomia dos processos de sociação (AMARAL FILHO, O; ALVES, R., 2018, p. 10).

As festas amazônicas na condição de espetáculos culturais, segundo os autores, se reproduzem pela linguagem espetacular – modelo análogo à reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2000). Neste modelo, fluxos e recursos tecnológicos reunidos compartilham a linguagem espetacular, sob um padrão de mídia, como ambiência ou uma forma de vida – *midiatização* – que, apesar das várias definições, designa a ação de divulgar ou propagar algo

na mídia através dos meios de comunicação, ou ainda ato de tornar alguma coisa pública através da mídia. Canclini afirma:

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer dos setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão. Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transacionais. (CANCLINI, 2003, p. 220).

Com base nas experiências humanas, os espetáculos culturais amazônicos trazem elementos atinentes à cultura regional, mas também um modo de resistência sociocultural e decolonial pelo qual suas populações permitem-se compreender, a partir do (re)conhecimento, a valorização de seus saberes relacionados ao desenvolvimento da região.

Sobre a noção de espetáculo e da experiência vivenciada, pode afirmar que:

O espetáculo é algo para ser visto em tempo e espaço descompromissados com uma experiência mais duradoura. É desse modo que o espetáculo, no seu sentido clássico, encarna a própria mercadoria: ele não possui valor de uso, não facilita a experimentação do mundo vivido; é contemplação pura e pura passividade. O espetáculo é a própria sociedade moderna apropriada pela mercadoria, cujo fetiche inebria as massas consumidoras em favor de modos produtivos e sistemas de governo – os donos da sociedade do espetáculo (NOGUEIRA, 2013, p. 90).

Com efeito, compreende-se que a forma como esses fenômenos são apresentados conferem “uma enorme positividade (...) o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Debord, 1997, p. 16-17), entretanto, vale ressaltar que meu entendimento sobre a dimensão de um espetáculo ou festa da cultura amazônica de maior visibilidade ou representatividade decorre de alguns fatores apontados por Nogueira (2008) como sendo próprios da relação ou articulação com o mercado.

Como características comuns, destaca o pesquisador:

(...) têm identidade jurídica, ampla divulgação na mídia, são negociadas como produtos turísticos, mobilizam simpatizantes por meio da disputa polarizada e são produzidas e realizadas de acordo com técnicas no mercado. Pode-se dizer que essas festas só se inseriram em uma temporalidade e espacialidade de mercado porque desenvolveram tais características, e por isso atendem às necessidades dos consumidores (NOGUEIRA, 2008, p. 39).

Uma outra característica quanto a estratégia mercadológica associa a festa ao lugar, isso porque, segundo NOGUEIRA (2008, p. 39) “As localidades (Figura 25) e os grupos sociais são referências de fundamental importância para os interesses do mercado, pois, além de apropriados, foram também fetichizados. Fala-se de Sairé de Alter do Chão, em Bois de

Parintins (...)"'. O que é apresentado no entorno da festa, como a diversidade do ambiente e belezas naturais têm a função de atrair o turista ofertando-os cenários de consumo (Amaral Filho, O., Alves, R., 2018).

Figura 25 - O local atrelado ao espetáculo

### **Festival das Tribos de Juruti começa na sexta-feira com tabu dos Munduruku**

POR: REDAÇÃO | **DIVERSAS** » NOVIDADES | PUBLICADO EM 27/07/2017 17:25H

← Compartilhe: [f](#) [+](#) [t](#) [w](#)

Foto: Sidney Oliveira/Ag. Pará<sup>161</sup>

Essa condição enfatiza a perspectiva, segundo a qual, as festas da cultura amazônica (Figura 26) – com base no imaginário e resistência, têm uma dimensão mais ampla, com engendramento midiático e grande aparato tecnológico de comunicação, sobressaindo-se entre os demais espetáculos da Amazônia brasileira.

Figura 26 - Festival dos Botos



Fonte: G1- Santarém (João Machado)<sup>162</sup>

Sob a condição de espetáculos culturais, as festas amazônicas têm espaços apropriados ou especializados para as apresentações, como: bumbódromo, sairódromo, tribódromo, com investimentos públicos – estadual e municipal. A exemplo, a Alcoa, em Juruti (PA) desde o

<sup>161</sup> Fonte: DOL. Disponível em: <https://www.enoticiabelem.com.br/post/festival-das-tribos-de-juruti-comeca-na-sexta-feira-com-tabu-dos-munduruku>. Acesso em: 16 jul. 2022.

<sup>162</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2014/09/provocativos-tucuxi-e-rosa-disputam-16-festival-dos-botos-do-saire.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

início das operações da mineradora já investiu mais de R\$ 1,4 milhão na Festa das Tribos<sup>163</sup>. Nesse sentido, afirma (NOGUEIRA, 2008. p. 43) que “o lúdico comunitário perde-se nos meandros da especialização do espetáculo” (Figura 27).

Figura 27 - Bumbódromo de Parintins



Fonte: Colunas Leo Dias – Metrôpoles<sup>164</sup>

A relação estabelecida entre homem e natureza gera uma compreensão estética sobre a região amazônica incluindo não apenas a cultura, mas a realidade social, econômica, histórica etc., cuja integração entre esses aspectos parecem ofuscar os problemas existentes do cotidiano dessas populações. Essa cumplicidade ou capacidade de superar desafios do caboclo com o tempo e o lugar transforma a dimensão estética em outra realidade – a do encantamento, uma relação poética, a priori, extraída da vivência do ribeirinho com o rio e com a floresta.

<sup>163</sup> Informações prestadas por José Haroldo, Gerente de Relações Institucionais da Alcoa Juruti. Disponível em: <https://www.amazoonoticia.com.br/2022/07/na-retomada-do-festibal-alcoa-define.html>. Acesso em: 22 jul. 2022.

<sup>164</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/obra-de-arte-gigante-transforma-fachada-do-bumbodromo-de-parintins>. Acesso em: 22 jul. 2022.

## 5 CAPÍTULO IV – DA TRADIÇÃO À MEDIATIZAÇÃO<sup>165</sup> DA FESTA

*Todo imaginário é real. Todo real é  
imaginário.  
O homem só existe na realidade imaginal.  
Não há vida simbólica fora do imaginário.  
(Juremir Machado)*

Este capítulo lança o olhar sobre a festa amazônica construída pela cultura formada na oralidade, como princípio da experiência tradicional da comunidade local, à condição de espetáculo cultural, entretanto, não há como negar que vem ocorrendo na Amazônia, de modo progressivo, um “desapossamento cultural” alterando a relação do ser amazônico com o mundo que, a priori, é seu, mas que passa a impressão de ser “fictício”. Esse modo de percepção ocorre em função da “exploração do trabalho” e da “desigualdade entre os homens”, ou ainda, da “cultura fundada no poético” para uma de “exclusão” (LOUREIRO, 2015, p. 411-416).

Esse modo de desapossamento cultural ou negação da poética amazônica se reverte na construção das festas, especialmente dos espetáculos culturais amazônicos que expressam a resistência das populações dessa região. Entre um passado – muitas vezes não estabelecido – à contemporaneidade, a cultura age como comunicação que transporta a tradição, relativiza a compreensão e, nesse processo, carrega o sentido de algo valorosamente constituído, transformando-o em algo essencialmente atual. Nessa concepção encontram-se as tradições ricas em experiências, expressões, costumes de um passado moldado e transformado por índios, negros e brancos que se projetou na permanência nesses lugares.

A importância aos primeiros registros do que se entende por tradição pode ser observada na obra *Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas*, do Padre João Daniel (2004), segundo o qual declara que os índios eram muito chegados a festas, danças e que durante esses eventos, entregavam-se a memoráveis beberrias e que a música servia tanto para o trabalho quanto para a recreação. Ressalta-se, portanto, que para efeito dessa pesquisa, consideram-se “festas amazônicas” aquelas oriundas da cultura amazônica, tendo por constituintes o imaginário – as lendas e as encantarias ocultas nos rios e florestas.

Atualmente diversas pesquisas, nas ciências humanas e sociais, e sob diversos olhares se voltam para as festas amazônicas. Algumas sob perspectivas exógenas, outras produzidas da experiência e vivência dos sujeitos pela habilidade de ser e do fazer amazônico, e tantas outras pelo sentimento puro e simples de ver beleza, pela poesia, pelo imaginário, pela cultura. A partir

---

<sup>165</sup> “[...] conceito que descreve o funcionamento articulado das tradicionais instituições sociais e dos indivíduos com a mídia” (Sodré, 2014, p. 97).



dos fundamentos de Paes Loureiro (1994), estudiosos da Comunicação apontam na direção da cultura amazônica como constitutiva do ambiente e da superestrutura das festas dessa região. Os estudos de Amaral Filho (2016; 2018), Nogueira (2008; 2013) e Dutra (2010) embasam essas percepções.

Na Amazônia, essas manifestações culturais de algum modo ou em algum momento foram-se mesclando, por meio de uma imposição que teve início na colonização, forjada pelos portugueses e/ou padres jesuítas, que utilizavam de diversas estratégias de aproximação para gerar confiança e aceitação por parte do indígena. As adaptações se concretizaram por força da violência, da opressão colonial contra as populações indígenas e os povos africanos. É o que se observa nos registros do Sairé<sup>166</sup>, que para atrair e distrair o ameríndio por meio dos sinos e sons das missas, chegou-se à conversão.

Ao longo do tempo, essas formas de comunicação foram sendo significativamente alteradas, de modo intenso e transformador causando impacto de modo abrangente na vida das pessoas. E, nesse processo, as festas também foram sendo ressignificadas e adaptadas à realidade de cada lugar e de seus territórios. Algumas destas alcançaram a condição de espetáculos culturais promovendo dinamicidade em todos os aspectos na vida da comunidade.

As festas da cultura amazônica, na contemporaneidade, são festejos portentosos ressignificados pelos fragmentos culturais das histórias oralizadas que atravessaram várias gerações até os dias atuais. A esse processo de reconstrução de memórias das festas da tradição de dada população, passou a ser referido de ‘tradição inventada’, e é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores (HOBSBAWM, 1997, p. 09).

Essa concepção,

(...) inclui tanto as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabelecem com enorme rapidez (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9).

No intuito de investigar esse fenômeno e seus desdobramentos, as pesquisas no campo da comunicação apontam para o fato de a festa ter-se modificado em função da espetacularização provocada pela midiaticização, portanto, para a compreensão do termo *mediaticização*, buscou-se uma noção pelos teóricos da comunicação, a fim de ajustar o foco e a

---

<sup>166</sup> Nesse sentido, o termo faz referência ao instrumento-símbolo – com seus espelinhos pendurados.

concentração da pesquisa nessa área. No dicionário da comunicação, tem-se que: “midiatizar é transmitir (uma informação) pelos meios de comunicação de massa” (RABAÇA E BARBOSA, 2001, p. 491).

Entretanto, dentre as várias definições, Verón (2014) destaca que “midiatização é, linguisticamente falando, um substantivo que dá nome a um processo, as entidades consideradas como sujeitas a tal processo são, na maioria dos casos, as sociedades em si ou subsistemas particulares delas” (VERÓN, 2014, p. 14).

Em artigo intitulado “*Mediatization: theorising the media as agents of social and cultural change*”, o professor Stig Hjarvard (2012) apresenta uma teoria sobre a mídia, segundo o qual, ao agir para uma mudança cultural e social, a mídia estabelece um “processo de dupla face” transformando-se “em uma instituição semi-independente na sociedade”, com isso requer que as outras instituições, como família, política, trabalho e religião se adaptem à essa realidade social, visto que parte dessas atividades institucionais – no âmbito destes domínios – se realiza pelos meios interativos disponíveis.

Na Amazônia brasileira a realidade é bastante diferente, ao considerar que a descrição acima contempla uma sociedade burguesa, logo, as populações originárias, indígenas, negras e caboclas estão fora desta lógica, senão pela violência “civilizadora” que os obriga a este movimento, entretanto, o processo de dupla face, do modo como é trabalhado – sob conceitos como agenciamento e com as lógicas institucionais – não alcança as populações da Amazônia e sua cultura que também sofrem neste processo de adaptação a essa realidade social.

Gomes ao partir da ideia de “fenômeno, objeto da comunicação”, ou aquilo que se mostra àquele que a investiga, declara que a midiatização,

No plano mais profundo, é a epifania da pessoa. Não há outra maneira de ela se manifestar a não ser pela comunicação. No espaço do fenômeno, entretanto, ela é uma exteriorização da pessoa enquanto tal. Como o ser humano é sujeito da linguagem, ele é um ser em comunicação. A pergunta pela condição de possibilidade da comunicação só pode ser feita pela comunicação e por ela respondida (GOMES, 2012, p. 2).

Afirma ainda o autor que na passagem da “sociedade dos meios” para uma “sociedade da midiatização” ocorre a percepção de uma ‘nova ambiência’ progressiva e intensa. Ainda assim, e apesar do termo midiatização confundir-se com o som de mediatização, esclarece Marcondes Filho (2015, p. 140-141) que “mediatizar é realizar (o que quer que seja) com o apoio das tecnologias comunicacionais, não importa para que lado ou defendendo que interesses” enquanto midiatizar objetiva “positivar uma ação mediática”, ou “um termo que tenta explicar outro termo”.

Cientificamente o termo *Midiatização* se configura a partir de uma matriz primária triádica, cuja configuração engloba três sistemas: o social, o tecnológico e o de linguagem (Ferreira, 2007) e com isso, a midiatização ocorre nas relações entre os três. Para Martin-Barbero, 2009, p. 58, “O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”. E acrescenta:

[...] A mudança foi esta: reconhecer que a comunicação estava mediando todos os lados e as formas da vida cultural e social dos povos. Portanto, o olhar não se invertia no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação. (MARTÍN-BARBERO, 2009a, p. 153).

Na contemporaneidade, o termo *mídia* sintetiza a diversidade dos dispositivos de informação, apesar de que “comunicar” não seja realmente o mesmo que informar e, mesmo sendo diferentes, as noções de comunicação e informação sempre coexistiram, na medida em que se preserve o sentido original de informação – dar estrutura ou forma à matéria, à energia ou à relação – enquanto comunicação diz respeito à constituição do comum humano. Informação é, portanto, algo que se abstrai socialmente para se manter ou se armazenar num ente inanimado.

Nesse processo, Sodré (2008)<sup>167</sup> diz que a mídia referencia o homem e que este a utiliza para dar sustentação à cultura.

A partir de uma realidade sistêmica (...) nasce essa verdadeira forma de vida que é o bios virtual. A ponta desse iceberg é o bios midiático, espécie de comunidade afetiva, de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social. É esse o objeto dessa nova ciência social chamada comunicação (SODRÉ, 2008).

Compreende-se, portanto, que acessar à novas formas de poder é mediatizar-se, que faz referência à habilidade de atribuir e produzir o sentido dos nossos projetos, planos, mas também ações, do lugar de prática, de interação, de convívio, de vínculos onde a comunicação se realiza, na concepção, na organização, como sinestesia em momentos de inspiração, construção e realização da festa, mas essa “efervescência”<sup>168</sup> configura-se como “necessidades de comunicação das economias e das sociedades abertas, tanto para as trocas de bens e serviços quanto para os fluxos financeiros e econômicos” (WOLTON, 2004, p. 33).

De outro modo, a comunicação possibilita que se perceba os valores contidos na “vontade de trocar, para compartilhar algo em comum e se compreender. (...) A vontade de

<sup>167</sup> Palestra Fapespa 2008 (Youtube) “A mídia como uma nova forma de vida. Para mais informações ver em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/muniz-sodre/>. Acesso em 08 jun. 2021.

<sup>168</sup> Termo empregado por Durkheim (1968) sobre um dos efeitos da festa.

compreensão mútua é o horizonte dessa comunicação” (WOLTON, 2004), mas que precisa de conhecimento interdisciplinar, visto que na contemporaneidade surgem outros dispositivos, cuja finalidade é neutralizar as tensões comunitárias, dispositivos que vão realçar outros modos de produzir desejos, de produzir identidades, de produzir necessidades.

Os processos comunicativos analisados sob o aspecto da comunicação interpessoal, nos espaços públicos, ou no modo de vida das pessoas, como observou Martín-Barbero (1993) passaram a ser analisados a partir da sociedade que se forma – por meio dos processos desencadeados pela presença da mídia, ou ainda, referem-se aos processos de comunicação instituídos socioculturalmente, como no espaço das festas para o qual Vianna (1999) afirma que “existe um espaço da brincadeira no Brasil. Esse espaço, como o ciberespaço, tem a estrutura de uma rede, uma rede interbrincadeiras (*sic*). Cada brincadeira é um nó da rede, estando assim interligada a todas as outras brincadeiras”.

Com a presença dos meios tecnológicos de comunicação nos espaços festivos da Amazônia, foi-se reduzindo o tempo e o contato entre as pessoas em prol de uma convivência midiaticizada, uma nova ambiência, uma nova forma de vida ou um novo bios, forma de vida virtual que emerge nos espaços sociais resultante das relações que os meios de comunicação estabelecem (SODRÉ, 2008). Essa forma naturaliza-se no ambiente das festas influenciando a produção cultural tornando-as midiaticizadas. É como pensa Sodré (2008, p. 1) “a mídia se constitui como esfera existencial regida pela economia monetária”, a fim de serem comercializadas como rituais de consumo.

### **5.1 Tradições inventadas pela cultura**

No contexto das festas amazônicas, compreende-se por *tradição inventada* as manifestações da cultura cuja sistematização provenha de tradições, comumente oralizadas, ressignificadas por práticas persuasivas, rememorando o passado por meio de símbolos, rituais, entre outras linguagens, a fim de gerar uma narrativa histórica e condutas por meio da repetição e, assim, permitir certa plasticidade em relação ao passado. Com efeito, toda tradição nasce em algum lugar (no passado) mas que toma forma pela assimilação de certas normas que restabeleça o passado e em condições de ser alterada em tempo futuro criando uma experiência da realidade.

Halbwachs (1990 p. 11) afirma que “as sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram naturalmente obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas

redes de convenções e rotinas com uma frequência [sic] maior do que antes”. Essa percepção contempla a realidade instituída pelo modelo espetacular.

Desse modo, entende-se por tradição inventada

(...) um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza natural ou simbólica, [...] toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9-21).

Na obra invenção das tradições, Eric Hobsbawm (1997) afirma que não se inventam tradições pela falta de acesso aos “velhos costumes”, mas porque a prática ou o hábito destes ficou no passado, sem uso e sem adaptações. (...) “a ideologia liberal da transformação social, no século passado, deixou de fornecer os vínculos sociais e hierárquicos aceitos nas sociedades precedentes, gerando vácuos que puderam ser preenchidos com tradições inventadas” (Hobsbawm, 1997, p. 16)

Quanto a esse aspecto, o “festival dos botos” acrescido à festa do Sairé, na vila de Alter do chão, em Santarém (Pará), reproduziu, com base na lenda do boto<sup>169</sup> outro grande evento amazônico, o Boi-Bumbá de Parintins. Esse espetáculo se estrutura por meio de duas agremiações da Vila: do Boto Tucuxi e do Boto Cor de Rosa. Em artigo intitulado “Sairé: lembrança do Grande Carnaval Amazônico”, Dutra (2010) faz uma leitura da festa, a partir da tradição inventada com a inserção da lenda do boto. Segundo o autor, os imensos festivais que se realizavam no passado e duravam uma lua (um mês) envolvendo toda a comunidade indígena configuravam-se como um grande Carnaval Amazônico.

O autor afirma que os períodos das festas eram diferenciados entre as aldeias ao longo do Rio Amazonas e seus afluentes, mas que todos os comunitários participavam e

[...] hoje guarda cada vez menos elementos do passado, agora já inclusive mixado a uma briga de dois botos, coisa que nada tem a ver com a originalidade do Sairé. Não faz mal que inventem brigas de boto, de bois e do que mais seja. A vida cultural é dinâmica, como a sociedade. Mas não se pode misturar impunemente as coisas, sobretudo quando se trata de aspectos de uma manifestação cultural tão antiga. (DUTRA, 2010, p.1).

Em referência à condição de espetáculo a que chegou a festa do Sairé, Dutra afirma entender que é um processo normal a mudança, a evolução da sociedade humana e que, portanto, “não há manifestação cultural onde não há gente”, mas questiona o fato do mercado

---

<sup>169</sup> Referem-se às espécies de mamíferos aquáticos da bacia amazônica, cujos nomes aludem à coloração, em especial a da região ventral.

e da grande mídia ter-se apropriado desse evento secundarizando-o, em detrimento de espetáculos que não pertencem a essa manifestação tão antiga e, ao mesmo tempo, atual.

Sobre as transformações ocorridas no Sairé nos últimos anos, Dutra sugere no artigo *Sairé, botos e bandas: a coexistência possível* (2012) a ideia de separar o que comumente se denomina de sagrado e profano, e acrescenta, “[...] a disputa dos botos é mera clonagem da disputa dos bois de Parintins, cujos introdutórios foram buscar influências culturais maranhenses, onde o boi-bumbá tem o seu templo por excelência” (Id. 2012)

As festas, na condição de espetáculos, podem ser também compreendidas através do olhar de Wilson Nogueira, para quem a experiência vivenciada no interior amazônico possibilitou construir a noção de espetacularização e imaginário amazônico por meio da festa do Boi-Bumbá de Parintins. Sob a perspectiva de espetáculo, sobretudo, em Debord (2008), da indústria cultural, em Adorno e Horkheimer (1985) e de sua visão de espetacularizador, Nogueira (2013) constatou que o espetáculo traz consigo as suas essências primeiras “das feiras, do circo e da tragédia, mas seria inadmissível negar a sua importância sociocultural como veículo dos fluxos das culturas-mundo”.

Se o espetáculo chama a atenção e prende os olhares dos espectadores, a espetacularização é a manifestação da superexposição ou da supervisibilidade midiática e, ao menos em tese, hegemonização dos sentidos e das sensibilidades das massas. A espetacularização, nesse contexto, é um típico fenômeno das sociedades sob o controle do mercado (NOGUEIRA, 2013, p. 13).

Nesse entendimento a espetacularização torna-se o “efeito radicalizado do espetáculo sobre a coisa espetacularizada” (NOGUEIRA, 2013), entretanto, na concepção de Debord (2008, p. 14) “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Dessa forma, a indústria cultural e a sociedade do espetáculo fazem perceber e transformam relações sociais em mercadoria, isto porque, segundo Nogueira (2013), essa teoria tem por base macroestruturas como mercado, alienação e consumo, que também, “sob a perspectiva de tempo e espaço, são processos dialógicos permanente”.

Do ponto de vista amazônico, faz-se “necessário reconhecer que hoje o espetáculo constitui-se elemento fundamental do próprio imaginário social”, e ressalta que com as tecnologias de comunicação, subjetividade e objetividade tornam-se apenas um processo interacional. Sobre o imaginário amazônico, afirma Nogueira:

(...) é o repertório cultural dos povos pré-colombianos, dos povos indígenas pós-Colombo, dos colonizadores europeus, dos africanos escravizados, dos novos migrantes nacionais do século 17 ao 21. É nesse mundo que imergimos com o propósito de melhor compreendê-lo (NOGUEIRA, p.14).

A entrada da lenda do boto na festa do Sairé foi um modo de criar elementos que pudessem dinamizar o evento, atrair a atenção do poder público para o patrocínio e o engajamento da comunidade nas atividades que o evento propicia. O boto é figura popular e associada aos casos de paternidade “desconhecida” entre os moradores ribeirinhos da região amazônica, e semelhantemente à disputa dos bois Garantido e Caprichoso, em Parintins, os botos Tucuxi e Cor-de-rosa “despertaram” na população o interesse em prestigiar a festa e, com isso, criou o espírito de competição na comunidade.

Esse modo recorrente de estabelecer o próprio passado a partir dos vestígios oralizados repetidas vezes, insere-se em um modelo de “tradição inventada” (HOBSBAWM, 1997). Para os moradores mais antigos, a inserção dos botos banalizou o Sairé enquanto religioso, mas trouxe melhoria em vários aspectos à antiga vila de pescadores, inclusive o fortalecimento da cultura local, ou seja, a cultura busca sobreviver, inclusive mestiçar elementos com dupla finalidade: atender ao que pode ser vendido (e gerar economia) e não fugir de elementos locais.

## **5.2 A festa como movimento cultural**

Uma definição apropriada para o que se pensa ‘movimento’ no âmbito das manifestações da cultura, e que atende aos objetivos da pesquisa pode ser melhor compreendida na seguinte definição: “É uma forma mais frouxa de associação em grupo, definida primordialmente por uma teoria ou prática compartilhada, e muitas vezes não é fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham interesses comuns” (WILLIAMS, 1992, p. 66)

Nessa perspectiva, as manifestações culturais nos e dos territórios amazônicos podem ser identificados como ‘movimento cultural’ da cultura como comunicação, visto que é por meio desses movimentos festivos, em que a comunicação é o cerne, que ocorre o impulso, que leva a todos a gerir e girar a roda, que contagia, que balança a todos num ritmo cativante e esfuziante, quer seja pela sonoridade da toada, da visualidade do Sairé ou da história oralizada que produz a festa das tribos, de Juruti, ou ainda da mistura de todas as linguagens semióticas, da comunicação que conduz ao espetáculo.

De modo amplo as festas amazônicas são superdimensionadas porque trazem em sua *arché* a poética do imaginário – elemento dominante da cultura amazônica que as transformam em espetáculo, que é a realização, resultado de todas as formas de experiências produzidas no seio da comunidade, e que, embora no conflito, nas tensões dos textos-vida que é cada um ou de cada indivíduo-integrante, exprime-se numa forma que é o modo de viver, de refazer e

apresentar a/na festa – um modo de expressar tanto a vida experienciada na sua maneira original e única, de cada um na comunidade, quanto de definir seu lugar de sentimento no mundo-amazônico.

A percepção de mundo-amazônico nos remete aos estudos fenomenológicos de Alfred Schutz, a partir de uma sociologia compreensiva, segundo a qual o *mundo da vida* configura-se como um campo das vivências dos indivíduos, ou ainda, a um “estoque de conhecimento” que corresponde, nas palavras de Schutz (apud WAGNER, 1979, p. 74) a “um código de interpretações de suas experiências passadas e presentes”. Desse mundo amazônico pode-se perceber o que “vê”, sente e pensa, David Assayag<sup>170</sup>, sobre o boi de Parintins:

O bumbá cresceu, ficou maior que a cidade. Maior que o Amazonas. Está do tamanho da Amazônia, do vale amazônico continental. Andarilhou como os índios Mura, todas as matas, remou todos os rios e desceu todos os vales. Conquistou as faldas dos Andes e, como que num rasgo de saudade, retorna aos limites orientais amazônicos. Avista “do outro lado do rio” os kamaiurá, os Karajá e os Urubu-Kaapor. Como um sábio Tuxaua, estabelece, finalmente, os limites do seu território (ASSAYAG, 1995, p. 15-16).

O sentimento cultural é definidor de pertencimento do lugar. Sobre o território dos Pocó e Konduri, pode-se compreender a partir dessa premissa de Daniel Costa:

A Amazônia, em sua vastidão encantadora, testemunhou muitas histórias e guarda em seu interior lembranças de povos que estiveram aqui antes de nós. Nações numerosas, povos fortes, cada um com seus costumes e tradições, povos que foram negados tiveram suas histórias apagadas, tradições e línguas esquecidas. Foram inúmeros os povos dizimados, um triste episódio da nossa história que infelizmente ainda é vivenciada até os dias atuais. (COSTA, 2020).<sup>171</sup>

Essa fala traz à tona o sentimento da comunidade Muirapinima que prima pela “defesa da cultura e valorização da memória indígena” representada nas suas festas. Ressalta-se, porém, que é pela festa que a população local tem acesso a arte dessa natureza, produzida por amazônidas que não fizeram escola para essa atividade artística, mas que pela intuição, criatividade e senso de (re)conhecimento produzem o espetáculo cultural anualmente.

Esse modo de revolver o passado valorizando esses saberes insere-se na perspectiva de Boaventura de Sousa Santos (2010) contemplada nas *epistemologias do Sul*, segundo o qual esses lugares e suas culturas foram inferiorizados pelo modelo colonial, criando linhas abissais entre um saber hegemônico e contextuais. Nesse sentido, por meio de um diálogo denominado

<sup>170</sup> Parintinense, levantador de toadas, tornou-se cego muito jovem em decorrência de acidentes em situação de lazer.

<sup>171</sup> Professor e membro da Comissão de Artes da Tribo Muirapinima, desde 2018.



de *ecologia de saberes* pleno, horizontal refundam-se os lugares e se restabelecem as experiências, a fim de que eles possam produzir e reproduzir suas práticas.

As populações indígenas que, de fato, ocuparam esses territórios eram diversas e diferenciadas – Pocó e Konduri, estes viviam entre os rios Trombetas e Nhamundá, mas também em Juruti, cujos achados arqueológicos apontam para o artesanato cerâmico; Borari, em Alter do Chão, menos nômades, viviam da produção da farinha, e os Mura, Tupinambarana e Parintintins etc., em Parintins, cada etnia com características próprias. Os Mura eram arredios, traiçoeiros e valentes e causaram muito medo aos jesuítas, além do que brigavam entre si. Estes ocupavam a floresta desde a fronteira do Peru até a região do Trombetas. Segundo o naturalista Henry Bates,

Os Mura se tornaram uma tribo de pescadores nômades, que desconhecem a agricultura e todas as artes praticadas por seus vizinhos. Não constroem moradias sólidas e duradouras: vivem em grupos familiares isolados ou em pequenos bandos, errando de um lugar para outro ao longo das margens dos rios e das lagoas onde há mais abundância de peixes e de tartarugas. Em cada lugar onde param temporariamente, eles constroem choças provisórias à beira da água, mudando-se mais para cima ou para baixo do barranco à medida que a água sobe ou desce. (BATES, 1840, p. 129-130).

Pela própria dimensão territorial da Amazônia e diversidade dos povos as manifestações culturais têm origens diversas, surgem em lugares distantes, mas sempre exprimindo-se por suas culturas. Em Manaus surgiu o boi-Manaus, como forma de apoio ao Festival Folclórico de Parintins e que se realiza no aniversário da cidade de Manaus, e que provavelmente já é uma tradição (inventada).

### **Boi Manaus**

O Boi Manaus<sup>172</sup> (Figura 28) é um movimento cultural que homenageia os bois Garantido e Caprichoso fora de seu local de origem – a cidade de Parintins – uma espécie de micareta<sup>173</sup>, com duração de três dias, no período do aniversário da cidade de Manaus (24 de outubro). A manifestação conta com trios elétricos<sup>174</sup> seguidos por milhares de foliões, que desde o ano de 2015 ocorre no Complexo Turístico Ponta Negra. Por sua dimensão espetacular,

<sup>172</sup> Sobre o evento, ver: <https://www.manaus.am.gov.br/noticia/boi-manaus-65-mil-pessoas/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

<sup>173</sup> De *mi-carême*, termo francês que significa meio da quaresma (calendário católico-cristão) ou “carnaval fora de época”. Da França do século XV à Bahia do século XX, a micareta se espalhou por todo o Brasil.

<sup>174</sup> Na Bahia dos anos 1950 surgiu o primeiro trio elétrico, tipo de carro alegórico utilizado nas ruas durante os festejos do carnaval e que transporta um grupo musical.

o evento passou a integrar o calendário de eventos manauara, como a maior comemoração festiva da cidade de Manaus.

Figura 28 - Boi Manaus – Manaus/AM



Fonte: Portal Marcos Santos<sup>175</sup>.

A toada, um dos principais estilos musicais das festas amazônicas e, sobretudo, do estado do Amazonas, difere dos demais ritmos que caracterizam as diversas regiões brasileiras, como o sertanejo, funk, axé, maracatu, samba etc. No território amazônico tem-se outros estilos musicais, como o do estado do Pará, que é identificado pelo carimbó, entretanto, nas festas da cultura específicas dos lugares de que trata essa pesquisa, como: Juruti e Alter do Chão, no Pará, e os bois de Parintins, no Amazonas, os ritmos se diferem pelas festas, ou seja, enquanto o festival das tribos apresentam os cantos tribais, a festa do Sairé apresenta uma variedade de ritmos, mas principalmente o carimbó, e o festival de Parintins, a toada.

Esse ritmo é contagiante e conta com fãs em outros lugares do Estado. Conta com horário no rádio (em Manaus) diariamente para esse tipo de música. Tem, também, ensaios coreografados fora da Ilha para aqueles que se preparam para o evento e a logística para o transporte e hospedagem é bastante planejada. A cidade se prepara para receber o turista, com passeios, alimentação e atividades relacionadas ao Boi para treinar o visitante.

Parintins necessariamente não se furtou em lançar mão da tecnologia para promover o bem-estar de seus visitantes. Instituições públicas e privadas cooperam para que a cidade amplie seus serviços, bem como a prestação deles entendendo que essa festa-espetáculo sintetiza a experiência de uma tradição conduzida, materializada e potencialidade pela modernidade. Em 2019 participaram cerca de 65 mil pessoas e um grupo numeroso de turistas internos e do

---

<sup>175</sup> Disponível em: <https://www.portalmarcossantos.com.br/2019/10/17/veja-a-programacao-completa-do-boi-manauas-2019-na-ponta-negra/>. Acesso em 15 mai. 2021.

exterior fortalecendo tanto as agências de turismo quanto à rede hoteleira. Nos anos de 2020 e 2021, por conta da Pandemia do Covid-19, o evento não pode ser realizado.

Turistas internos e externos que visitam a capital do Amazonas são atraídos pelo ritmo regional, o qual se difundiu por vários municípios do Estado, ou seja, a competição entre as torcidas vai além dos lugares de espetáculo dos bois e se compara como grandes torcidas de times de futebol nacional. Em Manaus, no período de março a junho, ocorre uma série de ensaios, tanto no Curral do Garantido quanto no Bar do Boi Caprichoso e se estende até a semana anterior ao Festival Folclórico de Parintins.

A cada nova temporada as festas amazônicas em suas diversas formas se mostram adaptadas a um formato mercadológico impulsionadas pelas atividades midiáticas que envolvem aparato tecnológico e critérios para a produção de sentido. Esses processos reconfiguram as festas, vistas como modos de comunicação pelas relações estabelecidas com o midiático, além de reestruturar e organizar seus rituais adaptando-os às lógicas do mercado. Após a suspensão das manifestações culturais, em decorrência da pandemia do Covid-19 por dois anos, o festival folclórico de Parintins retornou em 2022 em sua maior versão. Por via fluvial, chegaram à Parintins para essa festa mais de cem mil pessoas e por via aérea cerca de quatro mil e duzentas chegando a sessenta e oito por cento de aumento.

Em se tratando de um lugar de festa, a própria cidade torna-se festa pelo encontro, pela diferença, pela troca simbólica, pela expectativa, mas, sobretudo por ver-se retratada oem sua própria festa. É uma festa, dentre tantos momentos de festa, que passa a ser celebrada, publicizada e comercializada ao ver a cultura local inserida em um padrão globalizado de espetáculo cultural.

### **Arraial do Pavulagem**

O Arraial do Pavulagem é um movimento cultural que, inicialmente, objetivava ocupar o espaço culturalmente vazio da Praça da República, em Belém (PA), aos domingos juninos, especificamente, no entorno do Teatro Waldemar Henrique e do Teatro da Paz motivando àqueles que se encontravam naquele espaço a refletir sobre a proposta em andamento.

O ano era 1986.

Sem público expressivo, o grupo se apresentava em um palco improvisado, à medida que os espectadores iam chegando, entretanto, havia uma atração: a exibição de um boizinho na tala. O grupo denominou-se de “Arraial do Pavulagem”<sup>176</sup> e tinha a intenção de divulgar

---

<sup>176</sup> O nome pavulagem faz referência a uma alegoria de mão sustentada por talas de madeira, posteriormente substituída por um boi bumbá nos arrastões durante o período junino, em Belém.

músicas eminentemente amazônicas, como também fazer com que o público fosse contagiado pelo evento.

O São João, em Belém, era totalmente nordestino, com quadrilhas, forró, boi-bumbá, e, então, surge a proposta de pesquisar os locais “onde aconteciam as coisas” (JUNIOR SOARES, 2005). Ai, o evento fortaleceu-se. Ronaldo Silva, um dos integrantes do grupo passou a viajar pelo interior do estado na busca de conhecer outros ritmos e sons próprios da produção musical de cada lugar, inclusive na pesquisa dos instrumentos confeccionados pelos artesãos a serem utilizados no carimbó.

O meio ambiente foi incorporado às discussões porque nesse período a cidade de Belém vive o inverno amazônico, entretanto, os ensaios eram centralizados nos ritmos juninos, mas também, no retumbão, carimbó e quadrilha. E uma complexidade de elementos foram sendo moldados a essa manifestação. E a praça encheu. Juntaram-se ao grupo bailarinos com expertise nos diversos ritmos paraenses, como siriá, carimbó, lundu, retumbão, xote marajoara, samba do cacete, e outros.

E, então, o boi evoluiu: de boi de tala para um boi bumbá de tradição que, adequados à quadra junina, tornou-se em arrastões. Em 2003 o grupo criou o Instituto Arraial do Pavulagem, que administra esse movimento cultural. As apresentações ocorrem durante o mês de junho e no Círio de Nazaré, mas o ritual tem início no primeiro domingo de junho: o “boi”, que vem pelo rio em uma embarcação, circula pela orla da cidade e desembarca na Escadaria do Cais do Porto, juntamente com o mastro de São João, elemento de característica religiosa em homenagem ao Santo. O cortejo continua em direção à Praça da República, onde nasceram as apresentações do grupo, e também onde o mastro é fincado dando abertura à quadra junina.

Para compor os ritmos juninos, traz-se para o arrastão o retumbão “mais moderno”, a guitarrada, o merengue. No mês de outubro, por conta do turista que chega para o Círio, as apresentações são “mais soltas” e, então, se apresenta um “painel” que chamamos “do litoral norte”. Quando se coloca os estandartes com os santos nas ruas, estamos inferindo a presença do cristianismo, da cultura europeia. As folias de São Benedito cantadas durante essa manifestação está trazendo a cultura negra, e quando o batalhão apresenta as maracas, têm-se elementos da cultura indígena e a relação com a natureza, sobretudo.

Ronaldo Silva, um dos líderes do Arrastão do Pavulagem explica que, não se quer enfatizar cada cultura isoladamente, mas dizer que a cultura brasileira é essa fusão que se mostra (Figura 29). Entram nessa fusão o cordão do peixe-boi, os mascarados, os cabeçudos – em cenários da cultura popular que vai sendo contextualizado à quadra junina. Os bordados das peças são inspirados em outras regiões, como a capa do bumba-meu-boi, de São Luiz do

Maranhão, mas também da arte paraense nos bordados dos chapéus, e os brinquedos de miriti em proporções gigantes.

Figura 29 - "Boi Pavulagem é Boi do Mundo"



Fonte: Portal Cultura/ Divulgação<sup>177</sup>

A percepção de que a cultura se faz necessário para a população se resume numa frase: Tem que se deixar de pensar que Belém é a capital da Amazônia nesse sentido de produção cultural, “... em Manaus, em Macapá, Roraima, no Acre, tudo por aí tem pessoas como vocês, como nós, que estão procurando essa qualidade de vida... na verdade é qualidade de vida isso aí.” (SILVA, 2005).

As oficinas que são oferecidas ao público são em torno de seis, incluindo: dança, ritmo, adereçagem, cabeções, cavalhidos que buscam não apenas informar esses caminhos da cultura, mas também, inseri-los na manifestação, ou seja, não basta apenas apreender/ aprender/assistir, mas também participar. Ao final, cada oficina dessas acaba por ser incorporada ao cortejo. Diz Silva: “... Aqui quando você começa a tocar um tambor, dá início, tem a possibilidade de saber mais sobre a ancestralidade. A gente está religando essa ancestralidade” (SILVA, 2005).

Esse modo de ensinar vem na contramão do aprender por meio da apropriação da tradição da cultura popular pelos ritos modernos da escola, ou seja, o conhecimento resulta da experiência ensinada por meio da tradição dos saberes.

Na verdade esse cortejo não é apenas um espetáculo de rua, ele é, talvez, um momento de encontro de confraternizar, de celebrar toda essa esperança que a gente tem de fortalecer a cultura da cidade, sinceramente, da própria cidade, aí, a gente está sendo universal ... as pessoas do mundo inteiro podem chegar aqui com suas experiências –

<sup>177</sup> Disponível em: <http://www.portalcultura.com.br/node/53450>. Acesso em 22 mai. 2021.

e é isso que a gente quer – para que esse cortejo tenha experiências do mundo inteiro. É sonho mesmo (SILVA, 2005).

A manifestação que começou pequena, mas em torno da música, “costurado e fortalecido através da música”, pode-se definir que ao logo dessa trajetória fez-se uma música que “é viva”. (JUNIOR SOARES, 2005). E, assim como “o carimbó não tem dono, pra mim, o boi bumbá não tem dono... são patrimônios culturais da humanidade e todos nós, independente das funções que se ocupa na sociedade, temos o direito de brincar, ... de celebrar o lugar maravilhoso em que se vive”. (RONALDO SILVA, 2005).

Chauí (1994, p, 122) corrobora com essa percepção ao afirmar que “(...) objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas de sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, (...), com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente”. Nesse sentido, os saberes apropriados pela modernidade passam por um processo de conversão permitindo que o aprendente receba o ensinamento praticando.

### 5.3 A festa como folclore<sup>178</sup>

As festas do folclore brasileiro caracterizam-se pelo espírito lúdico e por tradições ou crenças populares que se expressam na forma de lendas, contos, canções, provérbios etc., inclui ainda danças, culinárias, músicas, procissões e brincadeiras, geralmente com data determinada e ocorrem por todo o Brasil.

Etimologicamente o termo folclore tem origem no inglês *folklore*, da junção de duas palavras do inglês antigo (anglo-saxão), *folk* (povo) + *lore* (saber, cultura, conhecimento) - que em tradução para o português pode ser definido como *ciência das tradições, dos usos e da arte popular* ou *conhecimento popular*, ou seja, “saber que vem do povo”. O termo surgiu pela primeira vez em 1846, na revista *Athenaeum* em um artigo escrito pelo arqueólogo e folclorista inglês William Jhon Toms (1803-1885) o qual pretendia dar nome à riqueza que vinha da literatura popular.

Sob influência de diversas culturas e diferentes povos, como o indígena, o africano e o europeu, sobretudo, os portugueses, a cultura brasileira se diversificou e, mais tarde, o termo foi ampliado com o objetivo de incluir outras expressões, como a pintura e a escultura. Entretanto, a fim de definir o termo folclore, algumas características foram sendo consideradas, são elas; a *espontaneidade*, ou seja, o folclore não precisa de métricas rítmicas que vem, por

---

<sup>178</sup> Atualmente o campo do folclore se insere nos estudos das ciências sociais e da antropologia.

exemplo, da arte formal; o *mistério* que se refere ao desconhecimento da autoria das composições folclóricas, sendo este um dos fatores que facilita a aceitação e difusão pela população e a *oralidade*, que é o modo de transmissão, o qual incide na relação com a tradição e a conservação dos costumes.

De outro modo, por folclore compreende-se aquilo que está associado a uma cultura de característica do povo para o povo, tal como as lendas do Boto, da Iara, do Curupira, do Saci-Pererê, entre outras, que em solo brasileiro representam a identidade nacional, uma vez que o folclore contempla a cultura popular e a noção de identidade. Cientificamente o termo folclore relaciona-se com a noção de demologia (de *demo* povo, população, tradição popular + *logia*, estudo racional) e/ou demopsicologia (área que investiga os aspectos introspectivos psicológicos do povo, que diz respeito a certa mentalidade associada ao imaginário popular). Desse modo, o folclore tem suas bases na cultura popular e no imaginário popular.

Observa-se que nas lendas mais comuns do folclore brasileiro existem características semelhantes entre elas, ou seja, as lendas possuem caráter *coletivo e individual* - e que apesar de vincular-se a uma tradição de um grupo ou de um sujeito, a lenda não nasce necessariamente de uma pessoa. Tem movimento. É sempre muito dinâmico; outra característica é ter origem nos *costumes de um povo*, os quais se modificam no aspecto coletivo e individual, ou seja, uma história pode ser narrada e alterada com o passar do tempo, o que corrobora com a noção de dinamismo histórico ou cultural, como a mitologia grega. A terceira característica é a de ser *transmitida de geração em geração*. Esses três aspectos sintetizam o conceito de folclore, como sendo de origem anônima (sem um autor específico), que é transmitido por meio da oralidade (modifica-se em função da transmissibilidade) e tendo surgido espontaneamente, não forjado.

De modo geral, o folclore é sempre uma *narrativa tradicional*: histórias, mitos, tradições do surgimento de um povo; dos *costumes tradicionais*: festas, eventos, geralmente ligados à hábitos que se transpõem de época em época; e de *crenças tradicionais*, ligadas a um imaginário geralmente religioso, místico etc., portanto, narrativas, costumes e crenças estão associadas a um elemento tradicional, mas há também inúmeros folclores que têm por base a *linguagem popular*, como por exemplo, dialetos, formas de comunicar, até mesmo de culturas ágrafas, como algumas culturas indígenas, por exemplo. Coelho (2010) diz que “a literatura folclórica de sua gente e conterrâneos, compilaram de boca a ouvido, há gerações”. Estas compõem o patrimônio cultural, material e imaterial (cultura intangível, como as narrativas).

Com efeito, toda civilização, sociedade possui suas formas de identidade e suas maneiras de agir e pensar no mundo, que envolvem: formas mitológicas, lendárias e seus surgimentos, danças, festas, brincadeiras, canções, jogos etc., portanto, falar de folclore não

significa que o termo seja inferior a outro padrão de cultura e, nesse caso, tanto popular quanto erudita a cultura deve ser pensada nas suas especificidades, diferenças e, principalmente, na sua valorização. No Brasil essa valorização foi oficialmente instituída por meio de um decreto nº 56.747, de 17 de agosto de 1965 (texto da Lei, no Anexo), no qual determina que o ensino do folclore é de fundamental importância para a cultura do país.

Os estudos do folclore no Brasil foram sistematizados ainda no século XIX, no entanto, no início da década de 1950, Luís da Câmara Cascudo publica o Dicionário do Folclore Brasileiro, uma obra-prima do gênero, com milhares de verbetes sobre lendas, mitos, superstições, crendices, danças e muitas das práticas permeadas na vivência do povo brasileiro, descritas nas mais de 900 páginas do livro. Outro fato de importância histórica se deu na promulgação da Constituição Federal de 1988, com os artigos 215 e 216 segundo os quais dá garantia a todos os brasileiros de praticarem as suas manifestações culturais.

As festas amazônicas, nos moldes do mercado, apresentam elementos de outras manifestações populares, como na festa do Sairé, em Alter do Chão, em que a lenda do boto, do folclore regional coabita no mesmo espaço, entretanto, as expressões artísticas deixadas pelo colonizador diferem dos ritmos e danças próprios dos povos originários, “embora com ele coexistam, posto que são atuais, renovam-se permanentemente e não estão confinadas a grupos estranhos que se dedicam à preservação de tradições remotas.” (LOUREIRO, 2015, p. 50).

Afirma o pesquisador que:

O folclore, cuja compreensão e cujo conceito foram transportados na bagagem do processo colonizador, implica uma forma de manifestação cultural reconhecidamente antiga, sem identificação de autoria, revelando peculiaridades do temperamento de uma sociedade numa fase de sua história cultural e representando uma forma de expressão social, tanto que a individualidade criadora está absorvida por sua expressão coletiva (LOUREIRO, 2015, p. 50).

Na Amazônia, o folclore está na raiz cultural das populações que formaram a região (indígenas, europeus e africanos), entretanto, a travessia e permanência no tempo e espaço se deu por meio dos relatos/oralidade lendários próprios dos mitos, e constitui-se como aspecto indicativo da dinâmica do imaginário próprio da cultura amazônica. Assim, o folclore adquiriu permanência, cujo fazer é produção do corpo, mas também da alma, da relação com o ambiente amazônico, portanto, da realidade do homem ribeirinho, que expressa um modo de vida, e que se materializa ou realiza-se nas manifestações culturais.

O folclore parintinense, por exemplo, foi ressignificado porque, além de reinventar-se no solo amazônico, criou um estilo próprio de folclorizar: tem no imaginário o contexto sagrado e na criatividade a força dos paranás, dos rios, das nascentes das águas, ou seja, o encantamento regional está sempre em brotação. Não há como precisar ou defini-lo porque em cada festa



rebenta-se em espetáculo. Essa percepção do espetáculo amazônico encontra base teórica em Nogueira (2013, p. 148) que diz: “A materialização do imaginário em espetáculo se realiza por meio de recursos humanos e técnicos especializados. Ironicamente, forças da razão e das encantarias míticas se juntam para tecer o espetáculo em favor do lúdico e do mercado”.

O espetáculo parintinense é também um modo de resistência da própria história da tradição “bovina” que não se permite “pendurar” no tempo. Em 1998, a escola de samba Salgueiro trouxe no enredo “Parintins, a Ilha do Boi Bumbá: Garantido e Caprichoso”<sup>179</sup>, saindo dos “currais” amazônicos e adentrando a passarela no Rio de Janeiro. A composição se volta para “A lenda viva do folclore”, apresentada a seguir:

Alô, você, alô do boi-bumbá / Vem salgueirar, vem salgueirar, vem salgueirar / Vem garantir, iô-iô, vem caprichar, iá-íá / A lenda viva do folclore está no ar / São dois pra lá (ê Boi!) / São dois pra cá... / Dança nativa dos Parintintins / Que maravilha, explosão na ilha dos tupinambás / Mostrando para o mundo inteiro / Hoje o meu Salgueiro é folclore popular / Bate tambor, cunhã-poranga, é puro fogo no ar / Gira meu boi, meu boi-bumbá / Um lado azul, outro vermelho, as cores do festival / É garantido, é caprichoso, o carnaval / Um duelo na floresta / Veio de longe o meu boi-bumbá / Entre rituais nativos / Magias e lendas ao som do tamurá / Este é o Brasil cultural, raça mestiça e amor / Mostrando o seu visual no carnaval / Nossa cultura é assim, o nosso povo é de fé / Vem pro Salgueiro se banhar de axé / Eu sou um índio e só sei amar / Uso arco e flecha, na cabeça um cocar / Banho de cheiro de patchuli / Olha o Salgueiro na Sapucaí

O bailarino e diretor de teatro Francisco do Vale Cardoso resumiu na seguinte frase sobre o fazer artístico na festa de Parintins: “[...] A gente conseguiu fazer coisas tanto para arte quanto para imaginário amazônico. A gente transforma o imaginário amazônico em expressão artística” (CARDOSO, 2010 apud NOGUEIRA, 2013, p. 207). De forma dinâmica e evolutiva essas festas foram-se moldando às realidades de cada lugar e da cultura local pela “diferença cultural” (BHABHA, 1998). Esse processo, segundo o autor, é definido como *hibridismo*<sup>180</sup> *cultural*, que sugere olhar a cultura pela articulação ou inscrição desse movimento ou da cultura como objeto de conhecimento empírico. Schäffer (2015) afirma que

(...) a diferença cultural é o processo de enunciação da cultura, um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade, capacidade. Enfim, a diferenciação entre os campos acima referidos pretende abrir caminhos para pensarmos a cultura, nacional/internacional, na inscrição e articulação

<sup>179</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/quinho/982606/>. Composição: Mestre Louro / Paulo Onça / Quinho / Murilo Rayol. Desfile da escola Salgueiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vu0loM8NzVk&t=316s>. Acesso em: 02 dez.2022.

<sup>180</sup> O hibridismo cultural é a mescla de culturas em um mesmo ambiente produzindo novas culturas ou culturas periféricas ocasionadas pela globalização – como espaço de convivência da diversidade, do pluralismo e da diferença (Cevasco, 2006).

do hibridismo e não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas. (SCHAFFER, 2015, p. 164).

Nesse ambiente, percebeu-se que as festas das localidades banhadas pelos rios e florestas mais densas têm similaridades entre si, diferentemente de outras regiões, como os estados de Goiás, Mato Grosso e Tocantins, por exemplo. As regiões mais ao norte da Amazônia apresentam um protótipo de festas com base na cultura amazônica. Vale ressaltar, que a concepção de cultura amazônica defendida por Paes Loureiro (1994) visa “discutir e contestar a ideia de uma cultura inferior e pobre (...) revelar sua originalidade, apresentar sua riqueza, compreender seus traços essenciais e dominantes”. A partir de 1997 a lenda do boto passou a ser representada dentro da festa do Sairé, em Alter do Chão, transformando-a em um espetáculo cultural.

### **Da Festa do Sairé à lenda do boto**

O boto entra na festa do Sairé por meio da negociação e convencimento – resultado do processo de comunicação de parte da comunidade festeira junto às empresas de marketing, midiáticas e públicas interligadas à promoção da festa. A lenda do boto remonta o século XIX e é bastante difundida entre as populações ribeirinhas da Amazônia, como em Alter do Chão, no Pará onde encontra ambiente propício para sua fecundidade.

A fama do boto serviu de inspiração para grandes compositores da Amazônia paraense, como Waldemar Henrique (1905-1995), artista-símbolo do Pará, que compôs e musicou a lenda se referindo à esperteza do boto, que está sempre à espreita, ou seja, “O boto não dorme no fundo do rio”, além de “aconselhar” aos pais a terem cuidado com suas filhas, por ser o boto um “rapaz” irresistível.

Vale lembrar que nas comunidades ribeirinhas da Amazônia reside a crença na existência e atitudes do boto/animal/homem, como se observa na letra de “Foi boto, Sinhá” a seguir:

Tajá-panema chorou no terreiro e a virgem morena fugiu no costeiro / Foi boto, sinhá, foi boto, sinhô! Que veio tentá e a moça levou. / No tar dançará aquele doutô foi boto, sinhá, foi boto, sinhô! / Tajá-panema se pôs a chorar. Quem tem filha moça é bom vigiá! / O boto não dorme no fundo do rio, seu dom é enorme / Quem quer que o viu, que diga, que informe se lhe resistiu / O boto não dorme no fundo do rio... (HENRIQUE, Waldemar, 1933).

Wilson Fonseca (1912-2002), maestro santareno, compôs e musicou a lenda do boto, sob a perspectiva da “dominação” ao inferir que o boto traria as suas “armas de sedução”, a fim de conquistar aquela que seria levada ao fundo do rio, conforme letra de “Lenda do Boto” abaixo:

Quando boto virou gente/ Pra dançar num puxirum (2 vezes) / Trouxe o “olho”,  
trouxe a “flecha” / Trouxe até muiraquitã / E dançou a noite inteira / Com a bela  
cunhantã.

Um grande mistério na roça se faz: fugiu Cunhantã com o belo rapaz! / E o Boto  
ligeiro nas ondas sumiu, deixando a cabocla na beira do rio! / Se alguém lhe  
pergunta: ‘Quem foi teu ‘amô’? Cabocla responde: / ‘Foi Boto, sinhô!’ (FONSECA,  
Wilson, 1954).

Figura 30 - Festival Sairé (Lenda dos Botos) – Alter do Chão/PA



Fonte: TV BRASIL | - EBC<sup>181</sup>.

O boto, da família dos golfinhos, é um dos mitos amazônicos que se associa à ideia de ser encantado (Figura 30). Gosta de festas e sai das águas para transformar-se em um rapaz sedutor e irresistível. Portanto, logo que uma moça da comunidade apareça grávida sem revelar a paternidade, diz-se: foi o boto.

A lenda do boto é uma dentre as encantarias amazônicas que aponta para a “teogonia amazônica” (LOUREIRO, 2015) e, conseqüentemente, para a poética do imaginário próprio da cultura amazônica. A relação que se estabelece e fortalece essa subjetividade está na coletividade, a qual partilha dos mesmos sentimentos e crença “caracterizada pelo que há de comum nos estados subjetivos da consciência evocados pela obra-coisa nos membros de determinada coletividade” (LOUREIRO, 2015, p. 217). Afirma o poeta que os mitos amazônicos são muitos e de diferentes categorias, mas nenhum é superior ao outro, entretanto, a dimensão que alguns agregam sobre outros provém das motivações estéticas.

A transição da oralidade para a representação da lenda inserido no contexto religioso do Sairé, encontrou abrigo na transgressão ocorrida com a festa proibida pelo padre franciscano Monsenhor Anselmo Pietrulla (então administrador da Prelazia de Santarém), em 1943 na ilha de Alter do Chão, mas, sobretudo, pela aceitação coletiva de um outro mundo experienciado pela comunidade.

<sup>181</sup> Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/especiais-tv-brasil/2019/09/ao-vivo-festa-do-saire-com-os-botos-cor-de-rosa-e-tucuxi>. Acesso em 26 mai. 2021.

De modo geral, o festival Sairé é composto de ladainha, lenda, dança, teatro, culinária, personagens etc., entretanto, existem nesse contexto, dois fatores de importante representatividade: a narrativa - composição da lenda do boto -, em que o significado das ações das personagens marca territorialidades simbólicas, como o lugar do pai, da filha grávida, e da figura mítica do boto e, a dança – linguagem híbrida da intersecção do visual, sonoro e verbal (narrativa). Assim, o festival Sairé se configura com estilo próprio, cuja significação, no âmbito da arte, torna a cultura rica e valorosa como da história regional (Lima, 2013).

### **A Lenda do Boi Bumbá**

Outra manifestação da cultura popular que, trazida pelos portugueses no século XVI como gênero literário – conto – sofreu adaptações em contato com as culturas indígena e africana. Centrada no nordeste brasileiro, mas no âmbito da região amazônica, o Boi Bumbá ou Bumba Meu Boi (Maranhão) conta a lenda da morte e ressurreição de um boi, o preferido do patrão, morto por Pai Francisco (vaqueiro) para satisfazer os desejos da esposa, mãe Catirina, grávida – que era o de comer língua de boi.

A lenda do boi (Figura 31) apresenta versões diferentes em algumas regiões. Uma delas conta que o boi foi encontrado morto, depois de uma busca no campo pelos empregados da fazenda. É então que o Pajé é chamado e ressuscita o animal. Noutra, o boi foi encontrado agonizando e com a ajuda do curandeiro o boi se recupera. Aqui aparecem entrelaçados o milagre/ressurreição, do catolicismo e a cura – na figura dos pajés/curandeiros – elementos indígena e africano.

A festa do boi bumbá é a celebração da ressurreição do boi, e no estado do Maranhão – presença pioneira dessa manifestação, essa alegoria é representada desde o século XVIII entre os meses de junho e julho, entretanto, pela presença de aproximadamente 100 grupos de Bois no Estado, percebe-se as particularidades de cada boi pelo “sotaque”<sup>182</sup> que é a diversidade de ritmos extraídos de vários tipos de instrumentos, como: matracas (dois pedaços de madeira que emitem um som característico quando atritados), o chocalho maracá, o tambor onça, uma cuíca que emite um som grave, tambores e pandeiros, além de saxofones e banjos para algumas ocasiões.

---

<sup>182</sup> A classificação dos sotaques do bumba boi do Maranhão se faz pela origem regional ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades de ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança.

Figura 31 - A lenda do Boi, Maranhão



Fonte: Site Mundo Educação<sup>183</sup>.

### **Boi de Morros - Maranhão**

O município de morros/MA tem seu registro datado de 1938 e é topônimo da área sinuosa da mesma região. Seus primeiros habitantes foram os índios Tupinambá e mais tarde os filhos dos portugueses que ali fixaram residência, sobretudo pela exploração de madeira de boa qualidade, além da caça, pesca e da extração do óleo da andiroba. Registram-se ainda a presença de presos que ali chegavam para o cumprimento de suas penas, mas sem recursos para voltar acabavam ficando em Morros e constituindo famílias.

Outro fator atrativo eram os banhos no rio Una<sup>184</sup> e isso contribuiu para o crescimento populacional do município. Atualmente, o município vive da pesca artesanal e de uma cultura de subsistência, como o arroz, mandioca e frutos, em especial a juçara – uma variedade do açaí. Há ainda uma tradição local oriunda do artesanato.

Distante da capital São Luiz a 97 Km, Morros criou seu próprio Boi, no período junino de 1976 – o Boi de Morros – com o objetivo de reconstruir uma tradição própria da região e que se encontrava esquecida. A professora Maria Marlene Ferreira Lobato foi quem idealizou e a ela juntaram-se outros professores e amigos criando o grupo folclórico da Escola Normal, mas essa iniciativa só se realizou depois da morte do monsenhor Bacelar, pároco local, que não via com bons olhos o festejo.

---

<sup>183</sup> Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/folclore/bumba-meu-boi.htm>. Acesso em 30 mai. 2021.

<sup>184</sup> Dentre as atrações turísticas de Morros, têm-se os rios Munim e Una, ambos de águas cristalinas e frias, além das igrejas e casas antigas.

O Boi de Morros é atualmente um importante grupo Sotaque de Orquestra<sup>185</sup> do Estado do Maranhão e desde a sua origem traz em suas apresentações temas que estão em voga no momento, a fim de conscientizar a população e denunciar descasos com a natureza, como desmatamento, morte de peixes na região etc. Como as demais festas amazônicas, há um grupo que pensa o tema e depois a indumentária e as despesas das confecções e outras são pagas ao final do evento com o que é arrecadado, mas o evento segue uma agenda definida pelo Governo do Estado e Prefeitura de São Luís.

Cada apresentação tem um valor de dois mil e quinhentos reais a três mil reais, sendo que para o Governo do Estado e Prefeitura o boi recebe algo em torno de dois mil e trezentos reais por cada apresentação (Figura 32). Esse dinheiro arrecadado é todo usado com o grupo de alguma forma, no pagamento do material como foi dito anteriormente, na logística do boi como o transporte, pois são usados dois ônibus para o deslocamento dos brincantes, alimentação dos integrantes da brincadeira, nesse caso é oferecido todas as noites o jantar e às vezes dependendo do número de apresentações (LOBATO, 2009, p.73-74)

Figura 32 - Boi de Morros faz apresentação em Roma, Itália



Fonte: Blog do Paulo Roberto<sup>186</sup>

Segundo Lobato (2009, p. 73), no Estado, “o ciclo de apresentações começa no batizado do boi” afirmando o aspecto religioso da festa sendo que o momento mais importante “é quando o sacerdote diz: “Te batizo (cita o nome do boi), jóia do Povo! Não te dou um santo nome, pois

<sup>185</sup> Atualmente, existem quase cem grupos de bumba-meu-boi no Estado do Maranhão subdivididos em diversos sotaques. Cada sotaque tem características próprias que se manifestam nas roupas, na escolha dos instrumentos, no tipo de cadência da música e nas coreografias. Ver: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bumba\\_meu\\_boi\\_do\\_Maranh%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bumba_meu_boi_do_Maranh%C3%A3o). Acesso em 14 set. 2021.

<sup>186</sup> Disponível em: [blogdopauloroberto.com.br/2013/08/com-promocao-da-embratur-boi-de-morros/](http://blogdopauloroberto.com.br/2013/08/com-promocao-da-embratur-boi-de-morros/). Acesso em: 14 set. 2021.

não és cristão: em nome do Pai, do Espírito Santo te batizo” (REIS, 2001, p. 55 apud LOBATO, 2009, p. 74). Outro momento de destaque é a morte do Boi por despertar sentimentos diversos.

No dia da morte os brincantes vão à procura do boi que se escondeu, e que ao ser encontrado o boi de Morros faz um cortejo pela cidade até chegar a seu terreiro. Na hora de morrer, o boi é laçado pelo vaqueiro sempre acompanhado pela voz do amo. Então o vaqueiro conduz o boi até o mourão onde é simbolicamente sangrado. E o seu sangue em forma de vinho é distribuído a todos os brincantes e participantes da festa (LOBATO, 2009, p. 75-76).

Essa manifestação traz alguma semelhança com a reconstrução do Sairé (1973) no sentido de restabelecer a tradição local com a criação de seu próprio boi. Assemelha-se à origem da “tribo Muirapinima”, de Juruti, no Pará, ao ser idealizado por uma professora e abraçado por um grupo de professores da mesma escola que culminou com a criação do festival folclórico de Morros, configurando-se com mais uma “tradição inventada” pela cultura.

### **“Tribos” Munduruku e Muirapinima<sup>187</sup> – Juruti/ Pará**

A Festa das Tribos de juruti ou Festribal é uma manifestação cultural da *arkhé* indígena que ocorre anualmente na cidade de Juruti, no oeste paraense, e disputam o título de melhor apresentação. As tribos Munduruku e Muirapinima foram fundadas em 1993 e 1995, respectivamente, e tornaram-se entidades denominadas de Associação Folclórica. A Munduruku leva o nome da tribo que deu origem ao município de Juruti (PA), sob a denominação de Associação Folclórica Tribo Munduruku e a Muirapinima, a Associação Folclórica Cultural e Recreativa Tribo Muirapinima.

Na raiz de cada “tribo” estão as danças estudantis, como “dança do fogo” e o ritual “O feiticeiro”, e foi a partir da apresentação no Festival Folclórico de Juruti que a comissão do evento convidou o grupo principiante que receberia o nome de Muirapinima a competir com a “tribo” Munduruku, a qual surgiu como “tribo” em 1993 assemelhando-se em sua estética à apresentação dos bois de Parintins.

Esse evento foi motivador para a escolha do tema, organização do grupo para a “dança do fogo” e execução por parte da professora Aurecília Andrade, que projetou a “tribo” Muirapinima, a qual passou a competir em 1995. O nome Muirapinima foi um meio encontrado

---

<sup>187</sup> Muirapinima é nome da Tribo que habitava as margens do Lago Juruti Velho e que deu origem a vila de mesma denominação. Muirapinima também é o nome de uma espécie arbórea, madeira de lei, abundante na região, cuja madeira é de uma beleza ímpar, sendo este um dos motivos dos índios se autodenominarem com este nome, em homenagem a esta árvore, numa clara demonstração de amor a natureza Disponível em: <https://juruti.pa.gov.br/#!/paginas/historico-da-tribo-muirapinima>. Acesso em: 23 mai. 2021.



pela responsável pelo grupo a criar uma identidade e concorrer sob a condição de “tribo”. Lembra a fundadora sobre o motivo que a levou a criar “a tribo”:

[...] Eu era professora de redação e ela surgiu como um trabalho escolar. Eu e os alunos da oitava série foi quem formou a tribo Muirapinima. Ela teve um objetivo social: pra gente lajotar as 8 salas de aula do Américo Pereira Lima, e como ela era só no cimento, com o tempo ela ia soltando o cimento e dava aquela poeira e nós estávamos sofrendo a consequência da alergia. Eu era alérgica e muitos alunos também. Aí nos resolvemos sentar e fazer esse trabalho. Eu já tinha feito a dança do fogo aqui em Juruti no festival estudantil, aí eu resolvi fazer uma tribo. (ANDRADE, 2020)<sup>188</sup>

Com efeito, mesmo em situação adversa, a professora foi além do objetivo principal que era o piso da escola para o de competir com a outra “tribo”. Esse modo de “passagem” ou de procedimento leva a ideia de continuidade ou também de ruptura – que é quando há no rito uma mudança radical. Pode-se citar como exemplo a transição do regime militar no Brasil para um regime democrático, em 1985, ou seja a “passagem” do cargo/faixa teve de ser (re)inventada, portanto, a ideia da criação da tribo Muirapinima justifica o termo tradições inventadas, como se pode perceber em diversas manifestações culturais com raiz na cultura amazônica (Figura 33).

Figura 33 - Tribo Muirapinima – Juruti / Pará



Fonte: Post/ Facebook<sup>189</sup>

O Festibal ou a Festa das Tribos de Juruti (Figura 34) trouxe visibilidade para a cidade, fundamentado na seguinte lenda: certo dia nasceu na aldeia Munduruku, às margens do Lago do Juruti-Velho, um curumim com traços étnicos diferentes. A criança era mais clara que o restante da tribo e tinha os cabelos ruivos, causando forte rejeição. A família do curumim se

<sup>188</sup> Video “Como surgiu a Tribo Muirapinima de juruti”. Disponível em: [youtube.com/watch?v=Kv1LWG5ZGX4](https://youtube.com/watch?v=Kv1LWG5ZGX4). Acesso em: 04 dez. 2022.

<sup>189</sup> Fonte: Facebook. <https://pt-br.facebook.com/TriboMuirapinimaOficial/>. Acesso em: 04 dez. 2022.



revoltou contra o cacique da tribo e decidiram abandonar a família tribal juntamente com outros integrantes.

Figura 34 - Tribo Munduruku – Juruti/Pará



Fotos: Wigder Frota<sup>190</sup>

O grupo dissidente passou a viver em um bosque de Muirapinimas, árvore cuja madeira de lei era utilizada para a fabricação de móveis no período colonial e, em homenagem à árvore, a nova tribo se autodenominou Muirapinima tornando-se inimiga da sua antiga Tribo. Em razão desse conflito as duas tribos passaram a competir entre si, culminando no Festribal. O evento tem duração de seis horas e é composto por alegorias, fantasias, rituais e danças que representam os confrontos indígenas do passado de cada povo.

O nome Muirapinima tem homônimo em uma árvore da região, sendo uma homenagem à natureza, enquanto a Munduruku reverencia, por meio da dança os rituais, tradições e sabedoria.

### **Maués - Festa do guaraná** <sup>191</sup>

A festa do Guaraná, em Maués<sup>192</sup> (AM) remete ao cultivo do fruto cultivado pelos indígenas que habitavam essa região e que passou a ser celebrado com base no folclore, como outras lendas regionais: boto, curupira, iara etc., ou seja, sem autoria, mas provindo do campo, da área rural e inserido nas festas religiosas ou não, portanto, a “terra do “waraná”, (do tupi, olhos de gente) carrega historicamente, além de várias crenças amazônicas, a tradição sob um misticismo fundado com a lenda do lugar.

<sup>190</sup> Disponível em: <https://www.amazonasemais.com.br/outros-destinos/brasil/para/festribal-a-maturidade-nas-cordes-e-coreografias-da-festa-das-tribos-em-juruti-pa/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

<sup>191</sup> A lenda do guaraná faz parte do folclore amazônico.

<sup>192</sup> O município de Maués é um dos principais produtores do Guaraná, do tupi “waraná” que significa “olhos de gente”.

Distante em linha reta da capital Manaus, cerca de 270 quilômetros, a vila dos Sateré-Mawé anteriormente denominada Lúsea, tem início com os índios Munduruku e os Mawé, no século XVIII, os quais viviam em luta tanto pelas diferenças culturais quanto pela disputa das terras “Mundurucânia”. Ambos viviam da agricultura, da mandioca e do guaraná (Figura 35), cujo consumo foi descrito inicialmente pelo padre João Bettendorf, em 1669, em uma de suas crônicas, quando da utilização do guaraná pelos aborígenes amazônicos na região do Tapajós, no Pará.

Figura 35 - Fruto Guaraná



Fonte: Quero Viver Bem<sup>193</sup>

Segundo o missionário,

[...] tem os Andirazes em seus matos uma frutinha que chamam de guaraná, a qual secam e depois pisam, fazendo dela umas bolas, que estimam como os brancos o seu ouro, e desfeitas como uma pedrinha, com que as vão roçando, e em uma cuia de água bebida, dá tão grande força, que indo os índios à caça, uma dia até o outro não tem fome, além do que faz urinar, tira febre e dores de cabeça e câibras [...] (BETTENDORFF, 2010, p. 40)<sup>194,195</sup>

O guaraná<sup>196</sup>, fruto símbolo da Amazônia, também foi mencionado na obra *Macunaíma – um herói sem nenhum caráter* (1928), para a qual Mário de Andrade faz referência a lenda dos Sateré-mawé e outros saberes brasileiros. Conta a lenda que uma planta semelhante a um olho humano nasceu no chão da tribo, na qual os olhos de um curumim foi sepultado. Mais tarde uma plantinha brotou e os seus frutos se assemelhavam ao olho do curumim.

Em 1921 os frutos passaram a ser comercializados e, conseqüentemente, ocorreu a popularização do sabor do guaraná. Antes, entretanto, ainda na primeira década do século XX

<sup>193</sup> Disponível em: <https://www.queroviverbem.com.br/guarana-com-acai-beneficios/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

<sup>194</sup> Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão/ João Filipe Bettendorff. -- 1a ed. – Brasília: Senado Federal, vol. 115. Conselho Editorial, 2010, 803 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/568038>. Acesso em: 12 mai 2021.

<sup>195</sup> Sobre os Sateré-Mawé e o fabrico do guaraná, ver: [pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9\\_Maw%C3%A9](http://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9). Acesso em: 12 mai 2021.

<sup>196</sup> Disponível em: <https://www.queroviverbem.com.br/guarana-com-acai-beneficios/>. Acesso em: 12 mai 2021.

uma pequena indústria manauara investiu na produção de refrigerante com o sabor do fruto, apenas para consumo interno no estado do Amazonas. Atualmente, “A agricultura familiar de 12 municípios amazonenses se tornou responsável por quase metade do fornecimento de guaraná para a produção da Coca-Cola Brasil, em 2018”<sup>197</sup>. Outras marcas como: Kaiser, Nestlé, guaraná Tuchaua, banco Bradesco, são exemplos da força do marketing regional.

A festa do guaraná (Figura 36)<sup>198</sup>, em Maués - Amazonas, surge da lenda, do imaginário local e, pela dimensão da festa, ocorre na praia da Ponta de Maresia no período da colheita do fruto ou no último fim de semana do mês de novembro com a escolha da rainha do Guaraná e atrações musicais regional e nacional, com semelhanças as demais festas populares da Amazônia brasileira.

Figura 36 - Festa do Guaraná



Fonte: Prefeitura Municipal de Maués<sup>199</sup>

Diante das múltiplas manifestações da cultura popular encontradas na vasta região amazônica, em sua área geográfica brasileira, pode-se compreender que a “festa amazônica” é constituída de uma complexidade de elementos inerentes à cultura de cada região ou estado privilegiando suas origens, ressignificando-se com a dinâmica da sociedade, sem prejuízo de suas formas de vínculo com a comunidade onde se insere.

O capítulo a seguir apresenta a concepção de espetáculo e uma amostra das principais manifestações culturais no âmbito da Amazônia brasileira ou dos estados da região norte do

<sup>197</sup> Jornal Acrítica.com. Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/governo/news/ribeirinhos-da-amazonia-abalam-mercado-da-industria-mundial-dos-refrigerantes>. Acesso em 12 jun. 2021.

<sup>198</sup> Para mais informações: ver: Plano Municipal de Cultura do Município Maués, disponível em: [snc.cultura.gov.br/media/3919/docs/planocultura/plano\\_municipal\\_de\\_cultura\\_-\\_publicado.pdf](https://snc.cultura.gov.br/media/3919/docs/planocultura/plano_municipal_de_cultura_-_publicado.pdf). Acesso em: 12 jun. 2021.

<sup>199</sup> Disponível em: <https://www.mau.es.am.gov.br/40a-festa-do-guarana-e-sucesso-de-publico-em-mau-es/>. Acesso em: 12 jun. 2021.

País. Com origens diversas e diversificadas, pode-se considerar que esses espetáculos são “festas populares em acelerado processo de ressignificação de conteúdo discursivo e plástico para se adequarem às exigências do mercado capitalista” (NOGUEIRA, 2008, p. 21).

## 6 CAPÍTULO V – CONVERSÃO SEMIÓTICA DA CULTURA E DA COMUNICAÇÃO

Neste capítulo, apresento o olhar sobre a transposição dos signos em três espetáculos culturais amazônicos: o Festival Folclórico de Parintins (AM), a Festa das Tribos, de Juruti (PA) e a Festa do Sairé, em Alter do Chão (PA). Adotei como sustentação teórica a conversão semiótica, de Paes Loureiro (2007) tanto como o movimento de ruptura<sup>200</sup> do sistema simbólico de fusão e de configuração dos signos, ou seja, o instante em que o objeto ou o signo é transmutado para uma outra realidade simbólica. Essa conversão depende da situação cultural do espectador ocorrendo, portanto, um novo significado dos objetos, sujeitos ou ideias em outra situação cultural (Loureiro, 2007).

Essa percepção ocorre porque,

(...) O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência. A diversidade dinâmica real e simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão também dinâmica e diversa dessas relações. (PAES LOUREIRO, 2007, p. 11).

A semiótica é uma disciplina filosófica composta por outras disciplinas, como a fenomenologia, a ética, a estética e a metafísica, e, embora interdependentes, pois se complementam formando uma estrutura, são autônomas em seus propósitos (SANTAELLA, 2022). No âmbito dos espetáculos culturais, aqui referidos, a cultura passa a ser compreendida como um processo semiótico, isto porque as linguagens – que constituem o enredo – se expressam por meio de uma complexa teia de signos que envolve recepção (processos interpretativos) e mediação dos elementos simbólicos, ou seja, de apropriação da cultura e, conseqüentemente, de suas linguagens. A perspectiva semiótica adotada neste capítulo, teve início com a minha pesquisa de mestrado sobre a Festa do Sairé<sup>201</sup>. Entretanto, para que se entenda o processo entre signo, objeto e interpretante, convém entender que “A vida é permeada por ações, reações e interações com itens efêmeros que nos cercam, com indícios, itens que aparecem no palco à nossa frente, no palco sobre o qual nos encontramos” (MERRELL, 2003, p. 177).

Ao considerar que a cultura do digital marca acentuadamente esse tempo presente e que as festas se encontram também nesse espaço virtual, buscou-se uma metodologia que permitisse

---

<sup>200</sup> Momento entre o reordenamento das funções do fenômeno cultural e do sistema simbólico resultante da conversão do signo, portanto, não previsto ou ressignificado anteriormente pelo espectador.

<sup>201</sup> Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4869>. Acesso em 30 ago. 2022.

analisá-las na plataforma YouTube cuja análise contempla vídeos e documentários sobre as três festas. Com essa finalidade utilizou-se o sistema de busca da Plataforma, por meio dos termos “festa” e “festival”. Essa análise se faz no sentido de determinar a empiria por um lócus que se define também nesse ambiente digital, como perspectiva da midiaticização, a qual, teoricamente, orienta esta análise de um lado, e de outro, uma perspectiva de interpretação da cultura como um modo de comunicação.

No contexto das manifestações culturais, vale lembrar que qualquer forma de linguagem desencadeia processos de comunicação, de qualquer ordem, tipo ou espécie, e estes acionam formas de reciprocidade comunicacional a partir dos vínculos criados, que vão além de modos próprios de pensar, troca de palavras entre sujeitos, e mesmo a transmissão mais avançada de sinais e/ou mensagens. Há, também, um amplo campo, transversal, transdisciplinar, social, tecnológico sob a perspectiva do termo comunicação, que, no âmbito dessa pesquisa, se dá tanto na partilha, do “agir em comum”, na relação com outrem – porque se comunicam, “organizam mediações simbólicas – de modo consciente ou inconsciente – em função de um comum a ser partilhado” (SODRÉ, 2014, p. 7).

Nas festas da comunidade, a comunicação ocorre tanto a partir da vivência de fatos comuns, do cotidiano, quanto por meio das relações entre os sujeitos, das interações, ou ainda, a partir de uma relação intrapessoal, que gera reflexão. Essas situações produzem experiências que são repassadas tanto de forma testemunhal, transmitida ou mesmo de forma simbólica, de domínio comum para todos os envolvidos, entretanto, há um fator preponderante que vai além desse processo de informação, que é o fato da comunicação da experiência manifestar-se – pelo domínio implícito de regras – instituído de um saber, de competência e autonomia, como se observa no excerto a seguir:

[...] Fazem parte deste conjunto de saberes, não só as percepções sensoriais do mundo natural e as sensações, mas também as normas institucionais aprendidas ao longo dos processos primário e secundário de socialização. A experiência é, assim, o resultado dos fenômenos habituais, coletiva e individualmente experienciados, armazenados na memória. (RODRIGUES, 2003, p. 10).

Nesse ambiente social, embora considere o universo simbólico do sujeito ou do grupo a que pertence, a comunidade – por meio da interação – compartilha esses saberes de várias formas, mas, sobretudo simbolicamente por meio de objetos abstratos produzidos socialmente, a partir de um processo de instruções recíprocas que fazem uns com os outros, pelo convívio, e, embora constata-se que a percepção de um mesmo objeto tenha sentido diferente para o sujeito, é preciso compreender seus atos, a fim de verificar seu universo particular de objetos, para além dos quais se observa. Nesse sentido, a sociabilidade do grupo cria um novo sentido

pela convivência, ou seja, mesmo “habitando” universos diferentes, as pessoas podem conviver ou coexistir em um mesmo ambiente.

Sodré orienta que em um mesmo território o indivíduo põe-se

[...] em disponibilidade para algo em comum, concretamente para o valor ou a troca numa relação geral de cada um com todos os outros. É o topo originário da diferenciação e da aproximação – e é, por outro lado, a questão subsumida na ideia de comunicação. (SODRÉ, 2002, p. 224).

A construção dos espetáculos da cultura amazônica passa por todos os processos nos quais a comunicação se faz presente: na estrutura, na organização, nos temas, na ressignificação das lendas, na musicalidade dos ritmos, porque a comunidade se reconhece em cada um destes elementos. Essas linguagens suplantam a comunicação verbal e a escrita, uma vez que a comunicação não verbal se estabelece por meio de símbolos e pela gestualidade ou linguagem corporal.

Na comunidade, a experiência do indivíduo une-se a dos demais numa condição de oferta de possibilidade para a realização do objetivo pretendido, e é nesse entendimento que as ações se evidenciam, tanto no grupo quanto na comunidade, em que o espetáculo se constrói, circula, ocorre, e, nesse ambiente, todas as linguagens se realizam, se complementam, quer na cor e no som que dão sentido aos objetos, ao simbólico trazido pela experiência estética da natureza de cada território, como dos sujeitos que partilham desses objetos simbólicos inerentes à cultura local e se veem parte do espetáculo.

Semioticamente, essas linguagens se destacam a partir da seguinte premissa:

[...] há apenas três grandes matrizes de linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal, a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos signícos que os seres humanos, ao longo de toda sua história, foram capazes de produzir (SANTAELLA, 2001, p. 20).

A produção cultural da comunidade que se exprime na forma de espetáculo cultural vem, há algum tempo, despertando interesse significativo entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Na comunicação, outras perspectivas possibilitam investigar esses fenômenos, e é o que se pretende por meio da *conversão semiótica na arte e na cultura* apresentada por Paes Loureiro (2007), na condução deste princípio para uma análise que contempla movimentos da arte nos espetáculos culturais como modo de comunicação, tendo a cultura como o modo pelo qual os grupos humanos relacionam-se com o seu real e lhe outorga identidade. Assim, os espetáculos culturais amazônicos são formas de comunicação estabelecidos pelas linguagens, como cor, gênero/estilo musical e composição/letra etc.

De modo geral, os espetáculos culturais amazônicos, aqui referidos, instituem-se da cor como identidade, e isso fomenta uma diferenciação entre as “tribos”, as “nações” e as “agregações”. Esses modos de se referir às galeras (grupos de torcedores) nas disputas das apresentações culturais, decorrem do fato de que, as Tribos Muirapinima e Munduruku fazem parte em sua ancestralidade desse território (Juruti/Pará); as “nações” Azul e Vermelho – faz referência à organização de um grupo étnico (mesmo idioma, mesmos costumes, hábitos, tradições e consciência nacional), diferentemente de uma Nação, visto que os torcedores têm identidades e habitam territórios diversos. Em Alter do Chão, os botos têm agregações, que são grupos ou associações que possuem interesses em comum e obedecem a um regulamento.

Estes agrupamentos, muitas vezes, são atraídos pela cor (Figura 37). Com efeito, as cores predominantes e que demarcam os “concorrentes” são as primárias ou matrizes, como: azul, amarelo e vermelho, pois são tonalidades puras ou criadoras das chamadas cores secundárias. As cores primárias são as que dão origem a todas as outras cores, e são utilizadas no design gráfico, decoração, moda ou mesmo maquiagem etc. Ao todo, doze cores são formadas por três primárias, três secundárias e mais seis terciárias. Assim, segundo a classificação tradicional, a divisão do círculo cromático segue:

Figura 37 - Disco de Cores



Fonte: Domínio Público

As cores primárias apresentam tonalidades puras, e recebem essa denominação porque não podem ser desfeitas para formar outras que deram a sua origem, por sua vez, as terciárias são formadas pela união de uma primária com uma secundária. Nesse sentido, pode-se compreender que as cores primárias são as mais utilizadas nos espetáculos culturais porque são básicas, verdadeiras.

As cores oficiais dos bois (Figura 38) são: branca, do boi Garantido e preta do boi Caprichoso, além de que, o Garantido traz um coração vermelho na testa, e, por isso, é



identificado como o boi “vermelho e branco”. Por sua vez, o Caprichoso (preto), denominado de “touro negro”, tem como símbolo uma estrela azul na testa, sendo sua cor de identificação azul e branco.

Figura 38 - Boi Caprichoso e Boi Garantido



Fonte: TNH1 (Cultura)<sup>202</sup>

Em todas as civilizações as cores sempre estiveram presentes, pois simbolizam uma lógica, quando não mítica, religiosa. Na faixa equatorial, na qual a floresta amazônica se insere as cores fortes/vivas/puras são muito valorizadas. Assim, as cores vermelhas e azuis, por exemplo, colorem uma grande quantidade de manifestações culturais populares no território brasileiro. No Festribal (Figura 39), em Juruti, as cores das tribos são: vermelho e azul – tribo Muirapinima e vermelho e amarelo – da tribo Munduruku.

Figura 39 - Material de divulgação



Fonte: TV Brasil<sup>203</sup>

<sup>202</sup> Disponível em: <https://www.tnh1.com.br/noticia/nid/garantido-e-caprichoso-saiba-a-origem-da-disputa-que-encanta-no-festival-de-parintins/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

<sup>203</sup> Disponível em: <https://www.portaltvstreaming.com.br/2022/08/tv-brasil-apresenta-festival-das-tribos.html> Acesso em: 26 ago. 2022.

A cor vermelha, nas várias nuances, é representativa das festas da região amazônica, como o Bumba-meu-boi, o Marabaixo, as Cavalhadas, e das festas da cultura amazônica, como o Sairé, o festival dos bois de Parintins e das festas das tribos de Juruti, apresentadas no Capítulo II desta tese. Além das bandeiras vermelhas que simbolizam o Divino em algumas manifestações culturais, nas festividades do rei de Congo ou Congadas também o vermelho consta tanto dos mantos do rei e da rainha como de seus estandartes.

No “festival dos botos” – manifestação com base na lenda amazônica – incorporada à Festa do Sairé (PA) apresenta a disputa entre o boto Tucuxi, representado pela cor preta, e boto cor-de-rosa representado pela cor vermelha.

Figura 40 - Apresentação oficial da festa dos botos



Fonte: Prefeitura de Santarém - Pará<sup>204</sup>

Em um estudo profundo sobre a cor, Goethe (1993) estabelece-a como o elemento mais importante da percepção humana, e que ocorre não apenas pelos efeitos físicos produzidos, mas também pelas formas que a natureza se manifesta ao homem por meio das “ações e paixões” da luz. Ao longo do tempo as cores funcionam como signos, pois orientam a humanidade em aspectos comuns do cotidiano, e decorre da própria experiência humana. Afirma ainda o filósofo que a cor produz um efeito “definido e significativo” sobre a “alma”, mas “sem nenhuma relação com a qualidade ou forma” do meio colorido que a sustenta. (GOETHE, 1993, p. 128).

Para o antropólogo Marshall Sahlins (1976, p. 171), “as cores são códigos semióticos, signos aplicados a estruturas de significado pelas quais pessoas, grupos, objetos e ocasiões são diferenciados e combinadas em ordens culturais”. Essa percepção, é introjetada nos grupos de brincantes, festeiros, *galera* e na própria comunidade, que a retém como um “passe” que orienta

<sup>204</sup> Disponível em: <https://santarem.pa.gov.br/noticias/cultura/festa-do-caire-e-festival-dos-botos-serao-realizados-no-periodo-de-15-a-19-de-setembro-de-2022-amxxxxy>. Acesso em: 26 ago. 2022.

o processo de (re)conhecimento de si próprio e do outro no território festivo, portanto, seu uso é completamente simbólico. A cor se materializa em formas específicas de ambientes comunicacionais específicos e se integraliza em um pacote identitário, de pertencimento, além do que os meios de comunicação agrupam o indivíduo, nivela-o como ingrediente da massa, a fim de criar “consciência” de ser “azul” ou “vermelho”, por exemplo.

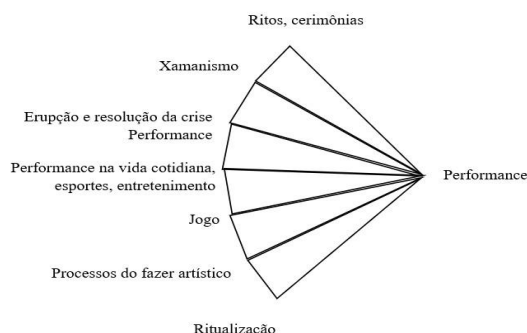
Há outro aspecto importante na teoria de Sahlins (1976), segundo a qual “As cores possuem significância cultural como códigos de valor social, econômico e ritual, o que foi relegado a uma posição secundária nas teorias anteriores, que tomaram a classificação da cor apenas como nomeação de diferenças objetivas apresentadas aos sentidos (SAHLINS, 1976, p. 155). Assevera o autor que tanto a percepção humana quanto a nomeação de cores são orientadas pelos valores e significados culturais, logo, a cor na cultura não ocorre por um processo de reconhecer, mas de relacionar, portanto, o estabelecimento de relações entre as coisas resulta da escolha da cor “entre uma série de características possíveis” (p. 155).

Percebe-se que as cores dos grupos “antagônicos” nas festas amazônicas, de modo geral, utilizam cores primárias, como vermelho, azul e amarelo que denotam verdade, ou seja, são básicas e não derivadas ou misturadas. Ou, também pelo fato de serem cores fortes, chamativas, ideais para a comunicação, tanto na natureza quanto na área urbana.

## **6.1 Localização dos espetáculos culturais como território da arte e da cultura**

Antes de localizar os espetáculos culturais amazônicos convém olhar por outro ângulo as apresentações, que em sua totalidade e complexidade é marcada fortemente pela performance (Figura 41). Penso que para estudos posteriores pode-se pensar nesse elemento que abrange todas as categorias avaliadas, isto porque:

(...) Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociologia e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (...) (SCHECHNER; Brooks McNamara, 1982).

Figura 41 - “O Leque”, Richard Schechner<sup>205</sup>

Fonte: Prefácio do livro *performance theory*

Performance como arte é o resultado de várias linguagens, como artes visuais, dança, teatro etc. e exprime-se em ponto convergente ou ápice dos espetáculos culturais amazônicos. Como manifestação artística independente a performance surge na década de 1970 culminando com apresentações livres, mas transgressoras ao colocar em embate a concepção de arte. Do francês (antigo) *performance* o termo significa “dar forma”, “fazer”. No inglês, *performance* é movimento, e consolidado como linguagem artística.

Quanto a analogia com a dança e o teatro, pode-se dizer que pelo fato de ser presencial e com plateia a performance se assemelha a ambos, entretanto, no teatro há uma “linha divisória” entre a arte criada e a vida, enquanto a dança é centrada na experiência física criativa do bailarino(a) em detrimento da realidade do bailarino(a). De todo modo, a performance só ocorre com o corpo presente do performer, em que o corpo é a performance e, portanto, é o personagem e sua vida que em dado recorte é a própria criação artística.

Vale ressaltar que o estudo da semiótica – ciência que compreende os fenômenos culturais como sistemas de signos – possibilita observar tal fenômeno, uma vez que atua como ferramenta-base na relativização dos significados e que, embora sobrepostos, considera os vários níveis de articulação do sentido em distintos atos comunicativos.

Afirma Schechner (2012) que: “Performance é um termo inclusivo” no ambiente “*continuum*” chegando “às apresentações espetaculares”, ou ainda, (...) “uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência

<sup>205</sup> SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner** (2012). Org. Zeca Ligiéro. Mauad X, Rio de Janeiro. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Livro\\_Performances\\_01.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Livro_Performances_01.pdf). Acesso em: 24 set. 2022.

comum”. Em se tratando da semiótica da performance, esclarece o autor que esse campo requer incertezas, “sem firmeza nessas bases instáveis e escorregadias” porque “são usualmente subjuntivas, liminares, perigosas, (...) duplamente cercadas por convenções e molduras” (SCHECHNER, 2012, p. 19).

Essa complexidade está tanto implícita quanto explícita nos espetáculos da cultura amazônica, e tendem a resistir pela reinvenção dos quadros performáticos artísticos, isto porque pesquisadores das diversas áreas continuam a “escavar” seus terrenos à procura de novas fontes, e essa percepção se confirma no farto material que a cada ano é acrescentado nas pesquisas antropológicas como embasamento para os construtores dessas manifestações.

Entretanto, a ideia de resistência configurada nos espetáculos culturais amazônicos decorre de um período histórico regional que teve início a partir do século XVI, com a colonização e a consequente condição subalterna dos povos indígenas, culminando com um tensionamento cultural entre indígena e europeu desencadeando conflitos internos que resultaram na dupla consciência ou dupla conscientização, efeito da violência sistêmica que com o passar do tempo se modificou, evidenciando-se nas manifestações populares constantes por toda a Amazônia.

A concepção de dupla consciência imprime a ideia de identidade dividida, entre a consciência do colonizador e do colonizado e faz referência ao duplo processo de ocidentalização, do pensamento mestiço, da racionalidade subversiva que forjou a organização do mundo culturalmente, visto que não se fixou em um espaço geográfico e, portanto, possibilitou certa delimitação hierárquica dos povos ao destacar o *eu* dos *outros*.

De maneira geral, a “dupla consciência” é um lugar de discussão sobre mestiçagem, processo que é histórico, político, de difícil apreensão e continuamente invisibilizado. Para Du Bois (1903), a dupla consciência é o resultado de deslocamento e reterritorialização dessas populações e das experiências, cujo movimento determina novamente o sentimento de pertença (GILROY, 2001).

Na realidade amazônica, esse território sintetiza, simultaneamente, a singularidade e a complexidade de uma região, que em tempo muito antigo se constituiu de um cenário abundante, habitado por diversos grupamentos humanos (etnias), e que, portanto, na atualidade, essa região ainda subjugada tenta romper com certo enclausuramento regional ou uma condição de timidez pela identidade ou origens dessa cultura. Essa condição permite ser refutada pela busca do conhecimento dela própria, pela origem constituída por um valor, a fim de se impor perante outras realidades.

A estética amazônica, sobretudo, o imaginário e a oralidade, é o que fundamenta as festas da cultura regional, e que enquanto arte ela expressa o conhecimento dessas populações que, involuntariamente, vai-se firmando por meio das manifestações da cultura popular, local no âmbito do universal. Essas manifestações artísticas decorrem da experiência acumulada dos fazedores da festa – os artistas – estes que aprendem com a relação deles próprios com a realidade e com a arte de outros artistas, e com isso a compreensão da estética, como forma de criação que é manifesta, reside na diferença da arte da cultura amazônica e dessa realidade. Essa concepção pode ser melhor percebida por meio das três festas da cultura amazônica, objeto desse estudo.

## 6.2 A festa do Sairé<sup>206</sup>/Alter do Chão (PA)

Mapa 3 - Festival Sairé – Alter do Chão



Fonte: Wikipédia<sup>207</sup>

Alter do Chão é um distrito administrativo vinculado ao município de Santarém, no oeste paraense (Mapa 3). Até a década de 1970, era uma vila de pescadores e a comunidade vivia da pesca e da caça e a cultura da mandioca era apenas de subsistência, mas com a abertura da estrada Santarém-Alter do Chão um novo ciclo se projeta: o turismo. Este não é temporário,

<sup>206</sup> Segundo Cunha (1978), o vocábulo **Sairé** tem origem no tupi \***sai´re** e significa dança indígena. O (\*) indica forma hipotética e o (´), que a sílaba seguinte é tônica. Consoante norma gramatical não se inicia com Ç nenhuma palavra da língua portuguesa, bem como, sob os princípios da ortografia vigentes no Brasil e em Portugal, a palavra *Çairé* passou, então, a ser grafada com “S”, em referência ao que preceitua a gramática normativa.

<sup>207</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m\\_\(Par%C3%A1\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Santar%C3%A9m_(Par%C3%A1)). Acesso em: 22 ago. 2022.

pois criou raízes, floresceu e produziu frutos que já estão à venda. Significa dizer que a voracidade na conquista de terras nos arredores de Alter do Chão permite compreender alguns significados, como a importância/valorização do espaço geográfico que implica diretamente na motivação para a venda do imóvel do antigo morador.

Essas ações vêm se efetivando desde o final dos anos 1990 na vila de Alter do Chão, motivadas pela visibilidade do Festival Sairé, ou quando o evento passou a inserir-se no modelo mercadológico de manifestação popular, midiaticizada. Outro modo de conceber o avanço turístico reside na proximidade da cidade de Santarém – sede do distrito – com a Vila. São 37 quilômetros que as separam, cerca de trinta minutos por uma rodovia quase sempre bem pavimentada, sendo este o acesso mais rápido e mais utilizado.

Na praia em frente à Vila aportam lanchas e barcos, principalmente nos fins de semana ou feriados, alguns fazem a rota turística pelo rio Tapajós, geralmente, privilegiando a paisagem ribeirinha que culmina com a geografia do lugar. Esse é o mote do turismo que cerca Alter do Chão – a beleza natural –, então vende, aluga, hospeda, reúne e promete. A “Ilha do Amor” (Figura 42), cartão-postal da Vila, agrega valor ao turismo e à festa do Sairé. Além do cenário, a visualidade é intensificada pelas agências de turismo e das campanhas publicitárias.

Figura 42 - Vista da “Ilha do Amor”, em Alter do Chão (PA)



Fonte: RedePara<sup>208</sup>

A história do Sairé remonta a meados do século XVII e se confunde com a própria colonização da Amazônia. Desde as cartas à Corte portuguesa às pesquisas mais recentes há

---

<sup>208</sup> Disponível em: <https://redepara.com.br/Noticia/221872/santarem-alter-do-chao-eleita-o-melhor-destino-turistico-nacional-2021-pelo-premio-upis-de-turismo>. Acesso em: 22 ago 2022.

registros que descrevem a cultura indígena, o modo de vida, os costumes, a crença e o Sairé<sup>209</sup>.

Na obra do padre João Daniel (2004) o Sairé assim foi descrito:

Os menores meninos e meninas têm sua dança particular, a que chamam sairé (...) Consiste o sairé em uma boa quantidade de meninos todos em fileira atrás um dos outros, com as mãos nos ombros dos que lhe ficam adiante, em três, quatro ou mais fileiras; e na vanguarda ainda um menino, se a dança é de ascânios\* dos mais altos, ou menina, quando o sairé é de hembras\*\* das mais taludas, pegando com ambas as mãos na base de um meio arco, o qual em várias travessas está enfeitado com algodão, flores, e outras curiosidades, e no remate em cima prende uma comprida fita que salvando por cima das cabeças de toda a chusma, vai rematar a outro, ou outra, que na retaguarda lhe pega, e a puxa de quando em quando para trás, e logo laxa para frente, conforme o compasso da primeira, que já levanta o sairé, e já o abaixa, já o inclina para diante, agora para trás, e agora para as bandas; e a cada movimento do sairé dão um passo para diante, e logo outro para trás, acompanhado das vozes até, ou cansarem, ou os tamburileiros de fora pararem com o toque do tamboril. Nas missões, que ainda conservam o sairé, o fazem já com mais galantaria (DANIEL, 2004, p. 31)

Nesta obra, os índios são retratados como sendo “muito amigos de festas, danças e bailes” e se envolviam em memoráveis “beberronias”. Havia música que servia tanto ao trabalho quanto à recreação, festas e folguedos, e, portanto, aliava-se a um intuito utilitário. Os cânticos eram específicos para ocasião, como: nupciais, fúnebres, em homenagem aos guerreiros etc., por isso observa o autor que a estratégia usada na Amazônia na conversão dos gentios se assemelha ao método utilizado pelo padre José de Anchieta, na Piratininga do século XVI e sobre a qual declara que “mais fácil, na verdade, foi começar pelo som dos maracás e taquaras, para acabar, como de fato acabou, por música de canto de órgão e flautas”. (SOUSA, 1957 apud DANIEL, 2004).

Ainda, com relação à música, não se pode negar que os índios se aproximavam dos conventos seduzidos “pelo tom alegre dos sinos, dos cânticos, das danças e da própria cerimônia da missa, que seu espírito bárbaro nunca penetrou religiosamente, senão como um ato comum de movimento social” (MORAES, 1937, p. 153 apud DANIEL, 2004). Quanto a essa descrição, conclui-se que:

Em consequência, muito foram os frutos materiais que os missionários lograram colher, através da música, e o povo se identificou de tal modo com certos ritos da igreja, que acabou transferindo para suas digressões e crenças os vultos mais conhecidos do hagiológico católico, criando um folclore que, em grande parte, é produto das festas de igrejas. Os próprios missionários não viam nisso sacrilégio, nem desrespeito, mas tão-somente sinceridade. E assim toleravam essas práticas, entre as quais o sairé ou çairé tornou-se uma das mais espalhadas, na Amazônia, e, pelo seu caráter respeitoso, de saudação ao vigário, pode-se mesmo admitir a interferência de missionários na sua criação e manutenção. (DANIEL, 2004, p.29)

<sup>209</sup> O termo tem origem em ÇAIRÊ, de “ÇAI” (salve) + “ERÊ” (tu o dizes ou saudação) e *turyua*, que significa alegria, ou, ainda, ÇA-IERÊ que significa “corda em giro”, espécie de dança praticada apenas pelos homens da tribo (PEREIRA, 1989, p. 32).



O primeiro contato dos portugueses com os indígenas na região do Tapajós ocorreu por intermédio dos Tupinambá, da família tupi-guarani, entretanto, o grupo indígena que habitava aquela região do rio Tapajós, chamava-se Tapajó e tinha por tradição representar seus costumes e personagens em desenhos feitos em peças de cerâmica, conhecida como cerâmica tapajoara.

A ideia de que o Sairé se constitui fundamentalmente em reza e dança se confirma nos relatos de Alfred Russel Wallace e Henry Walter Bates, naturalistas-exploradores, que chegaram ao Brasil em 1848 com a missão de recolher material zoológico e botânico para o Museu de História Natural de Londres<sup>210</sup>.

Ao longo dessa trajetória o Sairé sofreu uma paralisação de 30 anos. Para o professor Edilberto Ferreira, o Sairé era apenas profano até a chegada dos jesuítas, portanto,

Até o ano de 1940, tudo transcorria normalmente; o Çairé obedecia a todos os padrões de caráter religioso, mas por ser um símbolo que remetia também ao profano, não podia entrar na igreja (templo), ação esta proibida pelos padres. A paralisação dos rituais em 1943 se deve às devassidões, aos exagerados festejos à base do tarubá<sup>211</sup>, fato este proibido pela igreja católica. (FERREIRA, 2008, p. 75)

Esse fato ocorreu a partir da chegada dos padres americanos em 1943 que se fixaram em Belterra e Fordlândia, mas como exerciam a fiscalização sobre as festas da região, decidiram suspender a festividade, sobretudo, porque a manifestação não ocorria conjuntamente com a festa da padroeira.<sup>212</sup>

Sobre o Sairé, pode-se afirmar que,

Enquanto instrumento ou artefacto, o Sairé é um grande semi-círculo, ou antes, uma semi-ellipse, fechada na parte inferior. Dentro desta meia-ellipse há nove semi-círculos ou arcos, em maior ou menor número, segundo o tamanho ou disposição do objeto. A primeira semi-ellipse é cortada desde o meio, no alto até a linha que o fecha, por uma que termina em cima por uma cruz, como aliaz as outras que atravessam os vários arcos que assim dividem em quadrantes. (PEREIRA, 1989, p. 37)

Até o início do século XX a população de Alter do Chão era considerada ágrafa, decorrente do difícil acesso à escola, o que tornava a alfabetização um privilégio de poucos, e a única maneira de dar continuidade à história do Sairé e sua trajetória foi por meio das narrativas ou relatos orais transmitidos por várias gerações.

Com base no turismo, nos últimos anos, a comissão organizadora do festival Sairé acrescentou à programação o “festival dos botos”, com características de outro grande evento amazônico, o Boi-Bumbá, de Parintins. O festival dos botos se estabeleceu com base na lenda

<sup>210</sup> Entre os anos de 1848 a 1859, mais de oito mil espécies desconhecidas para a ciência da fauna e da flora amazônica foram enviadas ao Museu britânico. Disponível em: [ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/231\\_46.pdf](ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/231_46.pdf).

<sup>211</sup> Grifo nosso: na língua tupi, taruuá. Bebida produzida da raiz de mandioca ralada e fermentada.

<sup>212</sup> O dia da festa da padroeira é 06 de janeiro.

do boto estruturado em duas agremiações da Vila, a do Boto Tucuxi e do Boto Cor de Rosa<sup>213</sup>. Entretanto, a composição de Waldemar Henrique “Foi boto, Sinhá”, para além da estética da cultura amazônica, minimiza a realidade que muitas famílias ribeirinhas vivem de vulnerabilidade social, sobretudo quando as filhas engravidam.

A violência muitas vezes é velada. Inúmeros registros apontam a violência doméstica como a causa para diversos crimes, como agressões físicas, estupro, incesto e pedofilia, e na vida ribeirinha, pacata e distante do convívio dos grandes centros não é diferente e, em alguns casos, é percebido com certa naturalidade ou disfarces entre os habitantes da comunidade, imputando a responsabilidade pelo ato à própria vítima. O constrangimento, as limitações, a vergonha do estado em que a ribeirinha se encontra, tanto no seio familiar quanto da comunidade produz a omissão da denúncia pela culpa de uma gravidez não consentida, e assim protege o “boto” que pode ser o avô, o padrasto, o próprio pai, o irmão ou um amigo da família, geralmente aquele que tem a confiança da moça.

Essa realidade, de “aceitação”, forjada nos primórdios da vida brasileira resulta de uma sociedade patriarcal que coloca o homem em situação privilegiada em muitos aspectos da vida social, inclusive por se tratar de um momento relacionado à virilidade masculina do qual a mulher foi apenas “coadjuvante” servindo para a realização do prazer que não se repetirá – porque o boto não volta a procurá-la. Portanto, a lenda do boto é metáfora de encantamento e traz duas possibilidades de compreensão: a “pressão” familiar ou da comunidade e, ao mesmo tempo, a “fuga” no contexto da paternidade proibida, libertando-a de nominá-lo.

Na cultura amazônica o boto está inserido nas encantarias de que trata Paes Loureiro (2015) como um ser encantado, que habita os rios e lagos, assim como a cobra-grande ou Boiuna, e no sentido da riqueza cultural da região e de seus poetas e compositores, a lenda do boto, que faz parte do imaginário caboclo ou do homem do interior amazônico, retroalimenta esse imaginário, que fornece matéria-prima para os fazedores das festas com base na experiência regional a cada ano.

O Festival dos Botos é a manifestação folclórica e competitiva incorporada à festa do Sairé desde o ano de 1999, e se originou da lenda amazônica do Boto cor-de-rosa<sup>214</sup> que se transforma em um jovem atraente em noites de lua cheia (Figura 43). O ritual consiste na conquista da cunhã borari, na morte e ressurreição do boto – animal-homem que fascina o

---

<sup>213</sup> Referem-se às espécies de mamíferos aquáticos da bacia amazônica, cujos nomes aludem à coloração, em especial a da região ventral.

<sup>214</sup> Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/lendasemitos/boto/>. Acesso em: 27 ago. 2022.

espectador pela habilidade na dança e na sedução. E a festa do Sairé passa a atender a uma agenda mercadológica.

A transferência da data das festividades do Sairé do mês de julho para setembro foi negociada entre os representantes da comunidade, visto que a Vila tem outra festividade – o festival Borari<sup>215</sup> e que consta no calendário de eventos de Alter do Chão desde o ano de 1994. Porém, a partir de 2001 “A dimensão de espetáculo, entretanto, alcançou autonomia própria”, e isso se deu na “edição do I Festival do Sairé de Alter do Chão. Com a disputa dos botos “Cor de Rosa” e “Tucuxi”, pelo título de melhor do Festival, agremiações à semelhança do Festival Folclórico de Parintins” (BRAGA, 2018, p. 107).

As agremiações – Grupo Sociocultural Boto Tucuxi e Associação Folclórica Boto Cor-de-rosa – realizam seus espetáculos no Sairódromo (local destinado ao evento), em cuja arena “cria” um lago fictício para que ocorra a teatralização, composta por Tuxaua, pajé, pescadores.

Figura 43 - Momento de sedução do boto



Fonte: G1– Santarém<sup>216</sup>

Semelhante ao que ocorre com a Festa das Tribos Indígenas e o Festival Folclórico dos Bois de Parintins, na Festa do Sairé – enquanto disputa dos botos – 16 categorias são avaliadas<sup>217</sup>. São elas:

- a) item 01 - Apresentador (comunicação e oratória);
- b) item 02 - Cantador (timbre e afinação);
- c) item 03 - Rainha do Çairé (Evolução, indumentária, simpatia e cênica);
- d) item 04 - Cabocla Borari (Evolução, indumentária, simpatia e cênica);

<sup>215</sup> Festa religiosa com o sincretismo do catolicismo e rituais indígenas. Compõe a parte religiosa do Sairé.

<sup>216</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2015/09/quesito-seducao-sera-novo-item-julgado-na-disputa-dos-botos-no-saire.html>. Acesso em: 27 ago. 2022.

<sup>217</sup> Estas categorias contemplam o Festival dos Botos, de 2022. Disponível em: <https://santarem.pa.gov.br/noticias/cultura/festival-dos-botos-tera-apresentacoes-em-dias-diferentes-wnk4iz>. Acesso em: 27 ago. 2022.

- e) item 05 - Curandeiro (fantasia e cênica);
- f) item 06 - Rainha do Artesanato (Evolução, indumentária, simpatia e cênica);
- g) item 07 - Boto Homem Encantador (Interpretação, dança e cênica);
- h) item 08 - Boto Animal Evolução (Evolução e originalidade);
- i) item 09 - Rainha do Lago Verde (Evolução, indumentária, simpatia e cênica);
- j) item 10 - Carimbó (Coreografia e indumentária);
- k) item 11 - Organização do Conjunto Folclórico (Disposição e organização dos dançarinos no lago);
- l) item 12 - Alegorias (Evolução, estética, acabamento);
- m) item 13 - Letra e Música (Harmonia, fidelidade e acabamento);
- n) item 14 - Ritual (Evolução e cênica);
- o) item 15 – Torcida;
- p) item 16 – Sedução.

Nas festas amazônicas têm-se um tipo de teatro com um amplo espectro de possibilidades a partir de suas tradições, as quais são apresentadas pela performance que descreve a atuação do artista “do palco”, embora em sua origem conste as artes visuais (os artistas), nas galerias, museus, parques ou mesmo nas ruas. A partir da década de 1960, sob a ótica da antropologia e da sociologia o termo passou a ser utilizado para se referir a festas, rituais e outras manifestações espetaculares ou performances culturais. Hoje, até mesmo as ações políticas isoladas e provocações passaram a ressignificar o termo. A experiência do monólogo teatral foi levada ao extremo pelo performer que passa a se mostrar como o próprio texto – em vez do personagem ele apresenta a si mesmo.

As formas teatrais manifestas nos espetáculos culturais amazônicos, diferentemente do teatro (origem grega), e como fenômeno pertencente a toda humanidade, prevalece na diversidade de maneiras de fazer (performance) por meio dos sons dos cantos, toadas e carimbós, ritmos da batucada e da dança. Portanto, para além das narrativas épicas e dramáticas que envolve o teatro europeu ou em outras civilizações com estéticas complementares, como: canto, dança, cenografia e figurino, na contemporaneidade e no contexto das festas amazônicas, os aparatos tecnológicos são adaptados para os ambientes em que os espetáculos se realizam, ou seja, em amplos espaços abertos, como ampliação da voz, iluminação, sonoplastia, projeção de vídeo, utilização de recursos etc.

Nesse cenário temos o homem-boto da lenda amazônica, por exemplo, e essa percepção vai além da história apresentada e incide sobre o modo de contar: a lenda, o folclore, ou o modo de fazer, em que o corpo é mais expressivo que a encenação, pois há um tanto de dança, de

acrobacia associado ao ritmo de acordo com a música ao vivo. Nada é real. Os gestos conduzidos pelas emoções, sugerem situações, momentos dentro de uma estética bem realizada, como também dentro dos rituais encontram-se processos teatrais que contam, encenam a lenda, o folclore, a história, por meio do canto, da dança e dos instrumentos que marcam o ritmo, o batuque.

Nos espetáculos culturais amazônicos têm-se formas ameríndias e africanas – afro-brasileiras, que incorporam essas tradições em que o contador de história dança, representa, canta. É o corpo que se faz texto e que corporifica uma literatura viva, que expressa a tradição em que a performance, mais que uma cultura da cena se expressa unindo o ritual ao jogo como brincadeira, símbolos, formas se efetivam pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando executa a combinação de seus próprios movimentos no tempo e no espaço. Em tese, a performance une o ritual e o jogo, e que muitas vezes eles estão dentro do mesmo fenômeno.

O fenômeno aqui tratado é o espetáculo cultural, cujo tema<sup>218</sup> é o ponto primordial para que se organize toda a apresentação, pois ele compreende a tradição e a cultura local, apresentando-a e valorizando, mas também trata da resistência indígena configurada em todo o processo histórico de violência e opressão na região desde a chegada do colonizador. Pôde-se perceber a resistência cultural por meio do tema da agremiação Tucuxi, no festival Sairé 2022: “Amor que faz a tradição”. Do mesmo modo o Cor-de-Rosa apresentou o tema “Macucauá<sup>219</sup>, celebrando a vida”.

### **6.3 A festa das tribos indígenas de Juruti ou Festrival (PA)**

A Festa das Tribos é um evento que ocorre desde o ano de 1995 na cidade de Juruti, no estado do Pará, e descende do festival folclórico de Juruti, constituído de quadrilhas, dança do bumba-meu-boi, carimbó e cordões de pássaros. Na condição de festa indígena amazônica, o

---

<sup>218</sup> Cf. Quadro 2 constante do capítulo V, página 228.

<sup>219</sup> Refere-se tanto a uma espécie de dardo de arremesso, semelhante a uma lança, quanto a uma espécie de ave conhecida por sururina ou tururi.

festival compreende a competição entre as “tribos” Munduruku<sup>220</sup> e Muirapinima<sup>221</sup>, e passou a Festribal, nos moldes dos espetáculos que ocorrem na região, como o festival dos Bois, de Parintins (AM) e do Sairé, em Alter do Chão (PA). Entretanto, para efeito de competição a “tribo” Muirapinima foi criada, a fim de competir no festival folclórico de Juruti, em 1995. Na última década, o município de Juruti, no extremo oeste do estado do Pará, tem experimentado um crescente desenvolvimento econômico que gira em torno da extração e comercialização do minério bauxita<sup>222</sup>, mas também de graves problemas sociais.

De origem Tupi, o nome Juruti significa "colo firme" e faz referência à ave nativa de mesmo nome (a qual fica com o pescoço rígido enquanto canta), espécie comum no período da formação do município. Sua emancipação político-administrativa só ocorreu definitivamente em 1938. Em tempos recente, Juruti vivia da pesca e da agricultura, entretanto, com a implantação do Grupo ALCOA<sup>223</sup> (2009) a cidade teve de se adequar alterando seu funcionamento. Com o crescimento da cidade muitos moradores se estabelecem na zona rural ou “voltam para o sítio”, interferindo na mobilidade dos indígenas da região ou até mesmo na invasão dos espaços dessas populações.

Com a falta de profissionalização na área da mineração, muitos dos que foram atraídos para esse trabalho, permanecem no entorno da cidade aguardando novas oportunidades ou mesmo se especializando e, nesse sentido, passam a ocupar espaços onde ainda carecem de saneamento básico, ou mesmo de políticas públicas, embora a cidade de Juruti administre uma

---

<sup>220</sup> Os mundurucus, também chamados Munduruku, Weidyenye, Paiquize, Pari, Maytapu e Caras-Pretas, e autodenominados Wuyjuyu ou Wuy jugu, são um grupo indígena brasileiro que habita as áreas indígenas Cayabi, Munduruku, Munduruku II, Praia do Índio, Praia do Mangue e Sai-Cinza, no sudoeste do estado do Pará; as terras indígenas Coatá-Laranjal e São José do Cipó, no leste do estado do Amazonas; ea Reserva Indígena Apiaká-Kayabi, no oeste do estado do Mato Grosso. Têm uma população de 11 630 (Fundação Nacional de Saúde, 2010) ou mais indivíduos, distribuídos em cerca de trinta aldeias. O nome "mundurucu" é o nome com que um grupo rival dos mundurucus, os parintintins, os denominam. Significa "formigas vermelhas" e é uma referência ao ataque em massa que os mundurucus costumavam realizar sobre seus inimigos. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku#Nome\\_e\\_I.C3.ADngua](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku#Nome_e_I.C3.ADngua). Acesso em: 23 set. 2020.

<sup>221</sup> Muirapinima é nome da Tribo que habitava as margens do Lago Juruti Velho e que deu origem a vila de mesma denominação. Muirapinima também é o nome de uma espécie arbórea, madeira de lei, abundante na região, cuja madeira é de uma beleza ímpar, sendo este um dos motivos dos índios se autodenominarem com este nome, em homenagem a esta árvore, numa clara demonstração de amor a natureza Disponível em: <https://juruti.pa.gov.br/#!/paginas/historico-da-tribo-muirapinima>. Acesso em: 23 set 2020.

<sup>222</sup> De 2006 a 2019, a Alcoa pagou cerca de R\$ 222,6 milhões à Prefeitura Municipal de Juruti, R\$ 354,8 milhões ao Governo do Estado do Pará, e cerca de R\$ 79,6 milhões a instituições federais. Disponível em: <https://www.alcoa.com/brasil/pt/pdf/brasil-juruti-fact-sheet.pdf>. Acesso em: 17 set. 2021.

<sup>223</sup> Na página referente à Alcoa consta que a empresa está no Brasil “desde 1965, dedicada ao desenvolvimento compartilhado e sustentável, a Alcoa trabalha em diversos elos da cadeia produtiva de alumínio desde a mineração da bauxita, ao refino da alumina produção de lingotes e pó de alumínio – produzido apenas no Brasil, entre todas as unidades Alcoa do mundo”. Disponível em: <https://www.alcoa.com/brasil/pt/about>. Acesso em 17 jun. 2022.

diversidade de problemas decorrentes de um crescimento desordenado e outros provocados pela “força da natureza”, como a cheia dos rios, por exemplo.

Com foco no turismo, a cidade construiu um tribódromo – local de apresentação do festribal – no qual disputam o título de campeã as tribos Munduruku (vermelho e amarelo) e Muirapinima (vermelho e azul). Os quesitos técnicos avaliados pelos jurados definem a estrutura do espetáculo – a sua base de construção estética: cênica e dramatúrgica. São eles<sup>224</sup>:

- a) Apresentador;
- b) porta-estandarte;
- c) guardiã tribal;
- d) tuxaua;
- e) índia guerreira;
- f) pajé;
- g) canto indígena, letra e música;
- h) regional;
- i) evolução;
- j) ritual;
- k) alegoria;
- l) tribo originalidade;
- m) tribo coreografada;
- n) originalidade em conjunto;
- o) harmonia;
- p) galera.

Juruti é um município brasileiro localizado à margem direita do rio Amazonas, no extremo oeste do estado do Pará, na divisa com o estado do Amazonas (Mapa 4). Aldeia da tribo Munduruku localizada no Lago Juruti, local onde se estabeleceu a Missão Jesuíta de Nossa Senhora da Saúde, em 1818<sup>225</sup>.

Esse povo indígena é pertencente à família linguística Munduruku, do tronco Tupi. Sua autodenominação é Wuy jugu. A região onde se encontra o município de Juruti historicamente em períodos distintos teve seus territórios habitados pelas etnias pocós e condurís os quais eram povos nativos de todo o Baixo Amazonas (oeste do Pará)<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> Observação: em 2022, a Tribo Munduruku venceu o festival.

<sup>225</sup> Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/para/juruti.pdf>. Acesso em 17 jun. 2022.

<sup>226</sup> Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku#Nome\\_e\\_1.C3.ADngua](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku#Nome_e_1.C3.ADngua). Acesso em 17 jun. 2022.

Mapa 4 - Festival das Tribos de Juruti/PA



Fonte: Wikipédia<sup>227</sup>

Em 2021 a população do município estava estimada em 59.961 habitantes<sup>228</sup>, 174 comunidades, destas 55 na área de influência direta da mina (IBGE, 2021). O município detém uma grande área de floresta densa dos baixos platôs e dos terraços, onde predomina o bioma de floresta tropical amazônica com árvores emergentes de até 40 m de altura, mas também de cerrados. O crescimento populacional da cidade gira em torno da bauxita, cujas minas são exploradas pela multinacional norte-americana Alcoa (Figura 44) e que há uma década chegou ao município, instalando-se nas áreas da lavra do minério: nos platôs Mauari, Capiranga e Guaraná, local de floresta densa junto às cabeceiras do igarapé Juruti Grande.

Em território brasileiro, além da unidade em Juruti (PA), a Alcoa possui outras duas unidades produtivas, em Poços de Caldas (MG) e São Luís (MA). Conta ainda com escritórios em São Paulo (SP), Poços de Caldas (MG) e Brasília (DF). A empresa tem participação acionária na Mineração Rio do Norte (MRN) e nas usinas hidrelétricas de Machadinho, Barra Grande, Serra do Facão e Estreito.

<sup>227</sup> Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Juruti>. Acesso em 17 jun. 2022.

<sup>228</sup> Disponível em: <https://www.alcoa.com/brasil/pt/pdf/brasil-juruti-fact-sheet.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.



Figura 44 - Vista aérea da cidade de Juruti e da área da mina (ALCOA)



Fonte: foto de Vander Nascimento disponível na internet<sup>229</sup>

Em busca na internet relacionada à mineradora, encontra-se uma publicação sob o título *Fact Sheet* na qual, sobre o impacto econômico, consta:

Aproximadamente 514 colaboradores diretos e 2.020 terceiros trabalham na mina, estimando-se que 86% dos colaboradores são originários do estado do Pará, 50% destes sendo de Juruti. Cerca de 24% dos nossos Alcoanos são mulheres • De 2006 a 2020, as operações de Juruti geraram R\$ 67,4 milhões em royalties para a Acorjuve (Associação das Comunidades da Região de Juruti Velho), R\$ 18 milhões em royalties para o Iterpa (Instituto de Terras do Estado do Pará), e mais R\$ 111,5 milhões em royalties para a Prefeitura Municipal de Juruti. Também em royalties, o Governo do Estado recebeu o equivalente a R\$ 39,3 milhões e a União, R\$ 20,5 milhões. • De 2006 a 2020, a Alcoa pagou cerca de R\$ 242,2 milhões à Prefeitura Municipal de Juruti; R\$ 362 milhões ao Governo do Estado do Pará, e cerca de R\$ 88,2 milhões a instituições federais<sup>230</sup>.

Além dos *royalties* destinados ao município, o extrativismo vegetal e animal são também fontes de renda de uma parcela da população, como economia de resistência que se mantém no comércio do açaí *in natura*, da castanha-do-pará, do cupuaçu, e ainda pela cultura do beneficiamento da farinha de mandioca e da pesca artesanal, entretanto, foi por meio do espetáculo cultural, “Festribal”, que a cidade passou a ter visibilidade, ao considerar que os saberes inerentes àquela população os tornam mais significativos culturalmente.

Em respeito aos povos originários desse território, a organização da festa privilegia em suas apresentações a cultura indígena, dos povos tradicionais, desde a sua concepção. A festa de Parintins e a de Alter do Chão trazem a narrativa folclórica e a lenda que compõe o espetáculo. O Festribal reforça a resistência a um passado colonial e opressor, e que ainda

<sup>229</sup> Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/threads/juruti-pa-e-seu-grande-projeto-de-minera%C3%A7%C3%A3o.943150/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

<sup>230</sup> Disponível em: <https://www.alcoa.com/brasil/pt/pdf/brasil-juruti-fact-sheet.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.

perdura, de algum modo, no tempo presente. O sentimento de pertença da comunidade e, principalmente, nos organizadores da festa, se evidencia nos temas da festa, em suas composições, nas alegorias etc., em um movimento que se faz, ao mesmo tempo, entre a externalidade (visibilidade) e a interioridade (do grupo) que se funde na responsabilidade com a comunidade na permanência da cultura local.

No espetáculo cultural de 2022, após a ausência de dois anos da festa, Juruti retomou ao tribódromo. O tema do Festribal foi *O Reencontro dos Povos* e desta temática as duas tribos apresentaram os seguintes subtemas: *Povos originários, herdeiros da terra floresta*, da *Munduruku* e *Canto de Liberdade*, da Muirapinima. A composição da Munduruku é uma música-declaração, na qual afirma e alerta a ‘nação’ para ‘tomar seu lugar’ de defensora e resistência “contra o genocídio desse chão”. A tribo Muirapinima em seu “Canto de Liberdade” trouxe um canto de amor e de igualdade produzido pelos Muirá, “Armado de gente / forjado de luta / Parido da Pátria Indígena. Meu canto é liberdade de existência / liberdade de tradição / liberdade de crença”.

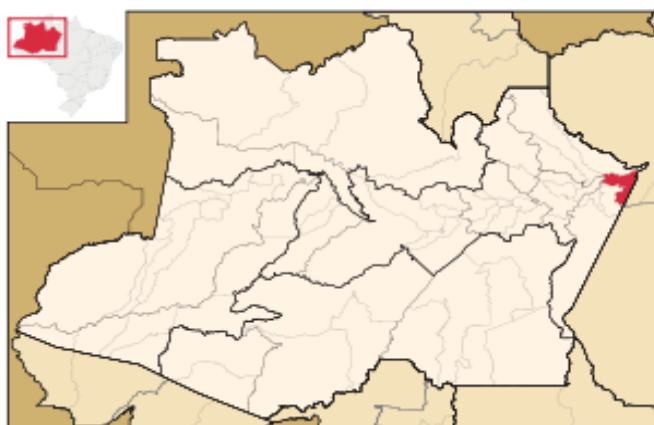
#### **6.4 O festival folclórico de Parintins (AM)**

Datado de 1840, o primeiro registro sobre a brincadeira de boi consta de notas soltas escritas por um redator de jornal da cidade de Recife: O Carapuceiro (Lopes Gama, 1996), referido por Silveira (2007). Uma década depois, Vicente Salles (1970, p. 27-29) encontrou registro da brincadeira do Bumbá em jornais de Belém e da cidade de Óbidos, do ano de 1850. A brincadeira de boi, no Amazonas, foi registrada por um médico (Dr. Lallémant) em 1859, em passagem por Manaus. A partir destes registros pode-se compreender que o folguedo foi-se adaptando em regiões bastante diversas e distantes, integrando-se culturalmente em meio aos transtornos da época, especialmente pela distância geográfica.

A brincadeira de boi parece ter encontrado campo propício em várias regiões, pois integrou-se culturalmente às culturas de cada lugar, de norte a sul, como se observa em Santa Catarina onde o folguedo é denominado de “Boi de Mamão”, na Paraíba é “Cavalo-Marinheiro”, no Pará e no Amazonas é “Boi-bumbá”, e no Maranhão é “Bumba-meu-boi”. Há outras nomenclaturas que corroboram com a ideia de que a brincadeira foi transformando-se e adquirindo identidade cultural de cada região. Outra diferenciação ocorre nos períodos mais expressivos das festas brasileiras: no Rio de Janeiro ocorre no período do Carnaval e recebe o nome de Boi Pintadinho; no Norte, no período junino e no Nordeste no período das festas de Reis, em janeiro

No Amazonas, especialmente para efeito deste estudo, o Boi-Bumbá tem sua maior força e expressividade, e encontrou abrigo na cidade de Parintins (Mapa 5), na ilha Tupinambarana, onde desembarcou nas primeiras décadas do século passado. Na década de 1960 passou a organizar-se como agremiação em torno da disputa de melhor apresentação – que transformou o folclore do Boi-Bumbá – da morte à ressurreição – em arte. Pajés e Tuxauas “vêm” da floresta para a arena do bumbódromo, anualmente, num exercício extraordinário sobre a capacidade de ressignificar a cultura popular.

Mapa 5 - Festival Folclórico de Parintins



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Parintins>

O que hoje se conhece por Festival Folclórico de Parintins surgiu com a chegada na cidade de Parintins de um grupo de nordestinos, dentre eles, Roque da Silva Cid, cearense nascido em 1880, na cidade do Crato, com passagem pelo Maranhão, que juntamente com a esposa e filhos migrou para o Amazonas com o intuito de melhorar de vida com o trabalho da seringa. Mas, com a crise da borracha, ele resolve ir para Parintins.

Na condição de retirante, Roque Cid fez uma promessa a São João Batista que se a vida melhorasse para ele e sua família naquele lugar faria um boi de pano para brincar pelas ruas e quintais e quadras da Ilha. Apesar das dificuldades financeiras pensou em deixar Parintins, mas pelas amizades conquistadas e apoio local decidiu ficar. No ano de 1913, Roque Cid estreou o seu boi de pano Caprichoso, um misto de batuque de índios com gingado de negros.

A reunião inicial e por longo tempo, acontecia no terreiro ou territórios da D. Antonia do Roque, na Av. Sá Peixoto, centro de Parintins, e o primeiro boi era confeccionado de talas, cipós e tecido de cor preta e a cabeça era a de um boi animal, real que após secar ao sol era pintada e acoplada ao corpo do boi de pano. Esta prática durou até 1917 quando o boi passou ao próximo dono, Emilio Vieira. Até o de 1981 o Boi Caprichoso (Figura 45) teve nove

administradores e as apresentações ocorriam nas praças, terreiros, nas ruas e se estendiam às comunidades rurais.

Figura 45 - Foto mais antiga do boi Caprichoso - década de 1950



Fonte: Adneison Severiano, Portal G1 – AM

A partir de 1982, com a construção do curral “Zeca Xibelão” onde até o momento ocorrem os ensaios, o Boi Caprichoso passa a ser Grupo Folclórico Boi Bumbá Caprichoso, e cria uma identidade própria, socialmente constituída, com reuniões e assembleias programadas. Em 1997 sofre alteração e passa a ser Associação Folclórica Boi Bumbá Caprichoso e recebe o título de Boi de Parintins. Em 2014 passou a Associação Cultural Boi Bumbá Caprichoso. A cor preta é sua cor oficial e traz como símbolo uma estrela centrada na testa, entretanto, sua cor de identificação é azul e branca. Carinhosamente seus fãs o denominam de “touro negro”.

A história do boi Garantido está atrelada a de seu criador, Lindolfo Marinho da Silva ou Lindolfo Monteverde<sup>231</sup>, parintinense, nascido em 1902, foi pescador, juteiro<sup>232</sup> e artista. Sua mãe, Alexandrina Monte verde – dona Xanda – era descendente de africano e indígena e tinha o ofício de parteira e artesã. Viveu 110 anos. Seu pai, Marcelo Rolim, além de pescador, era prosador, mas também curandeiro, pois preparava remédios caseiros com ervas medicinais com os quais atendia aos enfermos de sua comunidade.

Ainda em criança, aos 7 anos, e depois de muito assistir as brincadeiras de boi nos arredores da Ilha, criou seu próprio boizinho, a partir do Curuatá – parte das palmeiras de Inajá que lembra uma canoa pequena. Três anos mais tarde seus pais fizeram para ele um boi de pano e no ano seguinte o boi recebeu o nome de Garantido, portanto, diz-se que o boi Garantido nasceu em 12 de Junho de 1913, véspera de Santo Antonio. O espaço de criação de seu boi foi o terreiro

<sup>231</sup> Lindolfo Marinho da Silva - Fundador do Boi Garantido, em Parintins (AM)

<sup>232</sup> Diz-se da pessoa com habilidade para trabalhar com juta (fibra têxtil vegetal).

da casa de sua mãe, na Baixa do São José<sup>233</sup>, antiga vila de pescadores, antes ‘Baixa de Dona Alexandrina’ ou Baixa da Xanda”, em referência a sua mãe.

Noutra versão, a estreia do boi Garantido é 1920, como data oficial, isto porque aos 17 anos e servindo ao Exército, Lindolfo contraiu malária e como promessa de cura pediu a São João Batista – seu santo de devoção – que se curado fosse, a cada ano no dia do santo, sairia com seu “boi da promessa” a brincar pelas ruas de Parintins.

No início dos anos 1950 a brincadeira de boi passa a ser mais conhecida na ilha e o Garantido passou a ser apadrinhado. Três décadas mais tarde, o Sr. Zezinho Faria compra uma parte do terreno da família de Lindolfo e doa para a Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido – o curral da baixa, a primeira sede do Garantido.

A partir daí a família Monteverde passou a receber contribuição da população simpatizante do “boi do povão”. Em junho de 1998 criou-se a Comissão de Artes do Boi Bumbá garantido e em 1999 foi inaugurada a cidade Garantido, com áreas específicas, como: o projeto de arena, galpão de figurinos, galpão de alegorias e o curral Lindolfo Monteverde. O Boi Garantido tem como logomarca “o Boi do Povão”. De cor branca tem como símbolo um coração vermelho na testa. Sua cor de identificação é vermelho e branco (Figura 46).

Além de idealizador credita-se a Lindolfo Monteverde a organização da brincadeira de boi em Parintins e sua história associa-se às festas religiosas da cidade, visto que a brincadeira de boi de Lindolfo ocorria sempre depois das ladainhas em homenagem a São João Batista. Lindolfo faleceu em 05 de julho de 1979.

Figura 46 - Capa do CD de 1991<sup>234</sup>



Fonte: Vagalume.com.br

<sup>233</sup> Reduto em Parintins dos nordestinos.

<sup>234</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/boi-garantido/>. Acesso em: jul. 2022.

O nome “Garantido” vem da afirmação proferida por Lindolfo que, sempre que havia brigas entre os dois grupos de simpatizantes, o Garantido nunca sairia com a cabeça quebrada: “isso é garantido!”, afirmava Lindolfo, mas à medida que os bois “cresciam” a rivalidade era proporcional. E assim,

O bumbá cresceu, ficou maior que a cidade. Maior que o Amazonas. Está do tamanho da Amazônia, do vale amazônico continental. Andarilhou como os índios Mura, todas as matas, remou todos os rios e desceu todos os vales. Conquistou as faldas dos Andes e, como que num rasgo de saudade, retorna aos limites orientais amazônicos. Avista “do outro lado do rio” os kamaiurá, os Karajá e os Urubu-Kaapor. Como um sábio Tuxaua, estabelece, finalmente, os limites do seu território (ASSAYAG, 1995, p. 15-16).

O Festival Folclórico de Parintins resulta de “uma extensa e profunda pesquisa sobre o imaginário amazônico e suas relações com o imaginário-mundo”<sup>235</sup> (NOGUEIRA, 2020), e de um intenso planejamento. Cada agremiação possui um núcleo gestor, que é o “coração” do Boi, nas quais as primeiras reuniões ocorrem, no Boi Garantido tem-se a Comissão de Arte e no Boi Caprichoso, o Conselho de Arte. Os membros têm formações diversas, oriundos do teatro, direção musical, pesquisa acadêmica, produção musical, alegorista, figurinista etc., e com base em suas formações, contribuem com sugestões e ideias de aprimoramento para o espetáculo. A cidade conta com um espaço para os bois – o bumbódromo – e a preferência entre o azul e vermelho. As duas cores dividem a cidade para agregar outros públicos, como o turista.

A evolução dos bumbás em Parintins se deu, sobretudo, pela busca incessante do Parintinense pelo conhecimento impulsionado pelo interesse na manutenção das tradições populares – passo fundamental para a construção da identidade local. Paralelamente a essa percepção local, a Constituição Federal de 1988 abrigou na “Seção II – Da Cultura”, em seus artigos 215 e 216 dos quais, respectivamente assegura que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, e “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Embora o patrimônio cultural seja algo permanente, a cultura, diferentemente, é dinâmica e não pode ser patrimonializada, apenas estudada. Assim, o Instituto do Patrimônio

---

<sup>235</sup> Jornalista, professor e sociólogo parintinense, em entrevista para o documentário “Revelando a fábrica de sonhos do festival de Parintins” - 8’:47”). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI&t=139s](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI&t=139s). Acesso em: 25 ago 2022.



Histórico e Artístico nacional – IPHAN<sup>236</sup> reconhecendo a importância do Festival Folclórico de Parintins, no que tange ao patrimônio cultural material e imaterial outorgou-lhe esse direito, e que se refere também ao reconhecimento das manifestações das culturas populares, indígenas e afrobrasileiras, e de outros grupos que integram o processo civilizatório nacional.

Essa ação de patrimonialização da cultura popular pode compreendida como um processo de apropriação hegemônica, pois torna a festa única, local, uma vez que é realizada pela comunidade e os que a ela se vincularam, além da própria cultura dessa população que foi contagiando a outros quantos se reconhecem amazônidas. Essa evolução, de fato, ocorreu pela força da comunidade organizada, dos apoiadores da cultura do boi bumbá que numa trajetória histórica vem desenvolvendo a autoestima da comunidade, pela sociabilidade e pela explosão gerada por meio da festa.

Como Patrimônio Cultural do Brasil, o festival transmite grande responsabilidade sociocultural que recobre toda a cidade e se espalha por espaços externos imensuráveis. A titulação estabelece um selo, certifica a festa como espaço de memória, de afetividade e que, além do contexto econômico, o festival se materializa pelo fazer cultural. É um empreendimento que foi-se construindo historicamente com a cidade. Além do que a festa vincula as pessoas, os habitantes, e em especial, os jovens em projetos voltados para o festival, como as oficinas de mecânica, de pintura, de costura etc., e é por meio desses fazedores de arte que as peças alegóricas simulam vida, têm cores, luzes, efeitos especiais.

Na última semana de junho ocorre em Parintins (AM) o espetáculo cultural no qual os bois Garantido e Caprichoso disputam mais um título de campeão.

Figura 47 - Banner on-line



Fonte: A Crítica.com<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Órgão vinculado ao Ministério da Cultura e responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do País.

<sup>237</sup> Disponível em: <https://www.acritica.com/parintins/tv-a-critica-fara-a-maior-transmiss-o-da-historia-do-festiv-al-de-parintins-1.273199>. Acesso em: 31 ago. 2022.

Em 2022, com o retorno dos eventos pós-pandemia, a TV A Crítica (Figura 47), que cobre a maioria dos estados da região Norte, transmitiu o festival, em canal aberto, para 7 (sete) capitais, e por meio do aplicativo Parintins Play foi possível assistir escolhendo o assento conforme a perspectiva do centro da apresentação.

A avaliação submetida aos jurados, no ano de 2022, teve um total de 21 itens, que se dividem em três blocos, a saber<sup>238</sup>:

- a) *bloco A* (Musical): Apresentador; Levantador de toadas; Batucada ou Marujada; Amo do boi; Toada (letra e música); Galera e, Organização do conjunto folclórico;
- b) *bloco B* (Coreográfico): Porta-estandarte; Sinhazinha da fazenda; Rainha do folclore; Cunhã-poranga; Pajé; Boi bumbá (evolução) e, Coreografia;
- c) *bloco C* (Artístico): Ritual Indígena; Tribos indígenas; Tuxauas; Figura típica regional; Alegorias; Lenda amazônica e, Vaqueirada.

Ressalta-se, porém que a partir dos anos 1990 as festas amazônicas despertaram a atenção de pesquisadores de vários campos do conhecimento e essa percepção se amplia à medida que as festas tomam uma dimensão mais ampla, de espetáculo. A cultura amazônica contemporânea estabelece sua importância nessa dialética, na interpenetração entre folclore e cultura popular, entretanto,

De certa maneira há no Boi de Parintins uma espécie de processo antropofágico e de gesto de carnavalização. Ele se alimenta de outras expressões artístico-culturais, digerindo-as e integrando-as em uma estrutura constitutiva, transformando esses componentes absorvidos em algo constitutivamente seu (PAES LOUREIRO, 2015, p. 370)

De modo amplo e em todos os aspectos, o festival de Parintins representa formas concretas de comunicação que se realiza por inúmeros fatores, entre elas a vinculação – não apenas por um simples compartilhamento de objetivos comuns – mas, pela “radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos”, ou seja, vai além de “um processo interativo porque pressupõe inserção social do sujeito desde a dimensão imaginária” (SODRÉ, 2002, p. 223). Fazer parte da festa em algum momento é sentir-se participante-sócio, mesmo que não haja outra oportunidade de participação, e isso ocorre porque a festa vincula, atrai, e, ao mesmo tempo que divide (há sempre concorrentes, torcidas para cada “lado” das

---

<sup>238</sup> Observação: o Boi Caprichoso foi o campeão de 2022. O júri foi composto por professores doutores e/ou especialistas com formação em Dança, Arte, Teatro, Antropologia e História.



agregações), vincula. O sujeito-participante de algum modo é envolvido pelo espetáculo: passeios, gastronomia, festas nas ruas, amizades, toadas e uma diversidade de motivos para o estar-junto.

Este é o modelo de festas amazônicas. Em qualquer que seja o território, a cultura é a teia que liga a todos os espetáculos culturais porque ela fornece os elementos que propiciam o encantamento pelo imaginário dessas populações, como nas três festas que “senti”. A festa, que retornou após a suspensão da pandemia, em 2022, teve um impacto muito maior, de liberdade ou mesmo de resistência, como se vê na imagem (Figura 48). É aí que a “festa começa!”, também na ida.

Figura 48 - Embarcação com torcedores “Garantido” e “Caprichoso”



Fonte: BrasilVip<sup>239</sup>; Reporter Parintins<sup>240</sup>

De acordo com departamento de estatística da Empresa Estadual de Turismo do Amazonas – Amazonastur, houve um aumento de 68% em relação ao último festival (2019) quanto ao número de turistas, chegando a ser referido como o maior espetáculo “de todos os tempos”<sup>241</sup>

## 6.5 Quando os espetáculos chegam ao mundo virtual

Por que me propus apresentar a festa nos ambientes virtuais ou digitais? As festas amazônicas, quanto as suas origens e objetivos sempre me instigaram, e os primeiros contatos com essas manifestações eram sempre por meio de representações nas festas escolares ou nas feiras em praças públicas, como as Feiras do Artesanato ou das comunidades. Em se tratando

<sup>239</sup> Disponível em: <https://www.brasilvip.net/passagem-para-parintins-de-barco/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

<sup>240</sup> Disponível em: <https://reporterparintins.com.br/?q=276-conteudo-102476-boi-caprichoso-recepciona-caravan-a-do-movimento-marujada>. Acesso em: 05 fev. 2023.

<sup>241</sup> Disponível em: <https://informemanaus.com/2022/apos-hiato-de-2-anos-festival-de-parintins-teve-publico-reco-rde-em-2022/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

das festas da cultura amazônica, em seus lugares de tradição, meu primeiro contato foi com o Sairé, em Alter do Chão, em que muitos momentos ficaram marcados, além das expectativas, mas, sobretudo pela sonoridade porque ela encaminha, dá suporte, concilia, organiza, inspira, ou seja, sem a música não faz sentido outros movimentos.

Na proposta inicial desse estudo havia uma programação de viagens ‘de barco’, para o ano de 2020, entre três cidades: Parintins, Juruti e Santarém. Nessa ordem, a primeira seria na última semana de junho, a segunda na última semana de julho e a terceira em meados de setembro, entretanto, em março de 2020 o mundo é abalado com o coronavírus (COVID-19), e a cidade de Manaus foi gravemente atingida e todos os meios de transportes ficaram suspensos por algum tempo. Com a longa duração da pandemia, propus-me a apresentar as três festas da cultura amazônica, no formato de espetáculos culturais contemporâneos, e assim compreender o espetáculo pelo lugar e território cultural dos primeiros povos dessa região, ressignificados pelos modos de ver, sentir e agir dessas populações, sintetizados como experiências individuais e coletivas, e resistência decolonial.

Portanto, esse olhar contempla as três festas, potencializadas por meio do enquadramento midiático, tornando-as publicizadas, como rituais de consumo, cooptadas pelo mercado e pelo governo. Lemos (2004, p. 19) afirma que “as novas tecnologias de comunicação e informação estão reconfigurando os espaços urbanos, bem como as práticas sociais destes mesmos espaços”. Essa afirmação corrobora com a percepção, segundo a qual o homem tende a “produzir uma concepção simbolizadora da experiência vivida” (PAES LOUREIRO, 2007, p. 14), sendo está uma das facilidades da plataforma YouTube que possibilita que todo material publicado no site possa ser disponibilizado *youtubed* em blogs e sites pessoais por meio de mecanismos do próprio site.

O termo, do inglês you + tube (você + tubo “de imagem” = tela) faz referência a televisão (você na telinha). O site que é o 4º mais acessado do Brasil disponibiliza vídeos em ultra-alta definição permitindo a visualização do ambiente em 360°. Este papel, de certa forma, parece substituir a “mídia tradicional” por uma “imprensa personalizada”, senão, “a internet torna-se um espelho de nós mesmos. Em vez de usá-la para buscar notícias, informação ou cultura, nós a usamos para sermos de fato a notícia, a informação e a cultura” (KEEN, 2009, p.30).

A produção de audiovisuais ou as postagens sobre os espetáculos culturais amazônicos confirmam a potencialidade da festa como fenômeno de comunicação, pela dinâmica, reinvenção, movimento social crescente e do espaço de produção desses festivais, e, embora, estejam fincados na raiz de cada comunidade, os três espetáculos culturais – aqui analisados – primam, sobretudo, pela cultura do caboclo, do ribeirinho – o contador de histórias que ouviu

dos antepassados histórias da floresta ou do rio. Essa visibilidade tornou-se ampliada por meio das tecnologias da comunicação, as mais diversas.

A partir do momento em que as festas são formatadas em um modelo de festas populares, pelo enquadramento midiático, tornaram-se espetáculos da cultura local, portanto, com maior projeção, abrangência e visibilidade. Nesse sentido, pode-se afirmar que a visibilidade tem a função de “julgar a qualidade de um trabalho, a sua utilidade para a coletividade, para a sociedade, para o bem comum, julgar seu custo e justificar então a despesa, o uso do dinheiro público. Desta maneira, ela permitiria prestar contas ao contribuinte, ao cidadão” (AUBERT & HAROCHE, 2013, p. 14).

Os espetáculos culturais amazônicos, embora enquadrados em um mesmo formato, apresentam características das três matrizes culturais da formação do povo brasileiro e nelas também se diferenciam. Logo, a festa das Tribos e a festa do Sairé têm origem na cultura indígena, embora no final da década de 1990 o Sairé tenha se rendido às competições nos moldes do Festival de Parintins, com a inserção da lenda do boto. As danças indígenas e africanas, como o Lundu e o Marambiré, foram introduzidas na reconstrução da festa do Sairé, e a percepção religiosa portuguesa na confecção do símbolo do Sairé, atribuída aos frades jesuítas na conquista dos indígenas.

Em uma perspectiva mais abrangente, o festival folclórico de Parintins reúne as três matrizes da cultura amazônica em seu espetáculo cultural: a africana, com a lenda de um casal de escravos (Pai Francisco e mãe Catirina); a indígena, com o Pajé e o Tuxaua, e como manifestação luso-ibérica trazida pelos colonizadores portugueses, o Boi - Bumbá.

O YouTube surgiu no início de 2005 como uma plataforma de compartilhamento de vídeos, no entanto, no ano seguinte o site foi adquirido pela Google, tornando-se uma de suas subsidiárias. Além dessa funcionalidade, o YouTube hospeda grande quantidade de vídeos, ampla variedade de filmes e materiais produzidos pelos internautas. De modo geral, o site funciona também como uma rede social, visto que permite que os interagentes comentem ou mesmo deem *like* ou *dislike* no material postado. Nesse sentido, a análise se faz pela percepção e apreensão dos signos por meio do audiovisual na Plataforma YouTube, contemplados nos espetáculos culturais entre os anos de 2009 e 2022.

## **6.6 A Festa como Resistência**

### **6.6.1 FESTTRIBAL – Os Cantos Tribais como Estética de Resistência**

Os modos de resistir e como esse sentimento é representado nos temas e composições musicais na Festa das Tribos de Juruti ou Festríbal foram essenciais para que se compreendesse os sentimentos desse povo. Embora ressignificadas, as festas indígenas amazônicas perenizaram com base na oralidade, na contação de histórias de seus antepassados, pelos mitos, crenças e pelas festas vivenciadas e na transmissão da experiência de seus ancestrais. Configuradas na contemporaneidade nos espetáculos culturais, a resistência latente, no conflito pela manutenção de certos ritos, por exemplo, torna-se o cimento no qual os espetáculos são construídos.

A noção de resistência agrega tanto a ideia de subjetividade, um processo que torna algo constitutivo e de pertencimento ao indivíduo, que se vincula de modo singular a uma luta, a um direito, que faz o indivíduo agir, e da experiência compartilhada entre a comunidade. De outro modo, significa uma certa resistência ao que vem sendo forjado para atender às perspectivas de um projeto para a cidade como representação e controle, e que passa pelo investimento privado e, conseqüentemente, público, especialmente quanto à visibilidade e influência.

Concernente aos moldes dos demais espetáculos culturais amazônicos, o festríbal mantém sua tradição “indígena”<sup>242</sup>, representada nos cantos tribais – ritmo musical oficial da festa – diferentemente do Festival de Parintins (toadas) e da Festa do Sairé (carimbó). De todo modo, a resistência dos povos Munduruku e Muirapinima se dá pelos costumes, pelas práticas cotidianas e modos de ser da comunidade, ou ainda, pela própria manifestação do fenômeno como bem cultural, pois, embora agregue o material, o artístico e a representação da cultura indígena, ela própria define e dá identidade ao povo de Juruti.

A “festa das tribos” é um fenômeno recente, constituído da experiência de seus moradores e da participação por objetivos comuns, que culminam em laços afetivos de amizade. São também compartilhamento de vivências que estimulam o sentido coletivo do festejar com base nas tradições e na cultura, além de uma forma de sociabilidade na qual a comunidade celebra a resistência de seus hábitos, costumes, saberes que permaneceu, resistiu e que, simbolizados nos rituais, representam a vida cotidiana do caboclo, do pescador, do farinheiro, ou seja, da comunidade que se vê (re)presentada no tribódromo.

Ressalta-se, porém, que a crescente visibilidade da festa das tribos, como os demais espetáculos culturais amazônicos ocorre pela “junção da técnica artística com tecnologia e um

---

<sup>242</sup> Em conversa (10 de agosto de 2022) pelo aplicativo de mensagens *WhatsApp* com Edvander Batista, presidente do Conselho de Arte da Tribo Munduruku: “A diferença do festival de Parintins para o de Juruti é o fato de Parintins reverenciar as três matrizes (branco, negro e indígena) que formam a cultura brasileira e Juruti apenas reverência a matriz indígena”.

fantástico imaginário latente das populações amazônicas indígena-caboclas” (NOGUEIRA, 2013, p. 23). Nesse sentido, a tecnologia moderna potencializa a “exibição” do fenômeno pelo uso das possibilidades técnicas, tal como ocorreu com o cinema (caráter emancipatório), resultando na “liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2012, p. 15).

No entanto, com o intuito de trazer melhorias para o município, a manifestação cultural recebeu acesso à novas fontes de recursos para gerir a festa, gravações (audiovisuais) e com isso, ações de documentação, que resultou em *Patrimônio Cultural do Pará*. Cabe à Prefeitura Municipal de Juruti a organização<sup>243</sup> do Festibal e mesmo havendo um esforço na busca desses conhecimentos ancestrais percebe-se que “tradição e modernidade, nesse caso, são fluxos culturais que interagem ou se misturam permanentemente” (NOGUEIRA, 2013, p. 20).

Essas tradições populares constituem a força que a comunidade buscou, a fim de empreender processo de resistência, daquilo que fazia sentido para aquela cultura e, assim, saindo do isolamento local. A partir do lugar, os habitantes encontraram na raiz das festas tribais as possibilidades para empreender, em um processo de resistência como projeto de construção da identidade<sup>244</sup> desse povo. Ressalta-se, portanto, que estar inserido nessa cultura não depende apenas do nascimento do sujeito nem de escolhas feitas por ele, visto que a identidade pode ser concedida por grupos que, no campo político estabelecem relações de poder. Ainda assim, o conceito de “identidade” é bastante complexo e pouco compreendido na ciência social contemporânea.

O Quadro 2 abaixo aponta para os espetáculos culturais e seus temas. Em um olhar mais abrangente, buscou-se analisar a partir da primeira disputa das tribos desde a concepção das agremiações, e o que se observa é um espetáculo da cultura dos povos amazônicos, que embora (re)inventada e manifesta não negligenciou a história e transformou-a em possibilidades. Na concepção do termo festa “das tribos indígenas” está o material e o imaterial, elementos de uma complexa teia histórica e social constituída de subjetividades que é exteriorizada pela criatividade do espetáculo na arena do tribódromo.

---

<sup>243</sup> Idem.

<sup>244</sup> O termo faz referência à repertórios de ação, que envolve língua e cultura e permite o indivíduo a reconhecer-se e vincular-se a certo grupo social e identificar-se com ele, entretanto, como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, não é possível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre o que é identidade, visto tratar-se de aspecto complexo, que envolve múltiplos fatores (HALL, 2005).

Quadro 2 - Temas das Tribos de Juruti

ANO	TEMA DO ESPETÁCULO	TEMA TRIBO MUNDURUKU	TEMA TRIBO MUIRAPINIMA
1995		Jará, um lago minha inspiração.	Tradição e Cultura
1996		Fenômenos e Mistérios da Ilha de Santa Rita.	Valores indígenas na cultura amazônica
1997		Explosão Tribal	Uma viagem na cultura da Amazônia
1998		Esplendor Amazônico	Povos indígenas, uma dívida histórica
1999		Guerra Crença e Pajelança	Amazônia Rituais
2000		Mitos Indígenas das Matas Amazônicas.	História e Crenças da Amazônia
2001		Os sete Martírios de Karu Sakaibê.	Deuses indígenas – campeão
2002		Guerreiro, Feroz e destemido.	Arte Indígena – campeão
2003		Amazônia fonte de vida, pátria de mitos e lendas.	Amazônia Mística e Tribal – campeão
2004		Índios da Amazônia.	Canto, Crenças e Danças Tribais
2005		Amazônia: esta terra é nossa.	Mitologia Indígena - campeão
2006		Tribos Indígenas.	Amazônia Mundo de todas as Tribos
2007		Amazônia, Cunhantã dos olhos do mundo	Celebração indígena
2008		Amazônia Eterna	A Amazônia não pode esperar
2009		Amazônia Terra-mãe	Natureza Sagrada “Ihé Uru-Airú”
2010		Pajelança	Amazônia, nosso amor
2011		Sabedoria Indígena	Ancestralidade
2012		Xamanismo	Misticismo
2013		O Mundo das Encantarias	Crença indígena
2014		Celebração	Cosmogonia
2015	Celebração dos Povos Indígenas	Rituais	Ensinaça ancestral
2016	O encanto que vem da floresta	Mitos	Espíritos
2017	A celebração Indígena na Amazônia	Mistérios do Pajé	Mística da Vida
2018	Ensino: O legado da Cultura Indígena	Amazônia: dos Cacicados a profecia das Savanas	Amazônia Sateré Mawé: A essência da Vida
2019	Resistência indígena no coração do Brasil	Brasil, não silenciarás o nosso canto ancestral	Legado Indígena
2021	Um canto de resistência	Sangue indígena: nenhuma gota a mais	Tecendo a vida
2022	O reencontro dos povos	Povos Originários, herdeiros da terra floresta	Liberdade

Fonte: Elaborado pelo autor

Os audiovisuais sobre à Festa das Tribos encontrados na plataforma YouTube são analisados questionando-se de que maneira os temas e composições lançadas a cada ano representam uma forma de luta e permanência de resistência dessas populações, ativadas pelo imaginário, num sentimento de pertencimento da comunidade com sua história e dos visitantes com o espetáculo, configurando-se em uma estética tanto do habitante quanto do espectador ou visitante. Independente do tempo, esse processo mental ocorre sempre que a memória é acionada, ou seja, em que os signos culturais são convertidos semioticamente.

Ressalta-se, contudo, que a vinculação do espectador é gerada não apenas pela presença física no local, mas também no ambiente virtual, nos comentários, nos *likes* e *dislikes* do vídeo, ou simplesmente em assisti-lo. As linguagens semióticas tecidas na construção do espetáculo são ativadas através da linguagem sonora dos cantos tribais<sup>245</sup>; do visual – por meio da cor da agremiação ou do conjunto apoteótico que se forma, e da verbalização – na letras dos cantos tribais compostas para cada tema ou por meio das histórias contadas.

De modo crescente, as composições foram sendo modificadas, certamente resultado da intensa relação estética que opera na e pela comunidade, e entre os indivíduos (coletivo) com a natureza – o *sfumato* dos homens com aquilo que os cercam. Essas composições nascem, geralmente, a partir da percussão, dos tambores, instrumentos de sonoridade com marcada forte e que contagia os torcedores (galera). Segundo Loureiro:

Há, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia a dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam velas, da paciente amizade dos rios (PAES LOUREIRO, 2015, p. 84).

Essa afirmação do poeta Paes Loureiro funda um estado de devaneio, no qual as canções tribais são geradas. Percebe-se que essas composições apresentam temas que refletem, desde um modo mais contemplativo, de lamento ou exaltação à natureza, do saudosismo da cultura indígena, porém, sempre sobre ela. Percebe-se ainda que, a partir da condição de espetáculos culturais, da competição entre as tribos Munduruku e Muirapinima, as músicas foram sendo direcionadas para um texto de enfrentamento, tornando-as mais intensas quanto ao embate, de oposição, de resistência.

Resumidamente, três composições de cada “tribo” serão analisadas. As primeiras, da tribo Munduruku: *Amazônia Eterna*, composição de Caetano Medeiros e Edvander Batista (2007), trata da destruição da floresta por meio das queimadas, em que se perdem os valores

---

<sup>245</sup> Ritmo musical com som do toque de caixas e outros instrumentos de percussão (Yuri Matias, pesquisador e festeiro, natural de Juruti). Informação prestada em 19 set. 2022.

sagrados que o termo Amazônia carrega, e que também não mais haverá palha para fazer a sua maloca. Afirma ainda que muito em breve as aves serão queimadas “na tocaia” ou virarão “prisioneiras de caça” porque o que se vislumbra é o “verde” tornando-se “em cinza”.

Portanto, “Chora, chora Amazônia!”. Os autores alertam que “Homem branco quer tomar conta de tudo” e não adianta apenas chorar, tem que preservar, resistir, caso contrário esse território será transformado em savana. Relembrem que há mais de quinhentos anos as tribos pedem paz, os pássaros cantam tristes, o curupira vive infeliz, a cobra grande encalhou e o uirapuru não canta mais. Então, clama-se por todas as tribos: Munduruku, Yanomami, Sateré, Kaiapó, Taulipang, Karajá, Waimiri, Atroari, Kaxinauá para que salvem a “Cunhantã dos olhos do mundo”, como “mãe” que dá o “sustento” ou como “santuário, pátria”, quer-se viver na Amazônia eterna!

Na composição *Não Silenciarás o Nosso Canto Ancestral* (2019), o poema mostra a Amazônia no “futuro”, e o poeta diz que presenciou a nação ser extinta, a “terra queimar”, o “rio sucumbir” e a “natureza agonizar” restando no coração uma dor ardente deixada pela “Marca de ganância do destruidor”. Por isso, “Meus olhos choram! Teceram lágrimas! O meu silêncio virou canto. Preservação agora é pranto. Ele sente qual ferida aberta no peito, e, embora lamentando ao ver no chão as cinzas da ambição, ele canta hoje um canto de resistência e de exaltação porque essa ferida há de cicatrizar um dia.”

Em 2022, com a volta do Festribal, Juruti pôde presenciar a festa e cantar o poema *Povos Originários, Herdeiros da Terra-Floresta*, composição de Caetano Medeiros e Edvander Batista. Aqui o texto traz a afirmação de que os Munduruku são guardiões de seu território e sob sua tutela estão a vida e a floresta. Os povos irmãos, Yanomami e Juruna são convidados a celebrar a herança da terra que a eles foi responsabilizada, deixada por seus ancestrais.

Com a certeza do amanhã, e com a “chama da nova consciência iluminando a terra mãe”, os munduruku vão à luta com resistência, espíritos, natureza e flechas que eles mesmos são, contra o genocídio “da vida da terra, desse chão”. Enquanto Yanomami canta e Juruna dança, munduruku luta e resiste pela floresta. Ao mesmo tempo em que fala; “O kariwa precisa entender que as cifras não pagam a vida”. É dirigido ao invasor, ao homem branco, e faz referência ao “bioma” como “futuro de nossos filhos” e “certeza do amanhã”.

O poema musicado reforça a necessidade de uma conscientização dos povos originários em manter a paz, pela floresta, pela mata e pela terra concebida, pois além de todos os conflitos há um povo, cuja morada é a floresta e, portanto, co-responsável pela proteção da floresta e da natureza viva.



A segunda tribo, a Muirapinima, apresentou em 2010 um canto que nomeava os povos indígenas da América: Baré, Desana, Maraguá, Mura, Sateré-Mawe, sob o título de *Ameríndios*, situando-os no continente americano. A composição atribuída à tribo Muirapinima é uma declaração de posse das terras, e aponta para a realidade dessas populações antes dos colonizadores aportarem suas terras “como pestes assolando-nos como selvagem”.

O apelo é um modo de conscientizar os descendentes desses povos apresentando um passado que ainda vive na cultura e nos valores da comunidade. Com a chegada do colonizador o “torrão” foi desbravado, os povos irmãos colonizados e o etnocídio forçado. “Minha tribo nessa terra sempre morou / Em harmonia com o verde das matas / E quando tudo era paz o branco chegou”.

Ressalta o canto-poema o artefato dos Mura, que são os remos, a cerâmica Conduri e as flautas Tucano, as celebrações dos Sateré-Mawe e Moraguá, das crenças e saberes do pajé e do curandeiro Mura. Muito dessas riquezas e cultura foram levadas e o que resta é o “grito ameríndio” como resistência, que luta pela preservação de sua morada de “índio nativo herdeiro da mata”. O grito que ressoa flui num senso de pertencimento que diz que os povos da Amazônia são também do Brasil, que são ameríndios e índios da América, logo, todos os povos irmãos e não apenas os Muirapinima são convocados a resistir “pelo que é nosso”. Eu sou guerreiro, eu sou Muirapinima!

Em *Canto de Preservação* (2019), composição de Paulinho D.U, a tribo Muirapinima dá seguimento à convocação e chega às aldeias dos Bororô, Kaxinauá, Yawalapiti, Mehinako, Jurunaety: como guerreiros que são venham lutar para preservar a vida do rio e de suas terras sagradas! O canto é também de celebração pela ‘mãe’ aldeia e pela floresta que é dos “filhos do sol” e, portanto, de todas as tribos. Os tambores tribais são instrumentos utilizados pelos povos indígenas nas celebrações, nas danças, nos ritos e festas, e os sons percussivos reúnem a todos, na cultura da crença e do que sobrevive de suas tradições porque ser índio é ser “filho da terra”, cuja missão é preservar essa herança – legado dos ancestrais.

Os Muirapinima guerreiam pela própria história que é de luta e glória, e prometem que a “A ignorância do homem não vai prosperar” sobre a sabedoria dos pajés, e o segredo mantido no seio da terra, no coração da floresta, como sonho vivo. O canto de preservação indígena afirma que os povos do território amazônico estão muito mais fortalecidos, e isso é percebido nas “cores da nossa bandeira que tem a força da resistência indígena.

Em 2022, a tribo Muirapinima trouxe uma declaração de amor à terra de seus antepassados - Juruti, berço de um povo guerreiro, brasileiro do Norte e que se reconhece como “caboclo verdadeiro”, viajante dos rios e lagos. *Um Canto Tribal* é um convite em forma de

composição musical. Em seus versos têm-se o reconhecimento de um povo e da cidade como território Muira(pinima):

Vem dançar mais uma festa, no meio da floresta / Tribo valente guerreira, aí eu sou / Sou Muirapinima! Ha, ha

(Rufam os tambores que a festa vai começar) / No centro da aldeia muirá / Fazendo a galera balançar / Nessa festa tão linda apaixonar

Juruti minha sina, meu canto tribal / Ao te ver dançando é um sonho real / Um sonho real, um canto tribal

### **Vídeos Analisados – A Festa como Resistência e Experiência Estética**

Os audiovisuais apresentados a seguir foram selecionados pelo acionamento da estética do texto e do sentido (pedagógico) das imagens capturadas, portanto, de valor e sensibilidade que me ‘tocaram’, como pertencente a esses lugares nesse amplo território, a Amazônia. O objetivo seria compreender o que os interagentes demonstram ao assistir ao espetáculo ou que exploram o ambiente da festa, entretanto, percebi que quase em sua totalidade, os audiovisuais produzidos por terceiros ou empresas de turismo com a finalidade comercial, não contemplava o meu interesse. De qualquer modo, continuei a observar e selecionei 06 (seis) audiovisuais sobre a festa de Juruti, a fim de corroborar com a pesquisa.

Na figura a seguir (Figura 49) o documentário “Uma História de Amor à Cultura”, reúne depoimentos de personagens, como: fundadores das “tribos”, autoridades do poder público, municipal e estadual, representante da Fundação Cultural “Curro Velho”, secretário de cultura do Estado, deputados no âmbito estadual e federal, além de convidados especiais, como os jurados.

Figura 49 - Festribal 2009 – Documentário “Uma História de Amor à Cultura”<sup>246</sup>



Fonte: Admirável Mundo Novo – Dedé e Batata<sup>247</sup>.

Essa manifestação resulta da persistência, resiliência, formas de lutas e a valorização dos saberes e história dessa população, e que promove a resistência necessária para a permanência da Festa das Tribos em Juruti (PA). Vale ressaltar que essa concepção de festa amazônica produz sentidos diversos, sobretudo para aqueles que se vinculam às culturas regional, como no seguinte comentário de um interagente e a consequente resposta: “*Brasil estranhão, né não? / “Estranho é você”!*”

Os termos *Grandioso* e *Amazônico*, utilizados no audiovisual fazem referência ao espetáculo *no meio da floresta*, cuja distância aérea é de cerca de 850 km entre Belém e Juruti – capital do estado do Pará e município, respectivamente. Essas expressões permitem que o espectador remoto tenha a dimensão do tempo-espço real da festividade onde quer que se encontre geográfica ou fisicamente, visto que a transmissibilidade e a ubiquidade estão disponíveis para acessá-la. De outro modo, as infovias tornam o virtual em realidade (imaterial) por meio das imagens, dos signos e dos símbolos concebendo significados, logo, ao operar esse processo (mensagens instantâneas) comprimindo o tempo-espço, o virtual se torna uma realidade.

No audiovisual da figura 50, a partir do 1’20” até 5’30” do vídeo, os fazedores da festa falam da experiência como tradição na arte de alegorias, um ofício passado, no seio familiar, de pai para filho, sobretudo, e executado nos espaços dos espetáculos amazônicos. Essa relação é cíclica, uma vez que os artistas atuam nos espetáculos amazônicos, como o Festival de Parintins e o Festival Sairé. Os detalhes artísticos minuciosos, como a das artes plumárias, as

<sup>246</sup> Direção e Roteiro: Edison Batata Addor/Imagens: William Barreto; Atlas Marques e Arniton Batista/ Edição e Arte: Lhor Parcias Olijnyk/Assistência de Direção: Alessandra Turatti/ Produção Executiva: Janete Lemos/ Produção: Ideia Filmes/ Realização: Prefeitura Municipal de Juruti.

<sup>247</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kLbKZ\\_KeGSo](https://www.youtube.com/watch?v=kLbKZ_KeGSo). Acesso em: 03 out. 2022.

pinturas dos artefatos, cuias, chocalhos e a própria pintura dos corpos com motivos tribais, as indumentárias, cocares etc. No documentário têm-se os ensaios musicais (8' a 8'47'') a recorrência dos ensaios vincula a todos que estão neles envolvidos, em especial os cantos tribais ou cantos indígenas.

Figura 50 - Festribal 2019 - Retratos da Terra: a Cultura Presente no Sentimento de um Povo<sup>248</sup>



Fonte: Instituto Juruti Sustentável (IJUS)<sup>249</sup>

O documentário abaixo (Figura 51) é uma produção da TV Aparecida (Aparecida/SP) e foi realizado no período do Festa das Tribos (Juruti) no ano de 2022. Contempla a imagem da cidade de Juruti e um pouco da história dos povos originários que habitaram aquele território. Contempla as entrevistas de Daniel Costa Pinheiro, do Conselho de Arte tribo Muirapinima e de Edvander Batista, presidente da Comissão de Arte Tribo Munduruku.

Daniel Pinheiro fala desde o surgimento da tribo e como se buscou investigar, de sua participação na tribo mirim (escolinha da festa, como ele próprio nomeia), na torcida, e como participante na construção do espetáculo. Em outro momento da entrevista ele fala que o trabalho é constante, com muita antecedência para o espetáculo seguinte, por meio da pesquisa e contato com as associações indígenas, a fim de transformar a leitura captada em manifesto na defesa desses povos, e ainda, da importância em trazer à tona essa questão que é de todos os povos indígenas do Brasil, como uma causa social que todos devem abraçar.

<sup>248</sup> Direção: Feliph Rocha e Romulo de Sousa; Roteiro: Feliph Rocha e Vitória Karolyne Andrade; Filmagens/Fotos: Adriana Melo, Alex Alves, Anabel Melo, Angelmara Oliveira, Breno Vinícius Muniz, Camyla Sena, Giovani Cabrini, Huan Miranda, Irland Santiago, Irlanei Batista, Luan Moreira, Vanessa Santos, Vitória Karolyne Andrade e João Albuquerque. Trilha sonora: Ritual Antropofágico Tupinambá – Tribo Munduruku 2019 - Não Silenciarás Nosso Canto Ancestral – Música Oficial Festribal 25 anos. Edição/Finalização: João Albuquerque.

<sup>249</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i56jtRGof8w>. Acesso em: 03 out. 2022.

Figura 51 - História do Festival das Tribos de Juruti (PA) – 2021



Fonte: TV Aparecida (São Paulo)<sup>250</sup>

Audiovisual: Conheça a história do Festival das Tribos Indígenas em Juruti/PA<sup>251</sup>

Subscritores: 3,45 M / Duração: 49:09'

Edvander Batista fala de uma festa “insubmissa”. Justifica a necessidade de tratar dos temas indígenas a cada ano porque “a festa é indígena” e as temáticas são “janelas de conversas com os sonhos, os anseios, os dramas que vivem os povos originários”, e que é, portanto, imprescindível festejar, celebrar, mas também apresentar e denunciar esses “dramas contemporâneos”, uma vez que estão presentes na festa Poder Público e Imprensa.

Em 2015, a cidade de Juruti recebeu as Irmãs Apóstolas do Sagrado Coração de Jesus (IASCJ) que fundaram o projeto Cultura pela Paz, abrigado em um Centro de Convivência, com oficinas de arte, com danças e música (instrumentos, como flauta, violão etc.), e apresentações com foco nas festas “tribais”. Crianças e adolescentes recebem, além do apoio social e artístico, o psicológico voltado para a valorização da cultura, a fim de que se compreenda o valor e se faça sentir valorizada.

Outro aspecto de importância que fomenta o interesse pela festa é a existência da Tribo Mirim (23’44”) que funciona como uma escolinha de arte, e essa iniciativa é como uma semente das futuras festas tribais, visto que as crianças são educadas a conhecer a cultura de seus ancestrais para entenderem a condição de pertencimento amazônico, com orgulho ser filhos dessa terra.

<sup>250</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6CDz3CqHkcY>. Acesso em: 04 out. 2022.

<sup>251</sup> Produção: Tatiane Vieira /Imagens: Diego Rosa / Edição de imagens: Lucas Mariotto / Roteiro e direção: Geísa Nogueira.

O que se percebe é que a festa das tribos é uma festa que nasceu nas famílias jurutienses e que após ganhar o apoio da comunidade, das instituições locais e de outros segmentos de fomento à cultura, conseguiu fincar raízes profundas em um solo encharcado de arte, cultura, tradição e educação, e que tem formado cidadãos cômicos de seu papel social e cultural, com identidade amazônica.

O vídeo (Figura 52) é recente na Plataforma YouTube, e por ter sido produzido por um canal externo não é encontrado facilmente nas buscas por essa festa.

Figura 52 - Festibal 2022 – O Reencontro dos Povos<sup>252</sup>



Canal: Prefeitura de Juruti

Audiovisual: Prefeitura de Juruti – Festibal de Juruti - O Reencontro dos Povos/ 2022.

Subscritores: 1600 / Duração 6:39:00'

O tema *O reencontro dos povos* faz alusão ao próprio encontro das Tribos com suas “galeras”, torcedores e todos os que direta ou indiretamente são envolvidos com a festa – depois de dois anos de ausências. É a retomada da festa, do encontro da cidade com ela mesma e com seus cidadãos. Movimento resistente que ousou na reconquista de sua cultura, de sua festa, e também do turista com a cultura, com o espetáculo, com a realidade do que existe, do real.

Dentre os comentários (cerca de sessenta) elegi como mais significativo, o seguinte: – *“Queria acompanhar de perto, porém, consegui sentir a mesma energia que é assistir da arquibancada”*. Essa afirmação reafirma a máxima, segundo a qual, não há mais tempo nem distância longa, no mundo cibernético. O tempo tornou-se instantâneo, qualquer que seja a distância, e virtualmente se tem a presença. Embora o termo carregue um duplo sentido, o virtual reúne, além do imaterial, a realidade daquilo que não se consegue tocar. Logo, o

<sup>252</sup> Disponível também em: JURUTI CULTURAL - 28º Festival Folclórico de Juruti: [https://www.youtube.com/watch?v=diWfZd\\_Xyl0](https://www.youtube.com/watch?v=diWfZd_Xyl0). Acesso em: 04 out. 2022.



espetáculo pode ser sentido por meio dos signos e da significação. Essa possibilidade é de fato sentida e compreendida por meio da cultura, do pertencer, do vínculo, da vida experienciada na comunidade.

O audiovisual da imagem abaixo (Figura 53) é de uma empresa de turismo regional, que apresenta a cidade e seu envolvimento com a festa

Figura 53 - Festribal 2019 (A cidade)



Canal: Turismo Aqui<sup>253</sup>

Audiovisual: Juruti Pará, a Terra da Tribo Muirapinima – Festribal 2019

Subscritores: 184 M / Duração 7'06"

O audiovisual (Live Cultural) “Um Canto de Resistência”, na figura 54, apresenta a cidade de Juruti; mostra a festa e o local dos ensaios de modo sucinto e claro.

Figura 54 - Festribal 2021 – Live Cultural



Fonte: Prefeitura de Juruti. Audiovisual: Prefeitura de Juruti – Um canto de resistência

<sup>253</sup> Emanuel Júlio Leite é diretor, produtor audiovisual e apresentador do canal Turismo Aqui. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_J5HTsUBqU](https://www.youtube.com/watch?v=w_J5HTsUBqU). Acesso em: 04 out. 2022.

A Live Cultural foi a possibilidade encontrada pela organização do Festival 2021 para que a festa fosse apresentada, com a participação das tribos Muirapinima e Munduruku, entretanto, pelo impedimento causado pela pandemia do Covid-19, o evento ocorreu de forma reduzida dos grupos que integram cada Tribo. A Muirapinima trouxe o espetáculo “tecendo a vida”, no qual fez homenagem aos que perderam a vida no período de 2020/2021 (momento da Live): adultos idosos, jovens, profissionais, comerciante, padre, professor etc. O apresentador chora ao apresentar suas imagens. Cita ainda, aqueles ligados à terra e que foram assassinados: Dorothy Stang, Chico Mendes e Galdino Pataxó.

A tribo Munduruku trouxe uma reflexão sobre a natureza, como metáfora da teia, pois assim como a terra precisa da água para completar o seu ciclo vital, o ser humano na floresta precisa da terra e da floresta para sobreviver, e por isso o espetáculo celebra o bioma amazônico. A “índia guerreira” fala em nome de todas as índias guerreiras do Brasil que lutam pela preservação de seus povos. Um dos momentos mais relevante se deu no “Ritual Indígena” em que apresentado o ritual da “Moça Nova”, da tribo Tikuna, um misto apreensão, mas de conforto familiar, de sofrimento, mas de superação da fase/idade.

De fato, da festa se fez manifesto, e uma espécie de *metafesta* (sic), uma festa não vivida, porém, sentida. Uma festa ressignificada pelo luto de seus apoiadores, espectadores, na resistência de fé, de permanência no espaço tempo da vida, da festa.

#### 6.6.2 FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS<sup>254</sup> - A cidade como Resistência

Ao pensar a cidade de Parintins, busquei olhá-la como um modo de resistência construído nas adversidades do cotidiano da população, e, embora “tanto a cultura quanto a cidade passaram a ser consideradas como mercadorias, manipuladas como imagem de marca. (...) O patrimônio cultural urbano passa, assim a ser visto como uma reserva, um potencial de espetáculo a ser explorado.” (BERENSTEIN JACQUES, 2008, p. 34).

Senão, vejamos: uma cidade famosa com um povo simples, interessado, sobretudo em sua própria cultura, num exercício de olhar para dentro que o projeta para fora. Uma cidade que veste o figurino experimentado e ajustado durante um longo período para receber, ofertar e celebrar. Que segue o ritmo do boi no campo e noutra momento na arena. E foi assim que a inventividade desse povo alcançou o espaço: o boi voou!

---

<sup>254</sup> Obs.: A fala dos artistas citados encontram-se no Projeto “*Revelando a fábrica de Sonhos do Festival de Parintins*” (2020). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI). Acesso em: 24 jul. 2021.



Muitos vieram conhecer, registrar e estudar. Luiz Phelipe de Carvalho Castro Andrés, Conselheiro do Conselho Consultivo do IPHAN veio junto e marcou:<sup>255</sup>

E concluímos finalmente que, acervos como o Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins, por se constituírem em importante foco de resistência da cultura legitimamente nacional, não só tem relevância para o estado do Amazonas e para o país, mas se revestem de um valor universal como lição de liberdade e humanidade. E ratificando os demais pareceres constantes do processo, somos de parecer favorável à sua inscrição, no Livro de Registro das Celebrações, como Patrimônio Cultural do Brasil (ANDRÉS, 2018)

Esse espaço cultural denominado de Bumbódromo é o local que concentra a arena em que anualmente se apresentam os bois Garantido e Caprichoso, na cidade de Parintins, no Amazonas, em um espetáculo teatral que envolve a cidade em sua totalidade, como também as pessoas que, por meio virtual, acompanham dos mais diversos locais. De modo geral, o festival folclórico de Parintins se caracterizou por uma série de elementos, como as esculturas, a movimentação das alegorias, o elemento surpresa que cada um traz e isso é mantido, mas é uma equação entre aquilo que o Conselho e a Comissão de arte pensam e aquilo que os artistas são capazes de fazer (OMAR, 2020)<sup>256</sup>.

Por meio da midiaticização o espetáculo cultural de Parintins chega a muitos lugares do mundo, transcende inúmeras fronteiras e pode ser compreendido por meio da toada composta por Ana Paula Perrone e Jorge Aragão, para o álbum Parintins para o mundo ver (1997):

#### **Parintins para o Mundo**

Sou Garantido, sou vermelho, ê / De Parintins pra todo mundo ver / Vem me ver, vem me ver

Nosso boi, nossa dança xipuara / Caiu no mundo, está mostrando a nossa cara / Atravessou pro outro lado do oceano / Ficou famoso meu valente boi de pano / Que era só na velha Tupinambarana / Que se apoiou na fé do Seu Waldir Viana / Mostra pro mundo seu folclore como é / Na Baixa do São José / Macio feito pelo de coelho / Meu boizinho é todo branco / Só na testa tem vermelho / É perigoso porque rouba coração / Por isso é o boi do povão

Sou Garantido, sou vermelho, ê / De Parintins pra todo mundo ver / Vem me ver, vem me ver (PERRONE; ARAGÃO, 1997)

Pode-se considerar que mesmo na singularidade, a cidade de Parintins caracteriza-se pela resistência iniciada na catequese do indígena e do negro na conversão ao cristianismo desde a chegada do europeu na região amazônica, e que a brincadeira do boi retorna o caminho, em

<sup>255</sup> Em 2018 o Complexo Cultural do Boi Bumbá do Médio Amazonas e Parintins foi reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil.

<sup>256</sup> Diego Omar, integrante do Conselho de Arte do Boi Caprichoso. Depoimento para o Projeto “*Revelando a fábrica de Sonhos do Festival de Parintins*” (2020). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI). Acesso em: 24 jul. 2021.

um processo inverso, reconstruindo uma cultura, outrora desintegrada. Resiste ainda, entre a espetacularização da festa e a outra que reúne os artífices, compositores, artistas, de modo geral, na (re)produção da história dessas populações, na festa primária do chão de fábrica, embora renovada a cada ano.

Da concepção de cidade vista na idade média como espaço de acontecimento, e mesmo daquele período, a cidade começava a esboçar a possibilidade concreta de influenciar a vida cotidiana de seus habitantes, dos hábitos às aspirações e estabelecer regras sociais aos cidadãos. De modo evolutivo e dinâmico dos dias atuais, a cidade se estabelece pelas práticas e costumes que “constituem a manifestação concreta do lugar urbano, na mesma medida em que o lugar é manifestação concreta do espaço” (FERRARA, 1993, p. 153)

Pela visibilidade gerada pelo espetáculo e que abre a Parintins para o mundo, também reafirma uma marca – Amazônia – nos produtos comercializados na festa e pela festa, como: peças de vestuário, documentários, produtos da cultura local e turismo. Para Paes Loureiro (2005, p. 5) os espetáculos amazônicos contemporâneos constituem-se de “uma diversidade diversa” e ocorrem em um “espaço da vida” que é o lugar onde essas manifestações se instituem e se consolidam na vida comunitária.

Consequentemente, no movimento impulsionado pelo espetáculo ocorre a promoção da identidade cabocla pelo saber e pela memória. Na própria história dos bois, a cidade, que culturalmente se faz dividir entre o vermelho e o azul, resiste também quanto a data de nascimento dos bois. Cada agremiação reivindica, até mesmo judicialmente, o pioneirismo de seu boi.

Ressalta-se, porém, que esse modo de reação entre os vanguardistas é local e, embora histórico-cultural, demarca a festa cooptada pelo mercado em constante enfrentamento entre o local e o global, numa dialética entre um padrão universal e um local que mantém suas raízes ou um particular que resiste. Esse “salto” por meio do qual a cidade galgou foi impulsionado pelas novas tecnologias de comunicação e informação, posicionando-a no nível de outros centros produtores de arte. Concomitantemente, esse processo evolutivo acarreta sentimentos como falta de liberdade, de insegurança e de segregação na população, entretanto, apesar de atender a um agendamento mercadológico, essas mesmas tecnologias possibilitam a valorização das tradições culturais e artísticas de determinado povo.

Para um melhor entendimento decidi lançar um olhar *flâneur* sobre os documentários postados na Plataforma YouTube sobre o Festival Folclórico de Parintins, e assim compreender a percepção da população e importância dessa manifestação cultural para essa população, “porque é mais algo para ser percebido e sentido do que propriamente para ser racionalizado e

explicado” (LOUREIRO, 2014, p. 34), além da efetiva participação da comunidade na construção desse processo histórico, social, político, econômico, e tendo a cidade como um espaço legitimado dos dois bois.

Nogueira (2013, p. 236) afirma que “O Boi-Bumbá de Parintins (...) agregou aspectos da vida contemporânea e do ethos das populações amazônicas que, com o favorecimento dos meios de comunicação, vão muito além do espetáculo”. Na via de mão dupla do espetáculo dos bois com o mercado, o autor esclarece que dessa parceria “transbordam informações, apelos e mensagens”, pois criam “conscientização” e responsabilidade com o meio ambiente que extrapolam a arena, o tempo do acontecimento, e se projetam para além do espaço da Ilha.

Desse ponto de vista a mídiatização possibilita a “reprodução” do espetáculo para além-fronteiras, entretanto, “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte”, [...] a autenticidade onde a tradição está fincada é o ‘aqui e agora’ – a ‘aura’ do espetáculo amazônico, e que se resume na seguinte percepção: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”. (BENJAMIN, 1994, p.167-168). Logo, a reprodutibilidade do espetáculo “liquida o valor de culto” que é o elemento tradicional da herança cultural, e transforma a festa em um fenômeno de massas, o qual o filósofo questiona sobre o valor do “patrimônio cultural”, é que “a experiência não mais o vincula a nós?” (p.115).

De outro modo, por mais que haja uma perda da comunicação narrativa na contação de histórias ou na comunicabilidade da experiência, a mídiatização altera a posição do outro ausente em copresença, e essa alteração nas relações sociais é moldada pela lógica da mercadoria, pós-aurática ou da cultura do espetáculo.

Figura 55 - Vermelho e Azul, a paixão que resiste



Fonte: TV A Crítica<sup>257</sup>

<sup>257</sup> TV A CRÍTICA. Parintins: conheça o festival que move uma cidade inteira!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLnu4Qgs0Is>. Acesso em: 23 jan. 2023.

A cidade de Parintins é dividida em parte baixa, pelos bairros de São José e São Benedito, e na parte alta, pelos bairros da francesa e Palmares. No cenário entre o vermelho e o azul, no qual a cidade vive e se divide, o espetáculo de Garantido e Caprichoso, que é próprio da cultura local, resulta da “relação cultural territorializada” da experiência do indivíduo contagiando o espaço social em que atua (BENJAMIN, 1994. p. 32). Flávio Lima (2020)<sup>258</sup>, o peara do Caprichoso, explica que a banda denominada de Marujada leva para o bumbódromo 400 pessoas nos cinco naipes de instrumentos, como: tambores, caixinhas, repiques, palminha e rocares. O envolvimento social com a comunidade é imprescindível e vai além da mão de obra. Há um querer-estar-junto.

O Festival Folclórico de Parintins, mais que um espetáculo, é um conjunto de criatividade, amor e paixão pela arte e pela cultura popular. É a mistura do sentimento caboclo vindo da cultura e mitologia indígena. É a incorporação da história, das crenças e lendas, dos ritos, e principalmente da arte<sup>259</sup>.

Outro aspecto que envolve os cidadãos é a força coreográfica vinda dos mais jovens e saudáveis, como afirma Ricardo Pegueite<sup>260</sup>, que cerca de 560 jovens compõem os movimentos que são trabalhados dentro da arena: “celebração folclórica, figura típica regional, lenda, ritual, tuchaua, tribo indígena e tribo coreografada”. Para Amaral Filho e Alves (2017, p. 21) “Os espetáculos culturais (...) atraem o grande público e representam a vida e a tradição local e potencializarem (sic) a geração de trabalho e renda, reajustando deste modo, relações econômicas e sociais internas destas comunidades e do mercado”.

Antes, porém, daquilo que se vê na Figura 56, por exemplo, está implícito no espetáculo a força coordenada de escultores, serralheiros, profissionais especializados na arte de esculpir, soldar, e de tantos outros que se unem para dar vida a esse projeto. Para alcançar uma altura de 15 metros você tem que fazer três módulos de 5 metros. É um processo que abrange três meses de trabalho, segundo Junhão Feijó (2020).

Artistas locais e especializados formam uma seleta equipe de desenhistas:

Existe um núcleo que pensa o boi juntamente com os desenhistas. Alguns desses desenhistas fazem parte da comissão ou do conselho de arte e cada tema é discutido e pensado como seria os acontecimentos de uma alegoria ou apresentação de cada item e tudo é repassado para todos os desenhistas que vão materializar esse papel, a parte de desenho, pintura. Normalmente o trabalho é realizado em um espaço muito restrito,

<sup>258</sup> Integrante do Conselho de Arte do Boi Caprichoso. Depoimento para o Projeto “*Revelando a fábrica de Sonhos do Festival de Parintins*” (2020). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI). Acesso em: 24 jul. 2021.

<sup>259</sup> Festival Folclórico de Parintins. Disponível em: <https://www.festivaldeparintins.com.br/conheca-os-bastidores-do-festival-de-parintins/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>260</sup> Coordenador de coreografia e produtor musical do Boi Garantido.

onde só tem acesso a esse núcleo de criação a comissão de arte ou o conselho de arte e a diretoria de cada boi (EMERSON BRASIL, 2020).

Figura 56 - Desenho-base para confecção de alegoria



Fonte: Anderson Rodrigues

Na equipe<sup>261</sup>, enquanto uns trabalham as roupas dos itens individuais, outros são responsáveis por outros itens das fantasias, como as que vão compor alguma cênica, algum módulo alegórico, que são “aqueles cenários gigantescos que encantam a visão de cada visitante que vem prestigiar a festa”, de acordo com Emerson Brasil, artista plástico, cenógrafo e figurinista (2020).

O festival folclórico de Parintins é um espetáculo com função comunicacional, uma vez que desenvolve a percepção cultural dos indivíduos sobre a festa dentro e fora da comunidade. “Os fatos que estudamos são todos, (...) fatos sociais totais (...) ou, gerais, (...). Todos esses fenômenos são ao mesmo tempo jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos etc.” (MAUSS, 2003, p. 309). Os integrantes em maior ou em menor grau de vínculo com o evento passa a (re)conhecer-se na construção e reconstrução de sua própria festa, portanto, é uma “teia” cultural tecida conjuntamente e tingida historicamente por famílias indígenas, de negros e caboclos/mestiços. Logo, o espetáculo do boi-bumbá se constrói da união da comunidade.

Na plataforma YouTube há uma listagem muito longa de vídeos que, embora utilizando os diversos filtros, torna-se inviável mesmo listando por: Festival Folclórico de Parintins ou Festival de Parintins. No último festival (2022) os audiovisuais da transmissão realizada pela TV A Crítica (Manaus) até o momento dessa pesquisa apresenta cerca de 2 milhões de

<sup>261</sup> São criados todos os figurinos de itens, tuxauas, tribos e todas as alegorias e módulos que irão compor a apresentação dos bumbás nas três noites do festival.

visualizações. Nesse sentido, relacionei os audiovisuais (*links*) utilizados como fonte de pesquisa, a partir da lista de Referências.

### 6.6.3 FESTIVAL SAIRÉ – A raiz Borari como estética de resistência

O espetáculo cultural que ocorre em Alter do Chão, no Pará, tem origem muito antiga e data da chegada dos jesuítas em solo amazônico no século XVII com a finalidade, dentre outras, de catequizar os indígenas. A festa, comum entre as tribos, serviu de aproximação entre ambas as culturas. Na região do rio Tapajós vivia a tribo Borari, como também a Tapajó, esta habitava a área urbana de Santarém e Alter do Chão, tendo deixado de existir aproximadamente nos anos de 1820<sup>262</sup>, entretanto, o ritual primitivo de dança e reza continuou a existir e denominava-se Sairé<sup>263</sup>, cujas cores remetem ao símbolo: Amarelo, azul, vermelho e verde.

Na atualidade, alguns dos moradores mais antigos de Alter do Chão costumam dizer que a festa do Sairé, enquanto ritual religioso, foi extinta na década de 1920, período no qual, mesmo havendo maior concentração de pessoas para a festa de Nossa Senhora da Saúde – padroeira da Vila, intensificaram-se as tentativas de proibição do rito religioso do Sairé.

[...] As festas não tinham mais o sentido de grandes movimentos como antigamente, que todo mundo vinha pra cá. Prás festas de nossa senhora da Saúde, quando o sairé fazia parte, naquelas alturas de 1920, vinha muita gente porque nesse Tapajós tinha poucas igrejas. Por isso todo mundo vinha na festa (SARDINHA, 1993).<sup>264</sup>

Ressalta-se, contudo, que havia poucas igrejas na região e Alter do Chão se estabeleceu como centro para os devotos daquela cercanias. Outros afirmam que o Sairé deixou de ser “essencialmente” religioso<sup>265</sup> porque ocorria no período da festa da padroeira<sup>266</sup>, momento em que, por conter elementos “profano” como o tarubá<sup>267</sup>, foi proibido.

<sup>262</sup> Conforme a seguinte afirmação: “(...) Para isso, empreendi primeiro uma excursão subindo pela margem direita do Tapajós até Samaúma, depois a cavalo novamente até as terras altas e por fim uma viagem de canoa até o Lago Grande de Vila Franca. Em todos os lugares encontrei apenas vestígios extremamente numerosos da cultura de Santarém, que talvez possa ser atribuída principalmente aos Tapajós, extintos como tribo autônoma já no final do século XVII” (NIMUENDAJÚ, 2001, p. 190-191).

<sup>263</sup> A opção pelo termo “Sairé” tem base no dicionário da língua portuguesa, segundo o qual nenhuma palavra de origem portuguesa inicia-se com “Ç”. Se relacionada à Língua Geral ou Nheengatu, “do tupi (ie’engatu = nhen – fala / gatu – boa “língua boa”), desenvolvida pelos jesuítas nos séculos XVI e XVII foi proibida no século XVIII, pelo rei de Portugal, mas remanesceu em algumas localidades da Amazônia como em São Gabriel da Cachoeira, no Estado do Amazonas, onde a população é bilingue, sabe falar tanto o português quanto o nheengatu” (FERREIRA, 2008, p. 101-102).

<sup>264</sup> Sr. Argentino Sardinha. Informação prestada à Maria do Perpétuo Socorro Santiago em sua tese defendida na USP em 1996.

<sup>265</sup> Segundo o prof. Edilberto Ferreira, o Sairé era apenas profano até a chegada dos jesuítas, por isso foi suspenso pela igreja em 1943 (FERREIRA, 2008)

<sup>266</sup> O dia da festa da padroeira é 06 de janeiro.

<sup>267</sup> A paralisação dos rituais em 1943 se deve às devassidões, aos exagerados festejos à base do tarubá, fato este proibido pela igreja católica. (FERREIRA, 2008, p. 75)

Em 1973 houve a retomada do Sairé, integrando-o à sequência das festas juninas de Alter do Chão, permanecendo-o até a década de 1990, momento em que a comissão organizadora do festival decidiu reinventá-lo ao incluir a lenda amazônica do boto cor-de-rosa na programação, o que gerou descontentamento por parte de alguns estudiosos da cultura amazônica, que diante da lamentação dos “moradores idosos do lugar” – a de que a festa do Sairé havia sido extinta enquanto ritual religioso em 1920 – Dutra (2010)<sup>268</sup> afirma, mas “restaurada como folclore” na Vila.

A partir da inserção da disputa dos botos nas festividades do Sairé, um grupo de comunitários entendeu que as danças tradicionais, que são “elementos dominantes” dessa manifestação, poderiam desaparecer e passaram, a partir de então, a fazer uma festa específica da cultura borari, evidenciando um modo de resistência quanto a manutenção desses valores, como a festa primeira da comunidade. Nesse sentido, a vila de Alter do Chão conta com duas manifestações culturais de raiz borari: o *festival Sairé* e o *festival Borari*. Este subsiste como festa religiosa com o sincretismo do catolicismo e rituais indígenas de origem semelhante ao Sairé.

Em reunião entre representantes da comunidade e a Comissão organizadora da festa do Sairé, os comunitários decidiram pelas duas manifestações. E como resultado dessa negociação, o Festival Sairé passou oficialmente para setembro, em uma data variável: a primeira quinta-feira após o dia 7 de setembro e o Festival borari para julho.

Na imagem abaixo (Figura 57) observa-se que, apesar da dinâmica da sociedade e atualização do Sairé, muitos elementos da tradição da cultura borari resistem, como: o *Simbolo*, que é o semicírculo enfeitado com fitas nas cores predominantes da festa, contendo as três cruzeiras e conduzido pela Saraipora (pessoa devota que o conduz na procissão e mantém a guarda do instrumento); a *Coroa* (elemento-símbolo do Espírito Santo e que permanece no barracão durante o período da festividade do ato religioso); as *Bandeiras* (a vermelha com um pombinho branco no centro pertence ao juiz e a branca com um pombinho vermelho no centro pertence à juíza – personagens que representam autoridade, no âmbito do sagrado, responsáveis pelo rito religioso); os *Mastros*, têm origem nas festas europeias<sup>269</sup> e simbolizam a virilidade masculina.

---

<sup>268</sup> Disponível em: [blogmanueldutra.blogspot.com/2010/04/saire-lembranca-do-grande-carnaval.html](http://blogmanueldutra.blogspot.com/2010/04/saire-lembranca-do-grande-carnaval.html). Acesso em: 18 set. 2022.

<sup>269</sup> Disponível em: <https://www.portugalnummapa.com/festa-do-mastro/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

Figura 57 - Programação Sairé (2022)



Fonte: Memórias do Sairé<sup>270</sup>

Em Fonte Arcada, no Concelho de Penafiel, Portugal, “Um mastro é cortado, transportado, e levantado novamente. Tudo para que o homem – e o campo – volte à virilidade dos tempos jovens”, entretanto, nas festas brasileiras têm outros simbolismos, como forma de gratidão pela fartura de alimentos ou em homenagem a algum Santo. Embora as festas de mastro relacionem-se ao catolicismo popular, Cascudo (2002) indica que os mastros se referem à fecundação vegetal, isto porque essas festas, nas quais os mastros estão inseridos, ocorrem no período da colheita ou da safra de grãos, como milho, feijão, arroz etc.

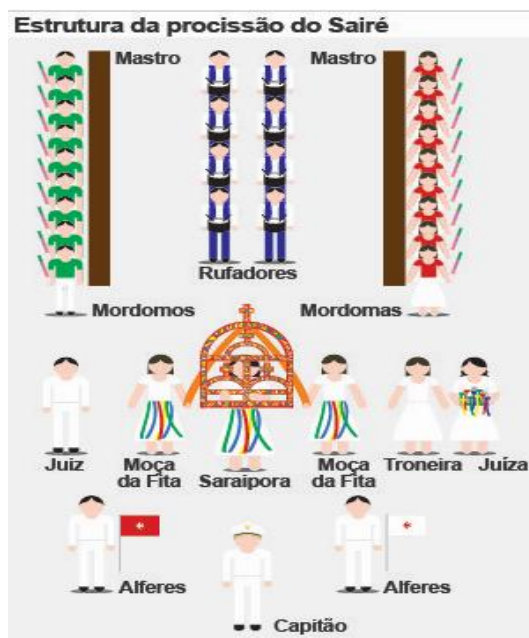
Os mastros detêm uma outra função – a de informar, pois quando uma comunidade ou povoado está em festa (padroeiro/a local) o mastro “sinaliza” com a bandeira do santo(a), entretanto, afirma Amaral (1998, p. 17) que “[...] Este caráter misto poderia ser tomado como um primeiro termo de definição da festa, pois ele parece ser fundamentalmente ambíguo: refere-se a um objeto sagrado ou sacralizado e tem necessidade de comportamentos profanos”. Assim sendo, o levantamento dos mastros – é tido como religioso, enquanto a retirada e o carregamento dos troncos na festa do Sairé, por exemplo, estão associados como social ou profano.

<sup>270</sup> Disponível em: <https://www.memoriasdosaire.com.br/sair%C3%A9-et%C3%A9-2022>. Acesso em: 16 set. 2022.



Na Figura 58 pode-se contemplar a disposição das personagens e ou elementos na condução do Ritual dos mastros.

Figura 58 - Ritual da busca dos Mastros



Fonte: G1 Santarém e Região<sup>271</sup>

Evidencia-se, a partir dessa leitura que a ressignificação dos mastros por parte dos jesuítas na Vila de Alter do Chão demonizou o simbolismo original, mantido em grande parte das festas europeias, e que o mantiveram na Vila como elemento em homenagem ao padroeiro(a) incorporando-o aos rituais indígenas. Desse modo, o sentido simbólico aponta para um modo de operação caracterizado como violência simbólica na concepção de objetos/elementos artísticos.

No Sairé, os mastros são dois e referem-se a homens e mulheres. O ritual da “*busca dos mastros*” se configura pela procissão fluvial (Figura 59) na qual os mastros são retirados da floresta, anteriormente cortados/selecionados e na plantação de mudas como reparação pelo abate das árvores para essa finalidade. O ritual do Mastro já existia nas festas juninas europeias dos séculos XIII e XIV, juntamente com as fogueiras, e como objeto sagrado simbolizava a fertilidade. Esse ritual foi trazido para a Amazônia pelos missionários e incorporado às festas indígenas, no processo de cristianização dessas populações. O levantamento dos mastros recoberto de frutas, no Sairé, simboliza ainda a oferta ao Sagrado, pelo que se eleva aos céus.

<sup>271</sup>Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2014/09/festa-do-saire-e-repleta-de-simbolismo-e-mostra-influencia-portuguesa.html>. Acesso em: 16 set. 2022.

Figura 59 - Procissão da busca dos mastros



Foto: Mauro Nayan<sup>272</sup>

No “*levantamento dos mastros*” (Figura 60), cerimônia na qual os mastros são erguidos (cobertos por uma vegetação e sobre a qual são amarradas muitas frutas, como palmas de bananas, abacate, laranja, abacaxi etc.). Esse ritual, no Sairé é uma forma de agradecimento pela fartura e/ou a São José e a Nossa Senhora da Saúde, padroeira de Alter do Chão, e na “*derrubada dos mastros*”, homens e mulheres disputam o menor tempo desse ritual.

Figura 60 - Ritual de Levantamento dos mastros



Fonte: G1 – Santarém e região – TV Tapajós<sup>273</sup>

A Corte também é um símbolo da festa do Sairé e contempla, de modo macro, a organização do evento religioso. É o conjunto de pessoas que exercem alguma função de destaque no rito religioso, como juiz e juíza, mordomos e mordoma, saraipora, moças da fita, rufadores, troneira, procurador e procuradora, cafeteira, cozinheiros etc.

<sup>272</sup> Disponível em: <https://diariodofb.com/2018/09/17/cinco-momentos-imperdiveis-da-festa-do-saire/>. Acesso em: 21 set. 2022.

<sup>273</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2020/09/17/ritos-simbolicos-procissao-e-levantamento-dos-mastros-dao-continuidade-ao-saire-religioso.ghtml>. Acesso em: 21 set. 2022.

O rito religioso é a “espinha dorsal” da festa, pois comporta os rituais que a estruturam. Além da *busca dos mastros têm-se as Ladainhas* (conduzidas apenas pelas mulheres de branco), o *tarubá* – o preparo da bebida após a fermentação; a *Cecuiara* (almoço oferecido aos personagens principais da festa para a indicação dos prováveis juízes da festa seguinte, a serem indicados pela Corte); a *Alvorada* que é o ato religioso de chamamento e marca o início das festividades. Ocorre antes do alvorecer em procissão pela Vila e chega até a casa do juiz e da juíza com cantos e reza.

Além dos ritos referidos, outros como o *Beija-fitas* ou mesmo aqueles relacionados à busca dos mastros que envolvem a procissão fluvial, tem-se a *Varrição* que fecha a parte religiosa do Sairé – momento que envolve o “Espanta-Cão”, grupo musical tradicional do Sairé e que no rito religioso seus personagens são denominados de rufadores.

A visibilidade crescente em âmbito regional, nacional e internacional de Alter do Chão ocorre em função do Festival Sairé, como espetáculo cultural e associado ao turismo local que agrega valor ao espetáculo, tanto pela localização privilegiada e infraestrutura, como pela beleza natural, como praias e lago. Essa estratégia mercadológica e publicitária passou a nortear a festividade, e que desde o ano de 1997 promove as duas agremiações: o Boto Tucuxi e Boto Cor-de-Rosa. O “festival dos botos”<sup>274</sup> segue um padrão de festa midiaticizada, de espetáculo cultural em formato estruturado semelhante ao boi-bumbá de Parintins. Esse modelo se encontra em uma ordem global do capitalismo financeiro que potencializa a migração, as viagens e os lugares-consumo, tornando a Vila de Alter do Chão uma referência turística regional.

Nesse contexto, o Festival Borari é a festa da resistência dos remanescentes borari, com o objetivo de lembrar o ritual indígena instituído anteriormente naquele lugar. Essa iniciativa foi proposta pela professora Ludinea Lobato ou D. Neca, moradora de Alter do Chão, que propôs a realização de uma festa em homenagem a um antigo grupo da Vila denominado “Cheiro do Sairé”, do qual passou a ser representante. No entanto, a homenagem foi tomando proporções maiores e se transformou no que hoje se denomina Festival Borari. Sobre esse evento, “dona Neca” esclarece:

Sou filha de Alter do Chão e sempre estive envolvida com a questão cultural. Como professora na comunidade e, conseqüentemente, por realizar trabalhos relacionados aos indígenas, do qual sou descendente, senti a necessidade de resgatar a história indígena da Vila, em especial os rituais, de tal forma que despertassem nos jovens o interesse pela festa, pela tradição (LOBATO, 2010).<sup>275</sup>

<sup>274</sup> Referem-se às espécies de mamíferos aquáticos da bacia amazônica, cujos nomes aludem à coloração, em especial a da região ventral.

<sup>275</sup> Entrevista realizada no dia 23 out. 2010 e é parte textual de minha dissertação de mestrado (2013).

A festa teve início em 1994 com o apoio dos artesãos e a ajuda dos catraieiros local (condutores de canoas). Logo os representantes do grupo partiram em busca de recursos na cidade de Santarém. Quanto à divulgação, contaram com o apoio de uma TV local, que aceitou a proposta e apoiou na realização do primeiro festival. Três anos mais tarde tivemos de negociar a data, explica D. Neca (2010): “O Sairé tomou nosso lugar porque os representantes do Sairé faziam uma propaganda enganosa na qual passava a ideia de que no período de realização da festa (primeira quinzena de julho) havia praia”.

Outro aspecto da resistência borari se opera em meio à área geográfica ambicionada pelo turismo, o qual atua, dentre outras finalidades, na promoção de investimentos imobiliários na Vila. Nesse contexto, os moradores oriundos do lugar resistem à tentativa de um “desenvolvimento” local que os tornam desterritorializados em seu próprio chão pela quebra do ritmo de suas práticas cotidianas, como a pescaria que tem sido afetada pelo fluxo de barcos, lanchas e *jet skis* em frente à Vila, inviabilizando o próprio tempo dedicado a seus hábitos e costumes.

Em meio a esse cenário, o Sairé que até 1996 era realizado em julho - período das férias escolares –, e quando a Vila recebe grande fluxo de turistas, sofreu modificação e foi transferido para o mês de setembro, no verão amazônico, estação em que a praia de Alter do Chão se apresenta particularmente mais atrativa, aumentando, portanto, o interesse do turista. Como, àquela altura, o festival Sairé, em relação ao Borari, já era estruturalmente mais forte, sobretudo pelo aporte financeiro investido pelo poder público, projeção regional e retorno dos investimentos, não houve maiores problemas quanto à mudança de data.

A festa dos Borari é marcada por rituais indígenas, como o da fartura e da cobra, danças regionais, jogos indígenas, shows de cantores da terra e muito carimbó, incluindo os gambás (tambores ocos, cujas peles são de couro, utilizados no carimbó). A história (cultural e musical) foi reconstruída a partir da oralidade, entre antigos moradores de Alter do Chão, como também da Associação Indígena Borari. Contou ainda com apoio da Administração Distrital da Vila e das Secretarias de Cultura e da Juventude, Esporte e Lazer, de Santarém.

De modo geral, mesmo os moradores que defendem a “tradição”, o retorno à festa primitiva (organizada em 1973), entendem que entre o rito e a disputa, o Sairé é maior que a soma de suas partes – religioso e profano – ele extrapolou a fronteira da praça e entrou no Lago dos Botos, assim como o pároco atravessou a praça para dirigir a missa no espaço do Barracão, antes separado por circunstâncias que o fizeram extinguir. Na contemporaneidade, os elementos simbolizados atuam como resistência de uma cultura que integra, grosso modo, o rito religioso (ladainhas); o profano (os shows – o que vem de fora) e o folclórico (a teatralização dos botos)

no conjunto da diversidade que o incorpora, diferencia e se permite uma semiose que é evidenciada no espetáculo da Vila.

Pode-se compreender que os espetáculos da cultura amazônica, nesse estudo, o Sairé, os bois de Parintins e a festa das tribos, são constituídos de muitos elementos porque neles se mesclam as culturas africana e europeia com a indígena, ao mesmo tempo que é tensão é fruição, pois oferece possibilidades de comunicação e mediações entre os povos, nesse caso, na comunidade que as estabelecem. Não se pode esquecer que há uma particularidade nas festas da população amazônica que o *ethos* que as tornam real pela presença cabocla do imaginário e da experiência estética do viver a Amazônia, constitutivo dessas populações, tanto pela experiência individual e coletiva, quanto pela autonomia adquirida de uma experiência emancipatória, resultante da opressão colonial e patriarcal, como formas cotidianas de resistência, além de exprimerem significados históricos.

### **O que pensa a Corte do Sairé (religioso) e os estudiosos sobre o tema**

A percepção da cultura borari enraizada na Vila de Alter do Chão pode ser melhor compreendida a partir dos relatos dos participantes ou integrantes da festa religiosa. Essa atividade de observação se deu por meio do documentário *Sairé, o que é?*<sup>276</sup> – projeto selecionado no credenciamento SESC/PA, nº 20/0013 – CR da Lei Aldir Blanc - Pará. Ressalta-se, portanto, que o documentário *O que é Sairé?* Registra o que a comunidade de Alter do Chão representada pelos integrantes do Ritual religioso pensa e sente sobre a festa.

Para o Sr. Célio Carlos Camargo, atual *Capitão do Sairé*: a festa é mais ampla, pois “começa antes”. Como habitante da Vila, e há quinze anos nesse ofício de conduzir a festa religiosa, ele diz acreditar, não apenas ele, mas para muitos outros, o Sairé representa tudo: fe, religiosidade, e esperança de dias melhores. D. Dalva Vieira, a *Saraipora* fala da responsabilidade da personagem dela na condução so símbolo, e diz: que (...) “as pessoas ao ver o símbolo do sairé pensam que é uma brincadeira (...), mas pra gente é uma responsabilidade muito grande”, e relata a preparação espiritual para esse ofício. Sobre o papel que exerce, ela afirma que “isso vem da nossa raiz”.

Hermes Caldeira, *músico do Sairé*, resume o Sairé em “ancestralidade, além de religiosidade, é pura ancestralidade”, e Flávia Ferreira diz que “o Sairé representa pra toda a nossa Vila, força, luta e resistência. A fé dos barraqueiros, dos catraieiros e de toda a

---

<sup>276</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yiiABaoK8M4>. Acesso em: 24 jan. 2023.

comunidade em si”. (...) Ele traz na gente essa alegria, esse ‘Salve a criança que está dentro de você’.

Sobre a composição da festa religiosa, Osmar Vieira, *Juiz do Sairé*, explica que a “Corte” é composta por cerca de 80 (oitenta) pessoas, e sobre a significação do Sairé, ele assegura que: “O primeiro significado de importância que ele tem é a resistência – a resistência do povo borari quando o sairé nos lembra o quanto nosso povo é forte (...) é guerreiro (...) a importância da questão cultural (...) das suas devoções, da fé que está misturada entre o catolicismo e o xamanismo, de vários povos. (...) Eu digo que o Sairé é a pedra preciosa para o povo borari”.

Afirma ainda o *Juiz do Sairé* que “o Sairé corre no sangue”. Eu tenho uma devoção. Eu tenho um amor muito grande pelo Sairé. (...) ele se mantendo vivo, eu estou vendo a história do meu povo, a história da minha família, a luta deles ... a história das pessoas de Alter do Chão. É a forma de nós mantermos vivo na lembrança aqueles que já se foram”. E Osmar Vieira, o juiz, sugere que o Sairé “é uma escola. Pra conhecer realmente o que é Sairé tem que entrar nessa escola (...) te ensina duas coisas: a ouvir e a ação. (...) a segurança do Sairé está no ouvir. O Sairé a gente aprende escutando”.

A *Mordoma*, Laurenilda Garcia, associa o Sairé a uma festa familiar do povo de Alter do Chão. Ela diz ter saído da Vila para morar em outro lugar, mas que agora, depois de décadas, ela retorna para morar e para integrar a corte porque senti necessidade de participar. Porém, olhando para a “corte” e seus personagens, o Pe. Sidney Canto, historiador, justifica que os termos “capitão, soldado, procurador, juiz, mordomas, alferes etc. são nomenclaturas portuguesas”, por isso permanece e mostra como, desde a cristianização as três cruces foram introduzidas ao indígena.

Pesquisadores de campos diversos, como a antropóloga Vanessa Carvalho e Luciana Carvalho, além dos historiadores, Padre Sidney Canto e Terezinha Amorim, em seus estudos sobre a cultura borari, assim se referem ao Sairé:

“O Sairé conta uma narrativa de um passado histórico que é completamente permeado de colonização, sofrido em toda a Amazônia”. Ela observa que há “um catolicismo popular com aspectos indígena, europeu, negro que deixam seus traços até hoje”. Também, como estudiosa desse campo, diz que a permanência da festa, embora tenha havido ‘mudanças sofridas’ nesse tempo, “contribui para o campo das manifestações das expressões populares no interior da Amazônia. A festa conta uma história, e é essa mesma história que aconteceu em todo o norte do Brasil”, diz Vanessa Carvalho, antropóloga.

Observa ainda a antropóloga que as pessoas têm a tendência de achar que a tradição é algo estático, inerte, e na cultura popular vemos que não é bem assim. Até muito tempo atrás, vários estudos etnográficos mostravam um pretenso medo de se acabar tal expressão cultural por conta das mudanças. E é claro que houve aí uma quebra de sentido, quando acabou se entendendo que o fato de algo mudar não, necessariamente, está acabando.

E Luciana Carvalho (antropóloga, UFOPA) que estuda essa manifestação, destaca dois elementos marcantes, que: “das diversas localidades em que os ritos do Sairé eram observados, séculos atrás, no presente apenas Alter do Chão os preserva”, e, segundo: a imensa mobilização social que essa festa promove, envolvendo pessoas não só no ápice da festa, no momento festivo, porquanto dito, mas ao longo de todo o ano”.

O historiador e padre, Sidney Canto, explica que a origem do ritual dos mastros são as festas europeias, e que foi trazido para a Amazônia para a catequese. “O mastro é um elemento de fertilidade que foi absolvido pela igreja ainda lá na Europa do século XIII”, cuja significação é o “levantamento da oferenda ao Sagrado”, foi ainda um modo de mostrar para os indígenas, por meio de uma simbologia “a presença de um Deus cristão, Jesus Cristo, dos santos” portanto o mastro era objeto sagrado, antes da vinda de Cabral pra cá.”

Para a historiadora Terezinha Amorim

“O Sairé surge como sendo esse movimento religioso que tem o objetivo principal que é a transformação do nativo em um ser cristão, como também aquele momento de alegria, de confraternização que reunia os elementos da cultura europeia com os elementos da cultura nativa” (AMORIM, 2020).

Na plataforma YouTube, os vídeos sobre a festa do Sairé, em Alter do Chão, são muitos e de diversas fontes, além de apresentarem o evento fragmentado (por dia ou por evento). A Busca dos mastros, a passagem de som, o ambiente da Vila, e as personagens do Lago do Boto etc., são partes da festa, portanto, a análise do material postado levou em consideração o termo “FESTIVAL SAIRÉ” e “ALTER DO CHÃO”, entretanto, como todos os arquivos não estão ordenados, aplicou-se o filtro “ORDENAR POR = DATA DE CARREGAMENTO”.

Dentre os primeiros vídeos postados, em ordem de mais antigos, tem-se um material histórico relevante (na Figura 61 abaixo), produzido pelo cineasta santareno Emanuel Franklin Loureiro e que, por isso, mereceu minha atenção. A produção resume a história do Sairé – de mais de três séculos – em 11:11” (onze minutos) de exibição, e apresenta vários episódios de resiliência, luta, peso, criatividade para permanecer, e, portanto, um audiovisual de resistência. A descrição e significação da festa são conduzidas pelo historiador e educador Ricardo Damasceno.

Figura 61 - Documentário *Anhengatu Çay're*

Fonte: Canal Emanuel Franklin Loureiro<sup>277</sup>

Edição: Emanuel Loureiro

Imagens: Emanuel Loureiro e Jarlison Linhares

Nos textos mais antigos, encontram-se relatos de viajantes, missionários, além de pesquisadores de vários campos do conhecimento, os quais fazem referência ao termo Sairé como símbolo sagrado ou uma forma de saudação, ou ainda, à própria festa com seus elementos ou seus ritos. Mais recentemente, Dutra (2011) atualiza a festividade ao referir-se ao “Sairé contemporâneo é uma reedição alterada da antiquíssima tradição dos índios borari, que adoravam a lua representada num semicírculo que deu origem ao nome da festa”<sup>278</sup>. No ambiente da festa do Sairé encontram-se alguns elementos que resistiram ao tempo e que representam a religiosidade da festa, como a Saraipora<sup>279</sup>. A resistência se dá no próprio processo de escolha da “indígena”, cuja escolha leva em consideração critérios que privilegiam a experiência e habilidade, quer seja na orientação familiar ou na vida comunitária, pela tradição oralizada e permanência dessa memória.

O audiovisual apresenta, dentre a historicidade do Sairé, os rituais religioso e profano. Apresenta as personagens do rito religioso, a busca dos mastros na floresta e o simbolismo de “fertilidade” e de “fatura”. Considera-se como um dos ritos religiosos mais significativos, uma vez que do início na quinta-feira até a segunda-feira com a Cecuiara, os mastros têm papel relevante no desenrolar da festividade. Todo o histórico de proibição e retorno do Sairé está contemplado nessa produção, e também a parte “profana” ou o “Duelo dos Botos”.

<sup>277</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KGnWMD2qpk>. Acesso em: 24 jan. 2023.

<sup>278</sup> Disponível em: <http://blogmanueldutra.blogspot.com/2011/09/bela-e-fera-na-avant-premiere-do-saire.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

<sup>279</sup> Em 2012 eu estive na casa de D. Maria Justa. Ela já estava bastante cansada e doente. Uma vizinha me confidenciou que ela era “meio abandonada” naquela casa, mas que não entregaria a “missão” de carregar o elemento representativo do Sairé porque a ela havia sido confiada. Naquele momento, ela completava 35 anos como Saraipora. D. Maria Justa faleceu 4 anos mais tarde, em 2016.



A dimensão que extrapola o contexto da Vila pode ser medida pelos “tupaiús turistas, mcorongos anarquista”, como canta Maria Lidia em *Fogo do Sairé*. Noutra perspectiva, Rego Matos (2012) declara: “Que o Tempo do Sairé seja o tempo de viver nossa brincadeira, pois a vida inteira em Alter do Chão se resume em oração, como canta nosso Capitão”. Entretanto, segundo o autor, a festa se avolumou, a Vila cresceu e se mesclou. Chegou o folclore e o boto veio brincar, logo, “vou celebrar folclore, fartura e fé’ e teremos a certeza de que a caravela do tempo atracou na tradição, e aí Alter do Chão terá novamente o sagrado em seu coração” (p. 1)<sup>280</sup>.

O que se pode perceber, sentir e guardar é que a cultura no ambiente da Vila se propaga por meio da comunicação atuando na união da comunidade, na vontade de fazer a festa, antes, apenas rituais indígenas, mas adaptada do catolicismo europeu pelos jesuítas, e atualmente uma reelaboração do sagrado nas celebrações no barracão, na retirada, elevação e derrubada dos mastros e em todos os movimentos simbólicos-comunicativos tanto dos elementos quanto nos gestos dos comunitários.

Ressalta-se, porém, que as festas amazônicas foram interrompidas nos anos de 2020 e 2021 pela pandemia que, de certa forma, parou o mundo, mas que a elaboração da festa pela imaginação temporal foi sendo administrada “com o tempo do presente e as suas circunstâncias” (SANTOS, 2021). Esse período de que trata o autor se refere “às dificuldades em explicar, interpretar ou viver o tempo, e que esse presente, “apesar de tão intenso, é vivido como passagem rápida de um passado que se rejeita para um futuro que se deseja e pelo qual se luta”.

Figura 62 - Sairé e o turismo em Alter do Chão



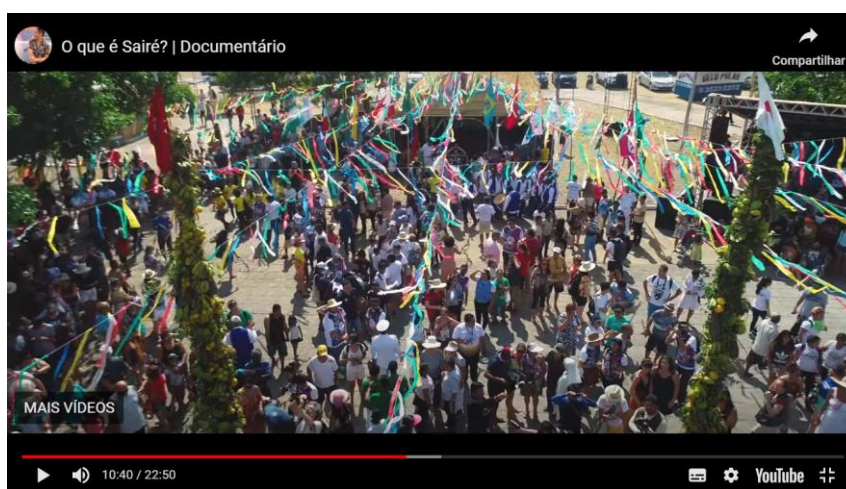
Fonte: Erick Goldschmidt - Viaje Comigo<sup>281</sup>

<sup>280</sup> MATOS, Jackson Fernando Rêgo. Tempo do Sairé. [S. l.: s. n.], 2012. Disponível em: <http://www.ufopa.edu.br/noticias/2012/setembro/tempo-do-saire>. Acesso em: 23 jan. 2023.

<sup>281</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yiiABaoK8M4>. Acesso em: 24 jan. 2023.

O audiovisual da Figura 62 (acima) é uma produção da empresa de turismo *Viaje Comigo*, realizado no período da festa da Sairé em 2020. O apresentador, além de conhecer a festividade, sugere os melhores pontos turísticos com certa familiaridade, e de modo contagiante, como: a Ponta do Muretá; Ponta do Cururu com o por-do-sol, Lago dos Botos, torcida, e todo o “movimento” desde a chegada. De fato, em muitas cidades amazônicas, o modo de receber o turista sugere um breve retorno.

Figura 63 - O que é Sairé?



Fonte: Diário do Fábio Barbosa <sup>282</sup>

O documentário da figura 63 (acima) retrata os bastidores do rito religioso de uma das mais antigas manifestações populares da Amazônia a partir do olhar dos moradores do distrito de Alter do Chão. E busca, de maneira didática, responder a pergunta-título através de imagens de acervo da AD Produções, gravadas nos anos de 2017, 2018 e 2019. O filme de 23 minutos mostra narrativas gravadas em áudio, durante o período de pandemia, dos principais componentes da Corte do Sairé, além da participação de historiadores e antropólogos que desmistificam elementos da festa e evidenciam referências que se entrelaçam, formando essa miscelânea cultural.

---

<sup>282</sup> Disponível em: <https://diariodofb.com/2021/09/08/documentario-estreia-no-cinema-e-youtube/>.

## CONCLUSÃO

Aqui me entrego ao início: a vontade de compreender o porquê de se festejar tanto na Amazônia. Festas de várias dimensões, significados, religiosas, tribais, numa complexidade crescente e o que elas (festas) contam, manifestam e apresentam, certamente resultado de um árduo trabalho, de sintonia de vozes, experiências, tradições etc., mas também de amor, de saudade, de sofrimento, de intensa procura nos fragmentos da história, ... de vidas, de sonhos de reencontros e recomeços.

Quando decidi conhecê-las precisei me posicionar em um lugar para olhá-las. E me vi aqui, onde estou e de onde poderia observar melhor – quando o melhor implica naquilo que já se tem. Então abri o “mapa”, estiquei-o em todas as direções. Contornei as fronteiras amazônicas e vi muitas “festas”. O colorido encanta, e é linguagem de alegria. “Andei” em muitas delas, mas o ritmo apontava noutra direção. Senti-me segura e confortável, e fiquei onde estava.

“Fui” a Parintins, a Juruti e a Alter do Chão. Há sempre um parente do parente. Vem a prosa, o encontro casual, e aí a festa começa, aliás, ela nunca termina. E eu estava nela “embriagada” pelos ouvidos. Então compreendi que a essência da festa é isso: participação, envolvimento, cooperação, entretenimento, e elas são adornadas de lembranças, sorrisos, vozes e de muitos outros adereços. Eu me teci em conversas e nos sons ritmados da alegria.

De repente os lugares se enchem de luz, mistério e muito som. É a festa que vai acontecer também em outros lugares, distantes, além-mares. É a festa, de fato, que começa e precisa ser “levada” e vai junto: sentimento, alegria, pertencimento, beleza, música, danças. São substâncias que compõe o remédio para a saudade de quem está longe. A mídia “leva”, mas antes “manipula”, embala, entrega e promete “sem extravio”. Tudo se registra – do traço ao rastro. Na hipótese de falhas no processo, o “pacote” oferece um suporte complementar – e eu pude conferir. É um campo! Mas, “um campo tem terra e coisas plantadas nela. A terra pode ser chamada de chão. É tudo que se vê se o campo for um campo de visão”, como pôs Arnaldo Antunes (1993).

Nessa procura “ajuste as lentes” que me fez aproximar das festas da cultura amazônica pelos elementos dominantes que potencializam essas manifestações, a fim de mostrar que na contemporaneidade as festas amazônicas são apropriadas tanto pelo enquadramento midiático para a visibilidade quanto na perspectiva social da resistência cultural. Assim as festas foram analisadas por meio de três audiovisuais contemplados pela Lei Aldir Blanc, e outros mais que utilizei para uma melhor compreensão, postados na plataforma YouTube e selecionados por

critério de relevância, representatividade e participação dos organizadores e/ou “fazedores da festa”.

Dessa forma, além de registrar a festa em suas múltiplas dimensões, os vídeos dos espetáculos culturais analisados possibilitam, particularmente, o “retorno” às origens do habitante ausente, além de fortalecer os vínculos, pertencimento, identidade com o (seu) lugar. As festas amazônicas são, também, metáforas de pontes (de comunicação) que se construíram pela cultura regional. Como formas de comunicação, elas interligam lugares, pessoas, ultrapassam as linhas abissais do saber. São próprias de um tempo presente que recupera o passado e que se ‘eterniza’ para o futuro. Essa possibilidade virtual se efetiva pela midiatização, entre o real e o imaginário ou entre a história e a ficção.

Como expressão simbólica da cultura, a arte (visibilizada) se torna universal, ou seja, da condição de particular ela se faz universal. A visualidade se realiza pelo sentimento, pela estética da cultura regional que propicia a estesia, pois ela se concebe na relação do artista com sua cultura. O espetáculo cultural amazônico, por sua vez, é um modo de comunicação em suas várias vertentes, e nessa condição, pela visualidade (mesmo virtual) provoca o sentimento de prazer no sujeito, conforme Kant (2008) que é o “ajuizamento reflexivo estético”<sup>283</sup>.

Nesse olhar, pude entender, em primeiro plano, o que eles sentem e pensam sobre essa experiência. E, por meio dos procedimentos metodológicos e técnicos que incluíram a pesquisa bibliográfica, documental e observacional (vídeos analisados), pude compreender as formas de criação e o processo de articulação do espetáculo, e a festa que, embora nascendo de uma particularidade, alcança a universalidade.

De todo modo, essa percepção resulta, de modo geral, de minha vivência amazônica e, de outro modo, da pesquisa que ora apresento. É um modo outro de olhar a partir desse conhecimento, e mais, provindo, sobretudo, da representação das culturas populares dessas festas, o que as tornam difícil de defini-las. Senão, vejamos: para cada espaço de cultura aqui analisado há não apenas uma festa, mas várias festas como extensão da cultura local, e, embora com hábitos e tradições, crenças e saberes fecundos que são se revelam nas danças folclóricas, ritos e celebrações, como também na gastronomia, no artesanato, nas alegorias e em muitas tantas artes que se exprimem nessas manifestações culturais.

Além disso, espero que a pesquisa também contribua para conscientizar os pesquisadores amazônicos de que há materiais potencialmente produtivos e consistentes na

---

<sup>283</sup> Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18800/18800\\_4.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18800/18800_4.PDF). Acesso em: 09 fev. 2023.

região para que se forme base de “capital humano”, a fim de que outras perspectivas surjam e deem continuidade às discussões nos diversos campos do conhecimento.

## PÓS-FÁCIO: “NAVEGAR” É PRECISO

Aqui compartilho de modo sucinto parte da rota da pesquis[ação] as quais tive de redirecionar algumas vezes nos trajetos de minha viagem, acadêmica e pessoal.

A partida se deu no mudar de cidade, aliás, de estado. Saí do Amazonas (Manaus) para Belém (PA) – morei distante do Campus, mas isso não teria nenhum problema se o endereço fosse abastecido com mais linhas de ônibus, pois o trecho a percorrer diariamente só me permitia a Linha Icoaraci. Paralelamente, às idas para a universidade, precisei algumas vezes rever a família, e o custo das passagens aéreas pesava no bolso, mas tudo se ajustava.

No segundo semestre adoeci e precisei ser levada ao hospital por minha coordenadora (do curso) e mais uma colega de turma. Sobrevivi e sou muito grata a elas. Assim, finalizei o primeiro ano frequentando as aulas de modo presencial, e, uma vez que havia cumprido as disciplinas necessárias, retornei para a minha cidade. Em 2020 minha família foi contaminada com a Covid-19 e meu marido teve de ser hospitalizado e eu o acompanhei. Isso foi difícil e ele não teve mais condições de trabalhar por exatos dois anos. As sequelas eram mais psicológicas que físicas, mas precisava “navegar”. Nesse ínterim, as viagens pelos rios foram suspensas (em março de 2020), e Manaus passou a ser considerada o epicentro da pandemia no País.

Com efeito, o procedimento levantado para a realização da pesquisa foi sendo alterado porque o planejamento incluía as três festas *in loco*. Isso me afetou bastante. Pensei em outras possibilidades e passei a assistir aos vídeos das festas no YouTube. Depois fui sendo motivada a olhar por essa perspectiva. E assim fui elaborando a ideia sobre as festas amazônicas. Digo, festas da cultura amazônica – elas foram o meu objetivo.

Vale ressaltar, que nas incursões pela ampla Amazônia, foi-se descobrindo uma complexidade de motivações, fundamentos, objetivos que constituem as diversas manifestações da cultura popular. Nesse sentido, não há unanimidade em defini-las, pois cada cultura local tem um modo particular de festejar. Entretanto, ao fazer um recorte dessa região e “ajustar as lentes” para a região próxima as calhas dos rios, nesse estudo, Amazonas e Tapajós, pode-se perceber a singularidade dessas festividades, diante de tantas outras manifestações culturais observadas. Por certo, a noção de cultura amazônica me fez entender que este é o modo de entender a amazonicidade estabelecida entre essas populações.

E por que a região próxima aos rios se diferencia dos outros lugares amazônicos e de suas festas? A resposta, sobretudo, dentre todas é a dimensão estética – resultante do imaginário referentes a esses ambientes-paisagem, uma relação que afeta os sentidos pela cultura do sentimento, e que, apenas pela percepção, como modo de recepção, pode-se entrever por meio

da “transparência do vitral” o que a cultura do outro não alcança. As lentes são as da cultura, a sensibilidade é a poética, logo, a ruptura na concepção da imagem visualizada ocorre no momento do devaneio, que age como uma espécie de dispositivo ou mesmo de “*sfumato*” de quem concebe ou experiencia um modo de viver particular, o *ethos* amazônico.

Nesse seguimento, os espetáculos da cultura amazônica são modos de expressão e/ou comunicação da cultura de cada lugar, e que no processo de midiatização se realizam, no momento do acontecimento ou não, visto que a Plataforma disponibiliza a apresentação a qualquer momento, ou seja, ao mesmo tempo que ocorre no mundo real, o espetáculo se realiza na virtualidade. De modo comparável, esses eventos se fortalecem a cada nova edição, por meio do conhecimento e da valorização do (re)conhecimento de seus saberes, e essa é a forma desses povos serem respeitados ou resistirem aos muitos processos de dominação.

Quanto aos procedimentos adotados fui seguindo a intuição. Utilizei duas palavras-chave no YouTube – “Festa” e “Festival” para as três festas. Levantei 47 audiovisuais sobre o Sairé, alguns com cerca de 20 minutos e outros mais curtos com até 6 minutos. Dentre eles surgia a festa de Sairé, em Pernambuco, depois apliquei filtros por relevância. No final, por ano. Ressalto, portanto, que no momento da pesquisa empírica busquei os vídeos produzidos pelas redes de televisão, mas no caso das festas do estado do Pará, a TV Cultura não disponibiliza na Plataforma, então falei com o Sr. Mário Costa (meu contato) que me informou que em ano eleitoral, nos seis meses anteriores às eleições eles não poderiam me atender.

Logo que foi possível tornamos a “negociar” tivemos um impasse quanto ao envio porque são pesados. Aí tive de criar uma conta para que os responsáveis pelo envio pudessem descarregar os arquivos, mesmo assim, apenas uma parte foi possível. Então, pensei noutra alternativa, voltar para os vídeos mais curtos (filtro) e ler os comentários, mas eles eram raros em função do alcance dos vídeos - produzidos por amadores ou mesmo pouco conhecidos do público.

Por fim, dentre o material selecionado voltei a pensar nos audiovisuais produzidos e contemplados por algum tipo de fomento e cheguei na Lei Aldir Blanc e nos audiovisuais concernentes às três festas. Eles contemplam o que buscava porque neles há compartilhamento de sentimentos pelos “fazedores” das festas, como forma de comunicação singular, independente da técnica ou da economia, e nesse olhar, tomo por empréstimo, as lentes de Dominique Wolton (2004) para quem o essencial mesmo é o respeito ao outro, e isso é uma responsabilidade da comunicação, uma vez que o diálogo entre as culturas constrói tolerância. Os espetáculos culturais são meios de comunicação, cujo termo atua como vanguarda da sociedade.

Aqui tomo as lentes de Michel Maffesoli (1999), para quem as tribos [também] são urbanas, mas que enxergam as culturas do espaço brasileiro, e eu, em especial, a Amazônia e suas festas, seus grandes espetáculos, *como raras culturas no mundo* elas expressam *o sensível e o emocional*,<sup>284</sup> referindo-se “a uma atitude cotidiana, a um imaginário em que a emoção serve de resistência à adversidade”.

Ainda no bordo da embarcação, e ao final desse “banzeiro” posso “atracar” com segurança, com a certeza de que a cultura do sentimento está em ascensão, pois ela toca e move a todos os envolvidos e a comunidade, por extensão. Vejo a Amazônia como um grande e farto celeiro. Muito há o que conhecer ou compreender, pois ela mesma contempla o *sfumato* na perspectiva das áreas indistinguíveis fronteiriças e, ainda assim, nos territórios brasileiros onde a complexidade cultural enriquece, amplia e aprofunda.

---

<sup>284</sup> Entrevista publicada em parte na Ilustrada da Folha de São Paulo de 20/02/1999.



## REFERÊNCIAS

- 42º Festival de Parintins 2007 – DVD TV A CRÍTICA, 1 vídeo, (115 min). Publicado pelo Canal FESTIVAL DE PARINTINS por Márcio Paiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Hkg48AArP4>. Acesso em: 22 jul. 2022
- AGIER, M. INTRODUÇÃO. **Caderno CRH**, [S. l.], v. 4, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18840>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- AMARAL FILHO, Otacílio. **Marca Amazônia: o marketing da floresta**. Curitiba, CRV, 2016. 256 p.
- AMARAL FILHO, Otacílio; ALVES, Regina. Os espetáculos culturais na Amazônia: Do Boi de Parintins ao Círio de Nazaré. In: CASTRO, F. F.; AMARAL FILHO, O.; ALVES, R. (org.). **Comunicação e Cultura na Amazônia**. Vol. 5. Belém: UFPA, 2017. p. 16-34.
- AMARAL FILHO, Otacílio; ALVES, Regina (Org.). **Espetáculos culturais na Amazônia**. Curitiba, CRV, 2018. 258 p.
- AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: significados do festejar, no país que não é sério**. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1998, 387 fls.
- AM EM PAUTA. CAPRICHOSO: Marujada de Guerra promove Rufar do Tambor, em Manaus. Am Em Pauta, Manaus, 10 de março de 2022. Disponível em: <https://amempauta.com.br/?q=291-conteudo-218335-caprichoso-marujada-de-guerra-promove-rufar-do-tambor-em-manaus>. Acesso em: 06 fev. 2023.
- AMAZON BEST. Sobre. Festival Folclórico de Parintins. Disponível em: <https://www.festivaldeparintins.com.br/sobre/>. Acesso em 10 ago. 2021.
- AMAZÔNIA 2030. Fatos da Amazônia 2021. 8 abr. 2021. Disponível em: <https://amazonia2030.org.br/fatos-da-amazonia-2021/>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- ARAGÓN, L. E. A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação. **Revista NERA**, Presidente Prudente, n. 42, p. 15-33, 2018.
- ASSAYAG, Simão. **Boi-Bumbá: Festas, Andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1995. 98 p.
- ASSIS, W. F. T. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Cad. CRH** [online]. 2014, vol.27, n.72, p. 613-627. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v27n72/11.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (Orgs). **Tirantias da Visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: FAP-UNIVESP, 2013. 376 p.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 242 p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 206 p.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1987. 419 p.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. da UnB, 1999. 419 p.

BAKHTIN, M. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. da UnB, 2008. 419 p.

BAKHTIN, M. **Formas de tempo e de cronotopo no romance** (ensaios de poética histórica). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002, p.211-362.

BARBOSA, Fábio. O que é Sairé. Blog Diário do FB, 20 set. 2018. Disponível em: <https://diariodofb.com/2018/09/20/o-que-e-caire/>. Acesso em: 20 jan. 2023

BARRETO, Roberto M. **Criatividade em propaganda**. São Paulo: Summus Editorial, 2004. 288 p.

BARROS, D. L. P. de (org.). **Os Discursos do Descobrimento**: 500 e Mais Anos de Discursos. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2000. 270 p.

BATES, H. W. **O naturalista no Rio Amazonas**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BATISTA, Djalma. **O Complexo da Amazônia**: Análise do Processo de Desenvolvimento. Manaus: Editora Valer, 2007. 293 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 328 p.

BECKER, B. K. Revisão das políticas de ocupação da Amazônia: é possível identificar modelos para projetar cenários? **Parcerias Estratégicas**, n. 12, p. 136-159, 2001. Disponível em: [http://seer.cgee.org.br/index.php/parcerias\\_estrategicas/article/viewFile/178/172](http://seer.cgee.org.br/index.php/parcerias_estrategicas/article/viewFile/178/172). Acesso em: 12 mai. 2022.

**BEM vindo ao Sairé (Anhengatu Çay´re)** 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Emanuel Franklin Loureiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KGnWMD2qpk>. Acesso em: 06 Out 2022.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 264 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-234.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: Obras escolhidas. 6ª ed. Vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-222.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, p. 71-113

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993. 481 p.

BONNA, Mízar Klautau. Dois séculos de fé. Belém: Editora CEJUP, 1993, 119p.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é Comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 105 p.

BRAGA, S. I. G. **Trajetórias de vida e antropologia** [recurso eletrônico] / Sérgio Ivan Gil Braga. – Manaus: EDUA, 2018. 167 p. – (Série Memorial). Disponível em: <https://riu.ufam.edu.br/bitstream/prefix/5609/2/TrajektoriasDeVidaeAntropologia-BRAGA-EDUA.pdf>. Acesso em: 10 out 2022.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, Vol. I, 2008. Disponível em: <https://mitologiahelenica.wordpress.com/2015/09/13/amazonas/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 416 p.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 385 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2002. 768 p.

CAVALCANTI, M. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27148/28920>. Acesso em: 01 jul. 2021.

CEVASCO, M. Hibridismo cultural e globalização. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 8, jan./jun. 2006, p. 131-138, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1408/1275>. Acesso: 20 mar. 2022.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 179 p.

**CHEGADA dos Navios e Ferryboat's em Parintins para o Festival 2022** Créditos @nelcyfroome1727. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal BARCOS EXPRESSOS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rPIbro18Nk>> Acesso em 12 out. 2022.

COELHO, N. N. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 5ª ed. São Paulo: Amarelis, 2010. 320 p.

**COMO é o Festival dos Botos, em Alter do Chão, em setembro (Festa do Sairé)**, 1 vídeo (16 min), Publicado pelo canal Turismo Aqui. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i667P0TzMIg&t=85s>. Acesso em: 13 jul. 2022

**CONHEÇA o Sairé: O maior festival do oeste do Pará**. Publicado pelo canal Mídia Ninja (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xk4gZ55DgOc>. Acesso em: 26 set. 2021.

CUNHA, A. G. **Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi**. 2 Edições Melhoramentos, 1978. Universidade do Texas. 357 p.

**ÇAIRÉ pra dançar**, 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Amazônia Stock. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5Nrh4KICRo](https://www.youtube.com/watch?v=_5Nrh4KICRo). Acesso em: 17 dez. 2022

DANIEL, J. **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

**DE BARCELOS Para o Mundo Ver** – Conheça Barcelos AM. 1 Vídeo (3 min). Publicado pelo canal Barcelos na NET. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zR2F1CXekWs>> Acesso em: 22 ago. 2021.

DEBORD, Guy, **Sociedade do Espetáculo**. Editora Contraponto, 1997. 240 p.

DU BOIS, W. E. B. **The souls of black folk**. Chicago: A. C. McClurg & Co., 1903. 265 p.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 551 p.

DURKHEIM, E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF. 1968. 647 p.

DURKHEIM, E **As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. 536 p.

DURKHEIM, E. **Ética e sociologia da moral**. Tradução Paulo Castanheira. São Paulo: Landy, 2006. 156 p.

DURKHEIM, E. **As Regras do Método Sociológico**. 3. ed. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martin Fontes, 2007. 165 p.

DURKHEIM, E. **Da Divisão do Trabalho Social**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 483 p.

DUSSEL, E. **1492 - O encobrimento do outro**: a origem do “mito da modernidade”. Petrópolis – RJ: Vozes, 1993. 196 p.

DUSSEL, E. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação**. São Paulo: Paulinas, 1997. 231 p.

DUTRA, Manuel. Sairé: lembrança do grande carnaval amazônico. [S.l.]: **Blog Jornalismo Ciência Ambiente**, 2010. Disponível em: <http://blogmanueldutra.blogspot.com/2010/04/saire-lembranca-do-grande-carnaval.html>. Acesso em: 18 set. 2022.

DUTRA, Manuel. Sairé, botos e bandas: a coexistência possível. **Blog do Jeso**. Santarém, 12 set 2012. Disponível em: <https://www.jesocarneiro.com.br/comentarios/saire-botos-e-bandas-a-coexistencia-possivel.html>. Acesso em: 23 ago. 2021.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. 235 p.

ESCOSTEGUY, A. C. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (org.); JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A. C.; SCHULMAN, N. **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica. 2 ed, 2000, p. 2-11.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas* [online]. Salvador: EDUFBA, 2008, 194 p.

FAUSTO NETO, Antonio et al. (Org.). *Midiatização e processos sociais na América Latina*. São Paulo: Paulus, 2008. 336 p.

FERRARA, Lucrécia. **Olhar periférico**. Informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Edusp, 1993. 277 p.

FERREIRA, Edilberto. **O Berço do Çairé**. Manaus: Editora Valer, 2008.

FERREIRA, Jairo (org). **Cenários, teorias e epistemologias da comunicação**. Rio de Janeiro, E-papers, 2007. 248 p.

FERRAZ, C. P. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, jun. - set. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/44648>. Acesso em: 20 jul. 2021.

**FESTA do Sairé**. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal MOVIMENTO DE CARIMBÓ DO OESTE DO PARÁ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJR4fsNiyhg>. Acesso em: 24 set. 2021.

**FESTIVAL DE PARINTINS - A MAGIA QUE ENCANTA O MUNDO**, 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal boideparintins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaWGbY9Tv5U>. Acesso em: 14 out. 2022.

**FESTRIBAL 2022- O REENCONTRO DOS POVOS**. 1 vídeo (405 min). Publicado pelo canal Sucesso FM Pará, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSgzBZ5UZxY&t=159s>. Acesso em: 06 ago. 2022.

**FESTRIBAL de Juruti 2022 - O Reencontro dos Povos.** 1 vídeo (399 min). Publicado no canal PREFEITURA DE JURUTI. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZKKSg8B32hg&t=189s>. Acesso em: 02 ago. 2022.

MARCONDES FILHO, C. A virada comunicacional. Ou porque os estudos de "mídia-tização", de hábito e da Teoria dos Media passam ao largo da comunicação. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 22, n. 2, abr/mai/jun de 2015, p. 134-144. Disponível em:  
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/20143/13214>.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão.** 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999. 288 p.

GALEANO, Eduardo. **Os Nascimentos.** Memórias do Fogo (I); Tradução de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983 (Fragmento).

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323 p.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** São Paulo: Editora UNESP, 1991. 180 p.

GILROY, P. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.** São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. 432 p.

GOETHE, J. W. **Doutrina das Cores** (trad.) Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 212 p.

GOMES, P. G. Buscando o objeto para encontrar a metodologia (a fenomenologia da mídia-tização). *Template* para o **I Encontro da Rede Nacional de Grupos de Pesquisa em Comunicação**, Itapericica da Serra, 2012.

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia.** São Paulo: Marco Zero, 1994. 227 p.

GOUVÊA, V. **Cabanagem: a revolução das “classes ínfimas”**, Governo do Brasil, 24 mai. 2022. Disponível em: [https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites\\_eventos/sites-tematicos-1/brasil-oitocentista/temas-oitocentistas/cabanagem-a-revolucao-das-201cclases-infimas201d](https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/sites-tematicos-1/brasil-oitocentista/temas-oitocentistas/cabanagem-a-revolucao-das-201cclases-infimas201d). Acesso em: 03 out. 2022.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 104 p.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990. 192 p.

HJARVARD, Stig. Mídia-tização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural In: **Matrizes**, Ano 5, nº 2, jan./jun. 2012. p. 53-91

HOBBSBAWM, E; RANGER, T. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997. 316 p.

IORIS, E. M. Identidades negadas, identidades construídas: processos identitários e conflitos territoriais na Amazônia. **Ilha (Revista de Antropologia)**, Florianópolis, v. 11, n. 1 e 2, p. 219-164, jan.- dez. 2009.

IPHAN. **São Luiz (MA)**, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/346/>. Acesso em: 21 mai. 2021.

IPHAN. **A questão do nacional no IPHAN**: Anais da III Oficina de Pesquisa/Coordenação - Geral de Pesquisa e Documentação. – Rio de Janeiro: IPHAN, DAF, Copedoc, 2010. 216 p.: il.; 23 cm. – (Patrimônio: Práticas e Reflexões; 5)  
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/MesProfPat\\_PraticasReflexoes\\_5\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/MesProfPat_PraticasReflexoes_5_m.pdf).  
p. 147-155

ISA – INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Quem são?** [s.l.]: ISA, 2021. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Quem\\_s%C3%A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o). Acesso em: 20 mai. 2022.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 3. ed. Belém, Cejup: 1991. 294 p.

JURUTI - documentário Festribal 2019. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Paulo Jorge. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i56jtRGof8w>>. Acesso em 13 jul. 2022.

JURUTI, Pará, a terra da tribo Muirapinima – Festribal 2019, 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Turismo Aqui. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_J5HTsUBqU&t=10s](https://www.youtube.com/watch?v=w_J5HTsUBqU&t=10s). Acesso em: 01 ago. 2022.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **Líbero**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 4-15, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/43418>. Acesso em: 15 mar. 2022.

KEEN, Andrew. **O Culto do Amador**: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009. 207 p.

KOZINETS, R. V. **Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014. 208 p.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 85 p.

LACAN, J. O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud (1953-1954), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. 384 p.

LANDER, E (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. In: Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor 2005. 130 p.

LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico**. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 117 p.

LEITÃO, Cândido. *Descobrimientos do Rio das Amazonas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 291. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/obras/descobrimientos-do-rio-das-amazonas>. Acesso em: 23 fev. 2022.

LEMOS, André. **Cibercidades**: um modelo de inteligência coletiva. In: LEMOS, André (Org). *Cibercidade: as cidades na cibercultura*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004, p. 19.

LIMA, D. M. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. **Novos Cadernos NAEA**, Belém-PA: Ed. UFPA, v. 2, n. 2, p. 5-32, 2002.

LIMA, N. S. **A travessia do Sairé**: uma perspectiva ecossistêmica e semiótica. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4869>. Acesso em 25 mar. 2021.

LIMA, N. S. A Festa das Tribos: perspectivas folkcomunicativas em um cenário de resistência. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, [S. l.], v. 18, n. 41, p. 110–134, 2020. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19231>. Acesso em: 09 jul. 2021.

LOUREIRO, J. de J. P. **Cantares amazônicos**: poesia. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985. 297 p.

LOUREIRO, J. de J. P. **Cultura Amazônica**: Uma poética do Imaginário. Belém: Cejup, 1995. 448 p.

LOUREIRO, J. de J. P. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001. 437 p.

LOUREIRO, J. de J. P. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Belém do Pará. Ed.ufpa, 2007. 234 p.

LOUREIRO, J. de J. P. Mundamazônico: do local ao global. **Revista Sentidos da Cultura**, Belém, v. 1, n. 1, p. 31-40, jul./dez. 2014.

LOUREIRO, J. de J. P. *Cultura amazônica - uma poética do imaginário*. 5ª ed., Manaus: Editora Valer, 2015. 454 p.

LOUREIRO, J. de J. P. *Cultura Amazônica: uma diversidade diversa*. **Amazônia Latitude**. [S.l., s.n.]. 10 abr. 2019. Disponível em: <https://amazonialatitude.com/2019/04/10/cultura-amazonica-uma-diversidade-diversa/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/download/14580/11043>. Acesso em: 12 mar. 2021

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996. 350 p.



MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, v. 8, nº 15, p. 74-82, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 10 out. 2022.

MAFFESOLI, Michel. **Michel Maffesoli: “O reconhecimento do passado não é conservador ou reacionário, mas sublinha que a vida não existe ex nihilo”**. **Estado da Arte (Estadão)**, 07 jul. 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/entrevista-maffesoli-ea-coppe/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MALDONADO-TORRES, N. **Sobre la colonialidad del ser**: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p. 127 – 168.

MARTIN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: Travessia latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004. 480 p.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. 360 p.

MAUSS, M. O Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 183-314. Disponível em: [https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/mauss\\_m\\_ensaio\\_sobre\\_a\\_dadiva.pdf](https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/mauss_m_ensaio_sobre_a_dadiva.pdf). Acesso em: 05 fev. 2023.

MERRELL, F. Iúri Lótman, C. S. Peirce e semiose cultural. **Galáxia**, n.5, p. 163-185, abr. 2003.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, A.; ROMERA, E. **Orientações para uma descolonização do conhecimento: um diálogo entre Darcy Ribeiro e Enrique Dussel**. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 20, n. 47, p. 108-137, jan-abr. 2018.

MIGNOLO, W. D. **Os esplendores e misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente. ‘Um discurso sobre as ciências’ revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 667-709.

MIGNOLO, W. D. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UACI, 2015, 514 p.

MIGNOLO, W. Colonialidade – O lado mais escuro da modernidade. **RBCS**, v. 32, n. 94, 2017, p. 329-402.

MOREIRA, N.; NUNES, N.; CAMINHA, V. Linguagem, Relações Étnico-Raciais e Políticas Públicas: um diálogo entre Fanon, Kopenawa, Albert e Peirano. **Revista de Políticas Públicas**, v. 25 n. 2, 604-617, 2021. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/18462/10071>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Unesco, 2001b.

“**MUNDURUKU e Muirapinima: as tribos de Juruti no FESTRIBAL**”. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Tv Impacto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTkPk7wWFNE>. Acesso em: 13 jul. 2022

NETO, F. R.; FURTADO, L. G. A ribeiridade amazônica: algumas reflexões. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 24, p. 158-182, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/97408>. Acesso em: 28 jan. 2023.

NIMUENDAJÚ, C. **Excursões pela Amazônia**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Animuendaju-2001-excursoes/nimuendaju\\_2001\\_excursoes.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Animuendaju-2001-excursoes/nimuendaju_2001_excursoes.pdf). Acesso em: 14 set. 2022.

NOGUEIRA, W. de S. **Festas Amazônicas: boi bumbá, Ciranda, Sairé**. Manaus: Valer editora, 2008.

NOGUEIRA, W. de S. **A Espetacularização do Imaginário Amazônico no Boi-Bumbá de Parintins, 2013**, 244 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia - Universidade Federal do Amazonas, Manaus. 2013. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4319>

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Tradução João Gama. Lisboa: edições 70, 2005.

**O QUE é o Sairé? - Santarém (PA)**. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Mostra Sesc Aldir Blanc – Secult PA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq52WuAXkl0>. Acesso em 12 jan. 2023

PEREIRA, Nunes. **O Sairé e o Marabaixo**. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco Ed. Massangana, 1989. 164 p.

PEREIRA, Benedito Cezar. **Sinopse da História de Bragança**. Belém: Imprensa Oficial, 1963. 182 p.

PROJETO Selecionado pelo edital Patrimônio Imaterial - Lei Aldir Blanc Pará 2020. **Tribo Munduruku “Cultura em roda de Conversa”**. Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Live+%E2%80%9CCultura+em+roda+de+Conversa%2C+Edvander+batista](https://www.youtube.com/results?search_query=Live+%E2%80%9CCultura+em+roda+de+Conversa%2C+Edvander+batista). Acesso em: 12 jan. 2023.

QUIJANO, A. **Colonialidad y modernidad/racionalidad** em Perú Indígena (Lima) Vol. 13, Nº 29, 1992, p. 11-20. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2020.

QUIJANO, A. **Colonialidad del Poder y Clasificación Social**. *Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein* – Part I. Journal of world-systems research. v.6, n.2, 2000, p. 342-386.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Colección Sur Sur, p. 107-130, 2005.

**REVELANDO** a Fábrica de Sonhos do Festival de Parintins. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Júnior de Souza – O Eterno Considerado. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_9NyU8VjTI&t=3100s](https://www.youtube.com/watch?v=w_9NyU8VjTI&t=3100s). Acesso em 02 ago. 2021.

RODRIGUES, A. D. Experiência, Modernidade e campo dos media, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-expcampmedia.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2021.

RODRIGUES, A. D. A Experiência Técnica. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n.º 15, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 9-33.

ROSEVICS, L Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, Larissa (Org.). **Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert sobre os espetáculos**. Tradução de Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1958. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9367/9367-4.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

RUBIM, A. A. C. **Espetáculo, política e mídia**. [S.l.: s.n.], p. 1-26, 2002. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

RUBIN, A. A. C. Espetacularização e Miatização da Política. In: RUBIN, A. A. C.. **Comunicação e Política: Conceitos e abordagens**. Salvador – BH: Edufba, 2004, p. 181 – 222.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1 ed, 2003. 232 p.

SAHLINS, Marshall. Colors and cultures. **Semiotica**, v.16, n. 1, p.1–22, 1976.

SANTAELLA, Lucia. A verdade à luz da vagueza e do falibilismo. **Estudos Semióticos** [online], volume 18, n. 2. São Paulo, agosto de 2022. p. 46-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 30 ago 2022.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2001. 432p

SANTIAGO, Maria do Socorro de Farias. **Pelos caminhos do Sairé: um estudo do aproveitamento da cultura popular no teatro-educação**. São Paulo, 1996. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

SANTOS, B. de S. **O Fim do Império Cognitivo: a Afirmação das Epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2019.

SANTOS, B. de S. O tempo, a pandemia e a desigualdade. **In Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz**. 23 mar. 2021. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=Boaventura-o-tempo-pandemia-e-desigualdades>. Acesso em: 23 jan. 2023.

SANTOS, B. de S. A Terra é redonda, **O Ciclo do medo**, 21 out. 2022. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-ciclo-do-medo/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Interfaces Brasil/Canadá**. Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 16, n. 2, 2016, p. 7–26. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/viewFile/9184/5988>. Acesso em: 16 nov. 2022.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: OLIVEIRA, Márcio P.; HAESBAERT, Rogério; MOREIRA, Ruy. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Niterói: PPGeo/UFF, 2002.

SANTOS, M. O retorno do território. In Santos, M. et al. (Org.). **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: Anpur/Hucitec. 1994, p. 15-20.

SARTRE, J. P. **A Imaginação**. Trad. Rita Correa Guedes. In: Sartre. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SCHÄFFER, M. 'Entre-lugares' da cultura: diversidade ou diferença? Revista Educação & Realidade. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 2015, v. 24, n. 1.

SEABRA, Z. **Tempo de Camélia: O espaço do mito**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SEBASTIÃO JUNIOR CANTA "VERMELHO" | 3ª NOITE DO GARANTIDO. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal TV A Crítica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tg-1S6mDUJg>. Acesso em: 02 fev. 2023.

SEVERIANO, A. Descendentes de fundador do bumbá Caprichoso recordam tradição, no AM: Artesão nordestino criou boi influenciado pelo bumba-meu-boi do Maranhão. G1 reuniu descobertas de pesquisa que será utilizada no livro dos 100 anos. P. A1, 09 mar. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2013/03/descendentes-de-fundador-do-bumba-caprichoso-recordam-tradicao-no-am.html>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SILVA, J. M. Michel Maffesoli: por uma política da transfiguração. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 10, jun.1999. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 10 out. 2022.

SILVA, J. M. Entrevistas: Maffesoli e a pós-modernidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mai. 2013. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/entrevistas-maffesoli-e-a-p%C3%B3s-modernidade-1.305147>. Acesso em: 09 mar 2021.

SILVEIRA, E. M. G. **O CARAPUCEIRO: um periódico satírico na primeira metade do século XIX**. Dissertação de mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br>. Acesso em 23 jun. 2021.

SIMMEL, G. **Georg Simmel: sociologia**. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). Georg Simmel: sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983, p.122-134

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da Sociologia**: indivíduo e Sociedade. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006. 119 p.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988. 164 p.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**: a forma social negro-brasileira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002. 184 p.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009. 287 p.

SODRÉ, Muniz. A mídia como forma de vida. **Pesquisa FAPESP**. Especial Revolução Genômica. [S. l.: s. n.], suplemento, abr. 2008. p. 77-82. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2014/01/077-082-muniz-sodre.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2023.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**. Notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014. 328 p.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017. 240 p.

SOUZA, M. **Breve História da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 2001. 239 p.

SOVIK, L. **What a Wonderful World**: música popular, identificações, política anti-racista. In: Silvia Ramos (org.). Mídia e Racismo. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SUDAM. **PDA I** - Plano de desenvolvimento da Amazônia (1972-74). s/l. s/r. 1971.

SUDAM. **PDA II** - Plano de desenvolvimento da Amazônia (1975-79). Detalhamento do II PND. Belém: s/r. 1976.

SUDAM. **PDA III** - Plano de desenvolvimento da Amazônia (1980-85). Belém: SUDAM. 1982.

TEIXEIRA, J. de S. Festa e Identidade. **Comunicação e Cultura**, n. 10, p. 17-33, 2010. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/01.-Joaquim-de-Sousa-Teixeira.pdf> . Acesso em: 17 jul 2020.

TEIXEIRA, N. “**Para um pensar outro, a poética do imaginário**”. In: Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. Manaus: ed. Valer, 2015, 456 p.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. John B, Thompson; tradução de Wagner de Oliveira Brandão; revisão da tradução Leonardo Avritzer. 13. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

TOULMIN, S. **Cosmopolis**. The hidden agenda of modernity. New York: The Free Press, 1990.

**TRIBO Muirapinima: A Arte como Valorização da Cultura e Memória Indígena**. 1

Vídeo (20 min). Publicado pelo canal Daniel Costa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vPkS2q-AhNM>. Acesso em: 20 jul. 2022.

TV BRASIL. **Ao Vivo: Festa do Sairé com os Botos Cor de Rosa do Tucuxi**. Especiais TV Brasil. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/especiaistvbrasil/2019/09/ao-vivo-festa-do-saire-com-os-botos-cor-de-rosa-e-tucuxi>. Acesso em 31 jul. 2020.

VERÓN, E. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **MATRIZES**. V.8, n.1, 2014, p. 13-19.

VIANNA, H. “A circulação da brincadeira”. Caderno +Mais. **Folha de São Paulo**, 14 fev. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14029905.htm>.

VIEIRA FILHO, R. D. A festa do boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural. In: SOMANLU. **Revista de Estudos Amazônicos**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia. Universidade do Amazonas, Ano II, n nº 2: edição especial. Manaus: Valer, 2002. p. 27-34.

WAGNER, H. (org.). **Fenomenologia e relações sociais** – textos escolhidos de Alfred Schütz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. 319 p.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 253 p.

WAINBERG, J. A. A comunicação dissidente e os atos que falam. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017. Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2017. Disponível em: [https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9849/2/A\\_Comunicacao\\_Dissidente\\_e\\_os\\_AtosqueFalam.pdf](https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/9849/2/A_Comunicacao_Dissidente_e_os_AtosqueFalam.pdf). Acesso em 05 jun. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. Petrópolis, RJ: editora Vozes, 2011. 384 p.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 240 p.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 295 p.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. 548 p.

## GLOSSÁRIO DE TERMOS REFERIDOS NO CONTEXTO DAS FESTAS

**ARRAIAL:** tipo de “festa” de rua com comidas típicas e atividades socioculturais.

**BANZEIRO:** diz das fortes ondas de rio.

**BUMBÁ:** O conjunto de músicos, tribos, brincantes e o próprio boi que se apresentam no bumbódromo de Parintins. Boi Caprichoso; Boi Garantido; Bois de Parintins; Interjeição onomatopeica indicando estrondo de pancada ou queda - significaria "bate", ou "chifra, meu boi"

**BRINCANTES:** foliões

**BUMBÓDROMO:** local onde os Bois Garantido e Caprichoso se apresentam, na Ilha de Parintins.

**CONTRÁRIO:** designação dada ao torcedor do outro boi pela rivalidade (no período do festival de Parintins); termo que substitui a palavra Caprichoso ou Garantido.

**CUNHÃ:** mulher

**CUNHÃ-PORANGA:** mulher bonita

**ENCANTARIA:** é uma forma de manifestação espiritual e religiosa afro-ameríndia, praticada sobretudo na Bahia, Maranhão, Pará e Piauí.

**FIGURA:** Personagem da festa

**GALERA:** Torcida

**MARUJADA DE GUERRA:** Nome dado à marujada (orquestra ou banda) do Caprichoso

**PALMINHA:** Dois pedaços de madeira retangular (itaúba ou sucupira) usados para marcar o ritmo das toadas.

**PEARA:** regente/ maestro da batucada (orquestra ou banda) do Boi Garantido

**QG:** local onde são confeccionadas as fantasias

**SAIRÓDROMO:** arena onde os Botos Tucuxi e Cor-de-Rosa se apresentam, em Alter do Chão.

**TARUBÁ:** bebida produzida a partir da fermentação da mandioca

**TOADA:** Ritmo regional amazonense.

**TRIBÓDROMO:** área de apresentação das Tribos Muirapinima e Munduruku, em Juruti (Pará).

**TRIPA:** pessoa que dança embaixo do boi.

## APÊNDICE A – FRAGMENTOS DE CONVERSAS

### a) Fragmento de conversa sobre o Festival de Juruti

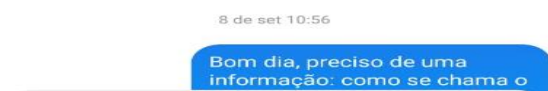
[18:56, 02/12/2022] Nair Santos Lima: Posso dizer que "anualmente as tribos disputam o título de melhor tribo"?

[19:01, 02/12/2022] Daniel Gato Juruti: *Atualmente trabalho com o discurso de melhor apresentação*

[19:01, 02/12/2022] Daniel Gato Juruti: *Pois as duas tribos trabalham temas importantes para o cenário indígena.*

### b) Capturas de tela sobre o Festival dos Botos de Alter do Chão

Captura de Tela 1 – Conversa com o perfil Boto Tucuxi no *Instagram*



Captura de Tela 2 – Conversa com o perfil Boto Tucuxi no *Instagram*





Captura de Tela 3 – Conversa com o perfil Boto Tucuxi no *Instagram*



c) Fragmento de conversas sobre o Festival dos Botos

- Setembro 19, 2022 8:22 p.m.

Parabéns ao Tucuxi! Já esperava essa vitória, contudo, alguém poderia me responder a mensagem acima? Sei que o ritmo musical do Sairé é o carimbó, mas como se chama o ritmo sob o qual os personagens indígenas fazem suas apresentações?

- Setembro 19, 2022 11:59 p.m.

*Oiii*

*Boa noite*

*Desculpe a demora*

*Mas tá difícil conseguir responder todo mundo*

*O ritmo principal é o carimbó*

*Mas como somos uma festa amazônica, temos influências da toada de boi, marujada entre outros.*

- Setembro 20, 2022 8:18 a.m.

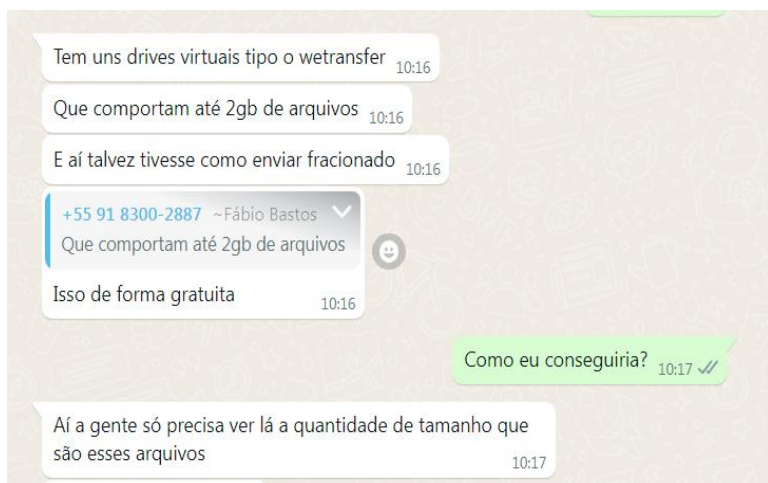
(início de conversa por áudio)

d) Capturas de tela de conversa com Fabio Bastos (LAPAM)

## Captura de Tela 4 – Conversa com Fábio Bastos



## Captura de Tela 5 – Conversa com Fábio Bastos



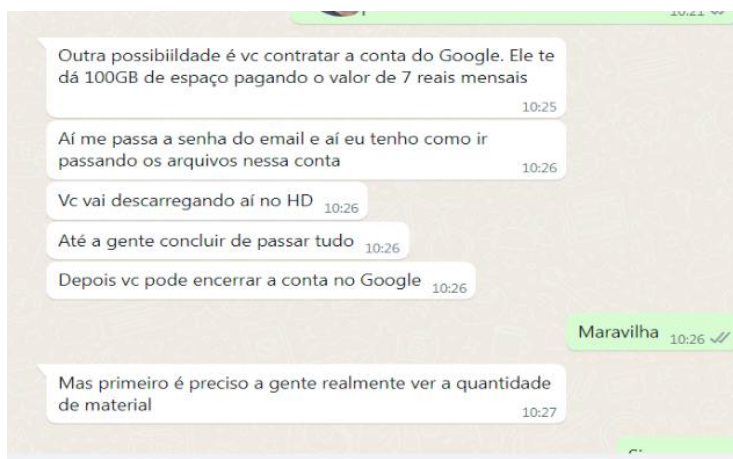
## Captura de Tela 6 – Conversa com Fábio Bastos



## Captura de Tela 7 – Conversa com Fábio Bastos



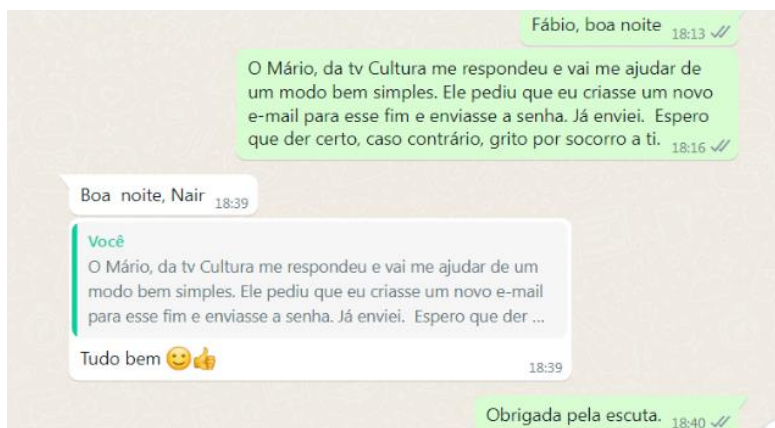
## Captura de Tela 8 – Conversa com Fábio Bastos



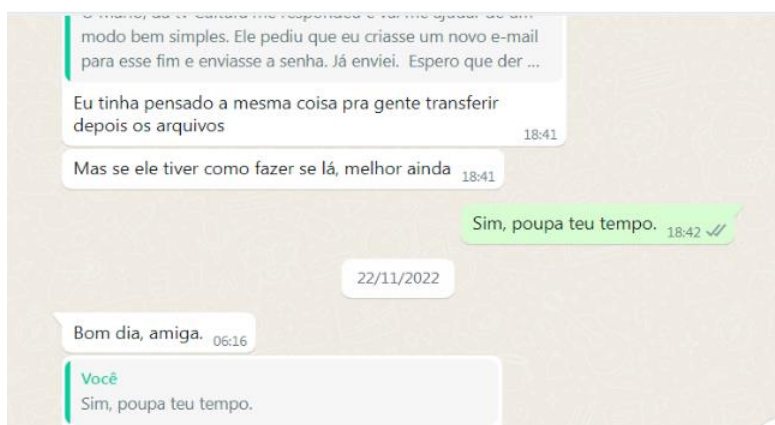
## Captura de Tela 9 – Conversa com Fábio Bastos



## Captura de Tela 10 – Conversa com Fábio Bastos

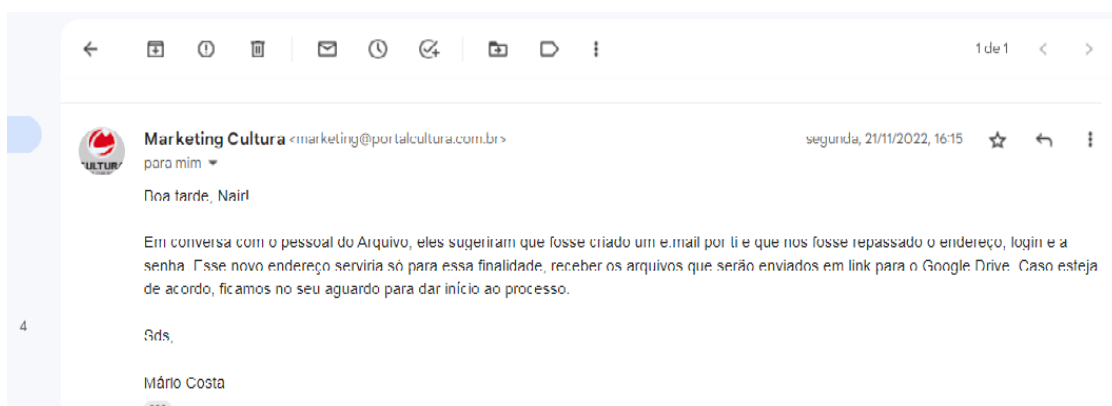


## Captura de Tela 11 – Conversa com Fábio Bastos



## e) E-mails com a TV CULTURA

## Captura de Tela 12 – Conversa com TV Cultura



## Captura de Tela 13 – Conversa com TV Cultura

tv marketing@portalcultura.com.br

Pesquisa Çairé e Festribal. Caixa de entrada x

**Marketing Cultura** <marketing@portalcultura.com.br>  
para mim, Harynna

sexta, 18/11/2022, 15:27

Prezada,

Segue resposta em atenção ao seu e.mail sobre o Çairé e o Festribal.  
Foi realizada a pesquisa no banco de imagens do acervo no arquivo de fitas e, referente ao festival Çairé, encontrou-se arquivos de transmissão nos anos de: 1987,1992, 1997 até os dias atuais. Referente ao Festival das Tribos de Juruti, encontrou-se arquivos de transmissão pela TV nos anos de: 1997, 2000, 2002, 2003, 2004, 2009 até os dias atuais.  
Caso seja do seu interesse, favor nos procurar de segunda-feira a sexta-feira, em horário comercial, na Rua dos Paríquis, 3318, Cremação, munida de um HD externo para cópia dos arquivos encontrados. Qualquer dúvida, favor entrar em contato.

Sds,  
Mário Costa

## Captura de Tela 14 – Conversa com TV Cultura

tv marketing@portalcultura.com.br

**CULTURA**  
REDE DE COMUNICAÇÃO

**MARKETING**  
91 4005-7774  
91 4005-7706

**Nair Nair** <nslima1405@gmail.com>  
para Marketing

18/11/2022, 19:20

Olá,

Ficaria imensamente honrada, mas não tenho essa possibilidade. Moro em Manaus, e, portanto, não tenho como ir até ai.  
Não há outra possibilidade?

Obrigada pelo retorno.

Nair Santos Lima

## Captura de Tela 15 – Conversa com TV Cultura

tv marketing@portalcultura.com.br

**Marketing Cultura** <marketing@portalcultura.com.br>  
para mim

21/11/2022, 16:15


Boa tarde, Nair!

Em conversa com o pessoal do Arquivo, eles sugeriram que fosse criado um e.mail por ti e que nos fosse repassado o endereço, login e a senha. Esse novo endereço serviria só para essa finalidade, receber os arquivos que serão enviados em link para o Google Drive. Caso esteja de acordo, ficamos no seu aguardo para dar início ao processo.


Sds,  
Mário Costa

## Captura de Tela 16 – Conversa com TV Cultura

---

 REDE DE COMUNICAÇÃO | 91 4005-7774  
91 4005-7706

---


 **Nair Nair** <nslima1405@gmail.com>  
para Marketing ▾

Que maravilha!!!!!!  
vou providenciar, já.  
Mário, muito obrigada, mesmo.  
E-mail para recebimento dos arquivos: **e-mail:** [nairpesquisa@gmail.com](mailto:nairpesquisa@gmail.com)  
**senha:** pesquisa2019

Nair Lima

## Captura de Tela 17 – Conversa com TV Cultura

---

 **Marketing Cultura** <marketing@portalcultura.com.br>  
para mim ▾

De nada, Nair,

Quando começarmos o envio a gente te avisa.

Sds,

Mário Costa

⋮

--



## ANEXO A – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO

Cartaz 1 – Divulgação “Tribo Muirapinima”



Fonte: Material enviado à autora por aplicativo de mensagens (WhatsApp)

Cartaz 2 – Divulgação “Cultura em Roda de Conversa”



Fonte: Material enviado à autora por aplicativo de mensagens (WhatsApp)

## Cartaz 3 – Divulgação “Cultura em Roda de Conversa”



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUMiTySrhqo>. Acesso em 02 dez. 2022.



**ANEXO B – DECRETO Nº 56.747, DE 17 DE AGOSTO DE 1965**

Institui o dia do Folclore<sup>285</sup>.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 87 - inciso I, da Constituição e

CONSIDERANDO a importância crescente dos estudos e das pesquisas do Folclore, em seus aspectos antropológico, social e artístico, inclusive como fator legítimo para o maior conhecimento e mais ampla divulgação da cultura popular brasileira;

CONSIDERANDO que a data de 22 de agosto, recordando o lançamento pela primeira vez, em 1846, da palavra Folk-Lore, é consagrada a celebrar esse evento;

CONSIDERANDO que o Govêrno deseja assegurar a mais ampla proteção as manifestações da criação popular, não só estimulado sua investigação - estudo, como ainda defendendo a sobrevivência dos seus folguedos e artes, como elo valioso da continuidade tradicional brasileira,

DECRETA:

Art. 1º Será celebrado anualmente, a 22 de agosto, em todo o território nacional, o Dia do Folclore.

Art. 2º A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura e a Comissão Nacional do Folclore do Instituto Brasileiro da Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o Dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 17 de agosto de 1965; 144º da Independência e 77º da República.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Refere-se ao tema da pag. 89 deste trabalho.

<sup>286</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56747-17-agosto-1965-397252-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 04 mai. 2021

## ANEXO C – ARTIGOS 215 E 216 DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL

### Seção II - Da cultura<sup>287</sup>

**Art. 215.** O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:  
(Incluído pela EC n. 48/2005)

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela EC n. 48/2005)

II – produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela EC n. 48/2005)

III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;  
(Incluído pela EC n. 48/2005)

IV – democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela EC n. 48/2005)

V – valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela EC n. 48/2005)

**Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

---

<sup>287</sup> Extrato (p. 180-183). Disponível em: [www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf](http://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf). Acesso em 05 fev. 2023.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: (Incluído pela EC n. 42/2003)

I – despesas com pessoal e encargos sociais; (Incluído pela EC n. 42/2003)

II – serviço da dívida; (Incluído pela EC n. 42/2003)

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (Incluído pela EC n. 42/2003)

**Art. 216-A.** O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (Incluído pela EC n. 71/2012)

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: (Incluído pela EC n. 71/2012)

I – diversidade das expressões culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

II – universalização do acesso aos bens e serviços culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

III – fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

IV – cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; (Incluído pela EC n. 71/2012)

V – integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VI – complementaridade nos papéis dos agentes culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VII – transversalidade das políticas culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VIII – autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; (Incluído pela EC n. 71/2012)

IX – transparência e compartilhamento das informações; (Incluído pela EC n. 71/2012)

X – democratização dos processos decisórios com participação e controle social; (Incluído pela EC n. 71/2012)

XI – descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; (Incluído pela EC n. 71/2012)

XII – ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. (Incluído pela EC n. 71/2012)

§ 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: (Incluído pela EC n. 71/2012)

I – órgãos gestores da cultura; (Incluído pela EC n. 71/2012)

II – conselhos de política cultural; (Incluído pela EC n. 71/2012)

III – conferências de cultura; (Incluído pela EC n. 71/2012)

IV – comissões intergestores; (Incluído pela EC n. 71/2012)

V – planos de cultura; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VI – sistemas de financiamento à cultura; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VII – sistemas de informações e indicadores culturais; (Incluído pela EC n. 71/2012)

VIII – programas de formação na área da cultura; e (Incluído pela EC n. 71/2012)

IX – sistemas setoriais de cultura. (Incluído pela EC n. 71/2012)

§ 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. (Incluído pela EC n. 71/2012)

§ 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias. (Incluído pela EC n. 71/2012).