



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Educação indígena no Festival de Parintins: artes cênicas, ferramentas pedagógicas no Boi Caprichoso

Adan Renê Pereira da Silva
Everton Vinicius Freitas Moraes

Para citar este artigo:

SILVA, Adan Renê Pereira da; MORAIS, Everton Vinicius Freitas. Educação indígena no Festival de Parintins: artes cênicas, ferramentas pedagógicas no Boi Caprichoso. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0207

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Educação indígena no Festival de Parintins: artes cênicas, ferramentas pedagógicas no Boi Caprichoso¹

Adan Renê Pereira da Silva²
Everton Vinicius Freitas Moraes³

Resumo

O texto investigou como as “lendas indígenas” do Boi Caprichoso, no Festival de Parintins (2023 e 2024), constituem práticas pedagógicas. Em abordagem qualitativa, foram analisadas as lendas *Ypuré: a senhora da ganância* e *A Criação da Noite*, com base em registros documentais, audiovisuais e entrevistas semiestruturadas. Os resultados indicam que as narrativas mobilizam uma pedagogia visual, sonora e espiritual, valorizando oralidade, natureza e espiritualidade indígena, concluindo que as artes cênicas são capazes de atualizar mitos como ferramentas formativas.

Palavras-chave: Artes cênicas. Festival de Parintins. Boi-Bumbá Caprichoso.

Indigenous education at the Parintins Festival: performing arts and pedagogical tools in Boi Caprichoso

Abstract

This study investigated how the indigenous legends presented by Boi Caprichoso at the Parintins Festival (2023 and 2024) constitute pedagogical practices. Using a qualitative approach, it analyzed *Ypuré: the Lady of Greed* and *The Creation of the Night* through documentary and audiovisual records and semi-structured interviews. The findings indicate that these narratives promote a visual, sound, and spiritual pedagogy that values orality, nature, and Indigenous spirituality, concluding that the performing arts are capable of renewing myths as educational tools.

Keywords: Performing arts. Parintins Festival. Boi-Bumbá Caprichoso.

Educación indígena en el Festival de Parintins: artes escénicas y herramientas pedagógicas en Boi Caprichoso

Resumen

Este estudio investigó cómo las leyendas indígenas del Boi Caprichoso en el Festival de Parintins (2023 y 2024) constituyen prácticas pedagógicas. Desde un enfoque cualitativo, se analizaron *Ypuré: la dama de la codicia* y *La Creación de la Noche* mediante registros documentales, audiovisuales y entrevistas semiestruturadas. Los resultados muestran que las narrativas promueven una pedagogía visual, sonora y espiritual que valora la oralidad, la naturaleza y la espiritualidad indígena, concluyendo que las artes escénicas son capaces de actualizar los mitos como herramientas formativas.

Palabras clave: Artes escénicas. Festival de Parintins. Boi-Bumbá Caprichoso.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual realizada por Susane Alves Vieira de Mendonça. Doutorado em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Graduação em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás.

2 Pós-doutorado pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutorado em Educação, Mestrado e Graduação em Psicologia todos pela UFAM. Prof. Dr. Adjunto na UFAM.  adan.silva@ufam.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/1888827930222244>  <https://orcid.org/0000-0003-2668-5944>

3 Mestrando em Sociedade e Cultura Sociedade e Cultura na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduando no Curso em Licenciatura Plena de Pedagogia pela UFAM. Tecnólogo em Marketing pela Faculdade Salesiana Dom Bosco (FSDB). Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Danças, atividades circenses e ginástica - PRODAGIN. Voluntário de pesquisa pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC da UFAM.

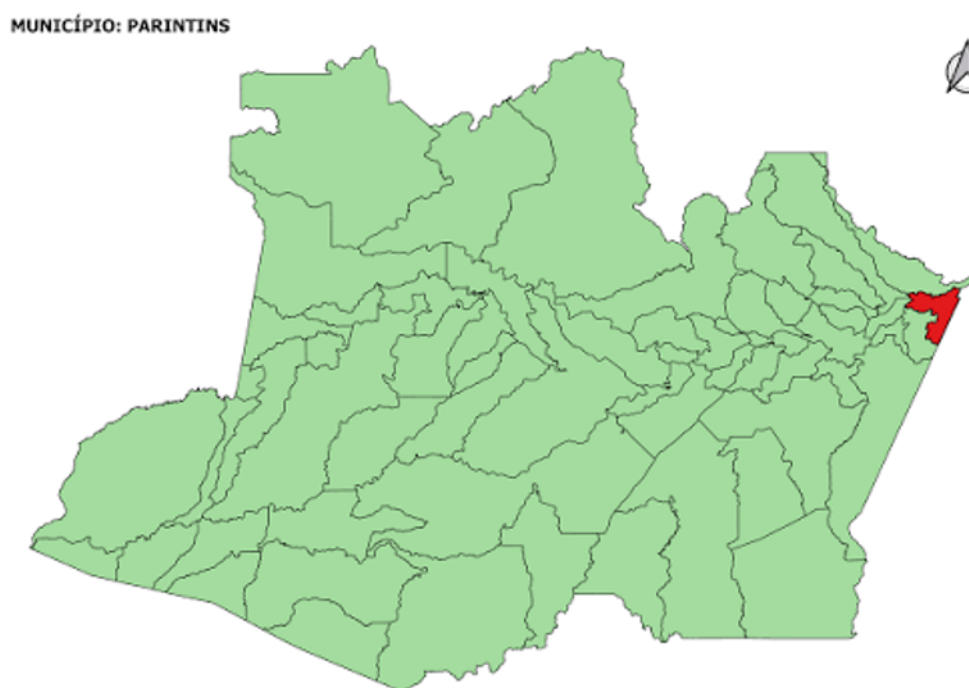
 evertonviniciusmoraes@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8992764623949730>  <https://orcid.org/0009-0006-4231-6347>

Introdução

No ventre da floresta amazônica, às margens do rio Amazonas, o Festival Folclórico de Parintins se ergue como uma celebração da cultura popular, da ancestralidade e das múltiplas formas de resistência simbólica dos povos tradicionais da região. Realizado anualmente no município de Parintins, interior do Amazonas, o festival apresenta uma disputa artística entre os bois Caprichoso (azul e preto, com estrela na testa) e Garantido (vermelho e branco, com coração na testa), avaliados por jurados externos à região norte, com base em vinte e um itens distribuídos entre blocos musical, cênico-coreográfico e artístico.

Parintins, conforme explica Braga (2002), pertence à mesorregião geográfica Centro Amazonense e microrregião geográfica de Parintins. Encontra-se a uma distância em linha reta de 369km de Manaus, capital do estado do Amazonas, e 420km por via fluvial. Depois de Manaus, Parintins é o segundo município que concentra o maior número de pessoas residentes no estado do Amazonas.

Figura 1 - Localização do município de Parintins dentro do estado do Amazonas.
Crédito: Secretaria de Estado de Estado de Assistência Social – SEAS (2021).



Mais do que um espetáculo competitivo, trata-se de um fenômeno estético, ético, político e educativo que projeta sobre o bumbódromo narrativas, saberes e cosmo percepções que tentam confrontar a lógica de conhecimentos de bases coloniais, tendo em vista que o país assim foi moldado desde a invasão, especialmente no que tange aos modos de lidar com os povos indígenas. Como afirmam Nakanome e Silva (2019, p. 50), sobre o espetáculo, ele “[...] tornou o ‘boi’ um produto por meio do qual a comunidade teceu sua identidade regional”, construindo um campo fértil para a expressão das memórias coletivas e das “pedagogias da floresta”, uma figura de linguagem utilizada para tentar traduzir tantos conhecimentos nascidos de uma Amazônia que rompe a díade natureza-cultura, integrando o que o pensamento ocidental separou.

Afirma-se que o Festival de Parintins constitui um fenômeno estético, ético, político e educativo. Estético porque promove experiências sensíveis que ultrapassam as noções de belo e feio, mobilizando percepções por meio de alegorias, toadas e performances (Rodrigues et al., 2022). Ético, na perspectiva de Foucault (2019), por suscitar reflexões sobre questões históricas, musicais e artísticas que levam o público a posicionar-se diante de valores socialmente estabelecidos. Político, em consonância com bell hooks (2020), ao evidenciar que toda escolha temática envolve posicionamentos sobre quem, o que, por que e como representar determinados assuntos. Por fim, é educativo por favorecer a transformação dos modos de pensar, compreendendo a educação como prática da liberdade, em que a liberdade de pensamento, de expressão e o direito ao dissenso são valorizados (hooks, 2020).

É nesse sentido que Parintins pode ser compreendida como um espaço simbólico em que são postos em diálogos cosmologias indígenas com a arte do município, atualizada atualmente nas apresentações das três noites. Essa “visualidade” é importante, pois, como expressam Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) em *A Queda do Céu*, os saberes dos povos da floresta não dependem de registros escritos, mas se perpetuam pela escuta, pela memória e pela experiência direta com o mundo:

Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. [...] Por isso nossa memória é longa e forte. [...] Eu não aprendi a pensar as coisas



da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de yãkoana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. [...] Essa é a nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade (Kopenawa; Albert, 2015, p.75).

Essa “escola da floresta” evocada por Kopenawa encontra eco nas apresentações do Festival de Parintins, especialmente quando se reproduzem histórias ancestrais como parte de uma pedagogia visual e sonora que reafirma a floresta como território do conhecimento. O “teatro a céu aberto” apresentado nos diferentes quadros, como rituais e lendas, no canto, nos álbuns que trazem as toadas que contam as histórias temáticas escolhidas e o corpo que se adapta ao que é pedido nos diferentes momentos de apresentação da festa se tornam instrumentos de reinscrição dos saberes antigos, em um esforço coletivo para romper o silêncio histórico imposto aos povos originários e projetar suas vozes para além da floresta, inclusive “desenhadas na língua dos brancos”, como escreve Kopenawa, para que enfim sejam compreendidas por aqueles que insistem em não escutar.

Nos últimos anos, o Boi Caprichoso (mais especificamente a partir de 2017) vem sendo pioneiro em respeitar a diretriz da consulta prévia aos povos indígenas, registradas na Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho. Recepcionada pelo Brasil, tal diretriz assegura o direito dos povos originários a serem consultados sobre decisões que possam afetá-los diretamente com antecedência, de modo livre, informado, de boa-fé. A consulta deve ser realizada por meio de representantes legítimos e de forma adequada às circunstâncias. Não à toa, desde 2017, personalidades indígenas começaram a participar ativamente das apresentações, com destaque para 2024, em que nomes como Davi Kopenawa (que já havia participado em 2019 no Ritual “Yanomami: a cura da Terra”), Alessandra Munduruku, Beto Marubo, Vanda Witoto (que retorna em 2025 e participa junto aos Tupinambá de Olivença na consulta sobre como se deveria retratar o “Rito Tupinambá”), Djuena Tikuna ganham destaque; além disso, uma cadeira no Conselho de Artes do Boi Caprichoso foi criada para ser ocupada por uma mulher indígena, Gilvana Borari, compositores indígenas começaram a narrar



suas próprias mitologias por meio das toadas (ritmo musical do Festival), como Yaguarê Yamã, Thais Kokama e Thiago Yawanawá.

Por fim, o boi azul e branco também foi pioneiro a dar espaço a mulheres autoidentitariamente indígenas (com laços pessoais e comunitários junto das etnias incorporadas aos seus sobrenomes artísticos) a atuarem artisticamente no bumbódromo, nos dias de competição: hoje, Marciele Munduruku ocupa o cargo de cunhã poranga (um dos itens em disputa, representando a mulher mais bela da aldeia, nativa do Povo Munduruku), enquanto Gilvana Borari, Ira Maragua e Jéssica Baré interpretam as tuxauas (outro item em avaliação pelos jurados, que representam as lideranças dos povos indígenas. Nos exemplos citados, temos mulheres do povo Borari, Maragua e Baré).

Entre os diversos elementos que compõem a festa, o item 17 - “Lenda Amazônica”⁴, ocupa um lugar central ao trazer para a cena histórias oriundas de tradições indígenas e afrodescendentes, evocando memórias e ensinamentos que ecoam os modos de vida ancestrais da floresta (Silva; Lopes, 2024). Por tradições, seguimos o pensamento de Krenak (2022), isto é, memórias de centenas de povos, seja nas Américas, na África e na Ásia, dando sentido às experiências singulares de cada povo.

Esse item exige que cada boi apresente uma narrativa inspirada nos povos tradicionais da região, com os mitos indígenas se destacando em primazia, já que, desde a década de 1990 passaram a ocupar um espaço cada vez mais expressivo no espetáculo (Cavalcanti, 2000). A nomenclatura “lenda amazônica” tende a ser problemática - mesmo que não por definição - tendo em vista que as pessoas tendem a associá-la a histórias “não verdadeiras” ou “inventadas”. No caso de Parintins, os mitos são contados como verdades destes povos originários, ganhando uma “camada artística”:

A Lenda Amazônica refere-se a lendas indígenas, apresentadas em “Alegorias” e com encenação de grupos de figurantes, sobretudo índios (*sic*) e caboclos estilizados. Em cada noite do Festival é apresentada uma Lenda Amazônica, com a finalidade de contar uma história aos jurados e ao público presente no Bumbódromo, recorrentes nas Lendas

⁴ Este é um conceito trazido pelo Regulamento do Festival: item 17 no Festival Folclórico de Parintins, a Lenda Amazônica é a ficção (*sic*) que ilustra a cultura dos povos da Amazônia dentro do contexto do boi-bumbá (Parintins, 2026).

Amazônicas: são as histórias de amor, envolvendo o amor impossível entre dois amantes, ou as encantarias da Yara, a mãe d'água, que seduz com a sua beleza os homens à beira dos rios amazônicos. São também encenadas Lendas que fazem referência à origem de espécies vegetais, como o Guaraná, a Mandioca, ou relacionadas a outros seres encantados como o Boto, a Cobra Grande, etc. Em todos esses casos, a mensagem é devotada ao amor, a paixão entre seres imortais, ou a onisciência e respeito aos mistérios da mãe natureza (Braga, 2002, p. 35).

Por isso, este artigo opta por usar a terminologia “mito” ao invés de “lenda amazônica”, exceto quando em menção literal ao regulamento. Sueli Carneiro e Cristiane Cury (2008) explicam que os mitos são representações coletivas que contêm uma justificção ou explicação para interdições físicas, sociais e morais, importantes para que as comunidades sejam mantidas. Eles contêm um caráter racional, já que funcionam como um código de leis que justifica determinada obediência. O problema, para as autoras, é quando os mitos não coincidem com os valores das sociedades circundantes, descolando-se delas: eis aí a ideia de que seriam “ficção”, “estória”, “mentira”.

Isto posto, a pesquisa indaga-se, como questão norteadora, acerca do que ensinam os conhecimentos ancestrais indígenas para um público tão grande como o que prestigia o Festival Folclórico de Parintins. Até porque o Festival tem amplo alcance midiático, sendo transmitido pela TV, pelas mídias sociais (como *Instagram, X, YouTube*), sendo de livre acesso a qualquer pessoa que queira assisti-lo, estando acessível via uma simples pesquisa em mecanismos de busca da *Internet*. Para responder a esta questão, objetivou-se, aqui, investigar de que maneira as “lendas amazônicas” encenadas pelo Boi Caprichoso (azul e branco) no Festival Folclórico de Parintins, entre os anos de 2023 e 2024, constituem práticas pedagógicas alinhadas à educação indígena e às pedagogias da ancestralidade.

Sobre a ligação com o que se chama “educação indígena”, vale ressaltar, de acordo com Alva Rosa Lana Vieira (2023), do Povo Tukano, que, alinhar-se à educação indígena significa tentar aproximar-se de como o conhecimento dos processos de aprendizagem, os saberes e fazeres são produzidos na comunidade, aldeia, com sua família. Neste sentido, a participação de Gilvana Borari, enquanto conselheira de arte, é fundamental nesses processos de mediação entre boi-

bumbá e povos indígenas que, *a posteriori*, serão evidenciados no Festival. Por ser indígena do Povo Borari, o local social da conselheira costuma facilitar a intermediação com os contatos. Ainda segundo Vieira (2023), educação indígena é diferente de educação escolar indígena. A segunda é o conhecimento que se aprende na escola, o acesso aos saberes e tecnologias das sociedades envolventes.

Focando-se nos aspectos metodológicos, foi aplicada abordagem qualitativa e interpretativa, articulando análise documental, análise audiovisual e entrevistas semiestruturadas. A coleta de dados foi realizada em três etapas: (1) exame dos registros audiovisuais das apresentações das lendas; (2) levantamento de materiais complementares, como revistas oficiais do boi, roteiros, letras de toadas e fichas técnicas das alegorias; e (3) entrevistas com artistas e profissionais envolvidos na concepção das recriações cênicas, por amostra proposital, ou seja, pessoas que já haviam sido descobertas, no percurso da pesquisa, como fundamentais para entender o “objeto de estudo”; no caso, Ericky Nakanome (presidente do Conselho de Artes do Caprichoso) e Rainer Canto (conselheiro de artes). A triangulação das fontes visa compreender os sentidos pedagógicos inscritos nas escolhas estéticas, narrativas e simbólicas das apresentações.

Assim, serão analisados dois mitos: “*Ypuré: a senhora da ganância*” e “*A criação da Noite*”, ambas com tessituras poéticas que permitem refletir sobre aspectos centrais da cultura indígena, como a escuta da natureza, a valorização da oralidade, o respeito aos ciclos da vida e a espiritualidade como forma de conhecimento. Como antedito, elas partem de uma análise de elementos visuais, cênicos e musicais, buscando evidenciar como essas histórias atualizam memórias coletivas, tensionam discursos coloniais e ativam pedagogias sensíveis à floresta e aos povos originários.

Ypuré: a senhora da ganância e a floresta como território sagrado

Moura (2005) diz que as lendas (sic), vivenciadas e recriadas pelos artistas locais, são materializadas em alegorias e performances, funcionando como tecnologias de memória e resistência cultural, nas quais os indígenas se tornaram também um dos principais protagonistas da festa.

Destarte, caminha-se pelo reconhecimento da potência simbólica e formativa que essas narrativas adquirem ao serem ressignificadas no palco do festival, estabelecendo pontes entre cultura popular, pedagogias do território e processos identitários na Amazônia. A presença do indígena no boi-bumbá, como destacam Nakanome e Silva (2018, p. 188), “reafirma sua importância na formação social e cultural da região Norte”, posicionando o festival como plataforma de valorização de identidades amazônicas complexas, ancestrais e em constante desenvolvimento.

O Boi Caprichoso, em particular, tem se destacado por construir uma pedagogia cultural que busca constantemente aproximar-se dos saberes indígenas com base nas próprias cosmopercepções deles. Um exemplo aconteceu em 2025, quando um conselheiro e a ativista Vanda Witoto foram até o Povo Tupinambá de Olivença para entender como o ritual antropofágico atribuído a eles deveria ser retratado na arena. Um primeiro ponto foi a apresentação do conceito de “cosmopercepção”, por parte de Yakuy Tupinambá, liderança local, que nos ensinou preferir essa nomenclatura ao invés de “cosmovisão”, porquanto, segundo ela, os indígenas apreendem o mundo utilizando o corpo inteiro, sendo assim que se efetiva a aprendizagem. Também voltamos da Bahia, local onde reside o povo Tupinambá de Olivença, convencidos de que a citada “antropofagia” era mais um estereótipo colonial produzido pelos europeus, como Hans Staden, na tentativa de “vender uma imagem animalizada” dos povos nativos.

Se entendermos a pedagogia como um arcabouço que estuda, entre outras coisas, como se dá a produção do conhecimento, concorda-se com o que propõe Ailton Krenak (2019): essa espécie de pedagogia não se baseia numa ideia universal de humanidade, mas brota da experiência de “gente que ficou meio esquecida pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade”. Ao invés de integrarem a lógica homogênea do progresso, esses povos tradicionais sustentam formas plurais de viver e de sonhar com a Terra, cultivando “narrativas que dançam, cantam, fazem chover”, e que insistem, apesar de tudo, em adiar o fim do mundo (Krenak, 2019, p. 12).

Assim, abordando-se o Festival enquanto pedagogia, por ser um modo de



produzir e transmitir conhecimento, as apresentações dos três dias de festa atuam como um “currículo vivo”, já que em constante movimento, mobilizado pelo ciclo anual da festa. Neste sentido, o Festival de Parintins adentra o campo da arte, do território e da cultura, tendo, por uma de suas ferramentas, a educação informal:

Este rico e inesgotável universo faz parte da educação informal [...] realizada cotidianamente por intermédio da oralidade, dos saberes comuns e dos próprios meios midiáticos (Nakanome; Silva, 2018, p. 188).

Reconhecer tais saberes plurais é afirmar que há outras formas legítimas de conhecimento que precisam ser respeitadas em seus próprios termos - com quem o produziu primeiro. Esse reconhecimento, quando realizado, explicita o compromisso do festival com a valorização das culturas historicamente marginalizadas, reafirmando o protagonismo de saberes invisibilizados nos discursos oficiais:

O Festival de Parintins tem apresentado, todos os anos, uma gama de temas relacionados à Amazônia e sua gente [...] as revistas que divulgam o Festival acabam abarcando muitas concepções que remetem a uma ‘identidade’ que se quer para a Amazônia (Moura, 2005, p. 3).

Busca-se, neste viés de análise, pensar como os mitos escolhidos contribuem para a construção de práticas pedagógicas sintonizadas com a educação indígena e com os princípios da pedagogia da ancestralidade. Parte-se do entendimento de que tais saberes, ao transmitirem valores cosmológicos, éticos e ambientais, operam como ferramentas formativas que desafiam os limites da escola tradicional e sugerem outras possibilidades de ensinar e aprender a partir do território: “Há um potencial inesgotável na discussão, tanto para a Educação, quanto para a Arte, já que ambas se entrelaçam na festa da ‘capital do folclore’ amazonense” (Nakanome; Silva, 2018, p. 189).

Há de se destacar, também, que tratar do tema é uma forma de cumprir os marcos legais da educação brasileira, como a Constituição Federal, em todo seu art. 205 (Brasil, 1988), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96) e as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que reconhecem a importância da valorização da diversidade étnico-racial e do respeito às matrizes culturais indígenas e africanas no processo educativo. Ressalta-se tal ponto pelo fato de se perceber a potência que reside no Festival de Parintins para ser utilizado na

educação em geral, como nas escolas, de forma crítica, ou seja, frisando-se pontos positivos e negativos.

Isto posto, passa-se, então, às análises dos mitos outrora citados.

Figura 2 – Projeto Alegórico: Ypuré, a senhora da ganância.
Crédito: *Revista Oficial de Imprensa do Boi Caprichoso* (2023).



Segundo a tradição do Povo Maraguá, Ypuré é filha de Anhangá, entidade protetora da fauna, e se manifesta como um ser encantado que percorre os caminhos da floresta acompanhada de suas crias, três criaturas temíveis. Sua presença não visa destruição, mas ao reequilíbrio diante da ganância humana. A história adverte: quem invade a floresta com intenções predatórias — biopiratas, garimpeiros, madeireiros — acaba envolvendo-se com Ypuré, sendo seduzido por promessas de riqueza e, por fim, marcado pelo sangue e integrado à sua legião de jaguares, jacarés e porcos-do-mato, agora voltados contra os próprios destruidores da vida (Revista de Imprensa do Boi Caprichoso, 2023).

Este mito foi encenado pelo Boi Caprichoso no Festival de Parintins de 2023, abrindo o espetáculo da associação cultural e trazendo a representação de uma

expressão cosmogônica e pedagógica do povo originário Maraguá. Para esta etnia, a floresta é muito mais que um espaço físico: é corpo, memória e espírito, um território sagrado e vivo (Yamã *et al.*, 2014).

A narrativa, portanto, é uma advertência e um encantamento, denunciando ciclos de destruição causados pela ganância e reafirmando a floresta como território sagrado. Como observa Gersem Baniwa (2019), o território para os povos indígenas não se limita ao espaço físico ou geográfico; vai além, constitui um corpo vivo, pleno de significados espirituais, históricos e cosmológicos. Nele, entrelaçam-se a memória dos ancestrais, os vínculos comunitários e a espiritualidade, sendo compreendido como dimensão essencial da existência e da saúde coletiva (Baniwa, 2019).

A apresentação do item no bumbódromo mobilizou uma estética sensorial de forte impacto, articulando o “terror amazônico” com o encantamento dos mitos ancestrais. O projeto visual, segundo o entrevistado e membro do Conselho de Artes, Rainer Canto, partiu de uma atmosfera misteriosa e soturna, buscando “amazonizar” o imaginário e evitar arquétipos ocidentais, como as bruxas europeias: “Foi justamente pensando nessa questão... aquela Amazônia misteriosa, meio de terror... a morada dessas três espiritualidades que vão fazer uma negociação contigo e, se tu for ganancioso demais, elas vão te levar à loucura” (Entrevista com Rainer Canto, realizada em 03 dez. 2024, por Everton Vinicius Freitas Moraes).

A escolha narrativa foi influenciada pelo tema do boi azul no Festival de 2023: “O Brado do Povo Guerreiro”. Ericky Nakanome, Presidente do Conselho de Artes (grupo de pessoas que planejam o projeto do boi-bumbá para a arena), detalha que a equipe buscou uma narrativa que unisse memória, crítica e encantamento, reforçando que “não podíamos falar de ancestralidade sem trazer essa lógica de que os povos indígenas compreendem a Amazônia como parte do seu corpo, como território sagrado”. Além disso, a construção visual do espetáculo envolveu grandes estruturas, como um guindaste, que chamou atenção do público, e foi marcada por um processo colaborativo entre concepção artística e execução técnica. Nakanome destaca que a encenação foi pensada como uma aula viva de ancestralidade: “Ela representa a lógica indígena de compreender a floresta como

parte do corpo. Ypuré é a floresta reagindo” (Entrevista com Ericky Nakanome, realizada em 12 dez. 2024, por Everton Vinicius Freitas Moraes).

Figura 3 – Apresentação da “lenda” na Arena do Bumbódromo.
Créditos: Jean Beltrão/Rede Amazônica (2023).



A toada “Ypuré e a tocaia da Ganância”, composta por Adriano Aguiar, Frank Ricardo e Ney Souza, especialmente para a apresentação, funciona como um eixo narrativo que traduz musicalmente a lógica simbólica da perspectiva contada. Seus versos constroem uma pedagogia sonora marcada por imagens de violência, justiça e reconexão com o sagrado da mata. A primeira parte da letra descreve o invasor “encegueirado” pela cobiça, que atenta contra a vida da floresta com fogo, garimpo e tráfico de animais, ações diretamente associadas ao extrativismo predatório, ao capitalismo e à lógica colonial. O sujeito ganancioso torna-se, então, alvo da entidade encantada, que sente seu cheiro de longe e o vigia com a acuidade de uma caçadora espiritual. Trata-se de um mecanismo poético de justiça cósmica: a floresta, por meio de Ypuré, responde aos ataques com força ancestral, ativando suas crias míticas como instrumentos de reequilíbrio:

Ypuré e a tocaia da ganância (Toada de Adriano Aguiar, Frank Ricardo e Ney Souza). Louco encefaleirado / Por ganância, maculado / Alucinado pelo ouro / Traficando animais na floresta / Ateia o fogo / Nos caminhos perdidos / Lugares esquecidos / Ela vaga, ela espreita / A te esperar / Ela sente teu cheiro de longe / Ambição de longe / Tua ganância de longe / A te observar / O vento para / Quando ela começa a chamar / As suas crias e feras / O vento para / Quando ela começa a chamar / Teu grito reverbera agonia / Estronda como ventania / Deusa pele de ametista / Assombrosa Ypuré no encauto / Nas tuas mãos anéis de crânios / Daqueles infames / Animais feridos / Ouro roubado / Ninhos corrompidos / Riachos contaminados / A vingança é dela / Ypuré e suas crias / Atormenta / Cabelo de fogo / Reluz o ouro no teu olhar / Persegue / Deusas colossais / Filhas de Anhangá / Atormenta / Cabelo de fogo / Reluz o ouro no teu olhar / Persegue / Deusas colossais / Filhas de Anhangá / De dentro do redemoinho / Do mundo antigo vem / Peristálico fantástico / De dentro do redemoinho / Do mundo antigo vem / Peristálico fantástico / A floresta cria vida / E alucina / A floresta cria vida / E alucina / Captura e tortura / Captura e tortura / Pode correr, se esconder / Que eu te caço, eu te acho / Pode correr, se esconder / Que eu te caço, eu te acho / Tapem os ouvidos.

A construção imagética da toada reforça o ambiente de encantamento sombrio evocado no momento da reprodução da história: a menção ao “vento que para” quando Ypuré chama suas crias e a referência ao “redemoinho do mundo antigo” remetem a uma temporalidade mítica em que passado e presente se fundem, questionando nossa própria lógica eurocêntrica de “tempo linear”. A entidade aparece como uma “deusa pele de ametista”, associando beleza e terror em uma corporalidade encantada. Seus adornos, “anéis de crânios daqueles infames” que simbolizam a memória das vítimas da destruição ambiental, transformadas agora em marcas do contra-ataque da floresta. Ao repetir o refrão “atormenta!” e “persegue!”, a toada convoca ações, por meio do medo ritualizado: uma advertência sonora que atualiza o terror sagrado como ferramenta de transmissão de valores (é preciso respeitar a nossa casa comum!). Em sua completude, a música, no gênero “toada”, afirma o território como corpo vivo e a floresta como sujeito ativo de ensinamento, em consonância com a ideia já citada de que a oralidade, os cantos e os mitos são tecnologias ancestrais de memória e resistência.

A espiritualidade, elemento estruturante na lenda de Ypuré, também ocupa um lugar central na literatura produzida por Yaguarê Yamã, já citado como

compositor do Caprichoso. Em livros como *Murugawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2017) e *Contos da Floresta* (2012), Yamã reúne e reinterpreta mitos ancestrais – que ele próprio traduz como memórias de um tempo antigo – que evocam entidades protetoras da floresta, rituais de passagem e narrativas de encantamento profundamente enraizadas no território e na cosmologia de seu povo. Nesses relatos, a floresta nunca é mero cenário, e sim um sujeito vivo, dotado de agência espiritual e moral, onde se desdobram os dramas humanos e os ensinamentos coletivos.

Essa dimensão espiritual da floresta, ao ser traduzida esteticamente na alegoria de *Ypuré* no Festival de Parintins, contribui para reativar memórias coletivas amazônicas e fortalecer processos de autoafirmação cultural e resistência simbólica dos povos originários que são narrados nas apresentações anuais. Assim como nas narrativas de Yamã, a encenação no bumbódromo mobiliza um conto em que a floresta se manifesta como sujeito pedagógico e espiritual, em sintonia com a ética ambiental e social dos Maraguá. A obra *Murugawa*, nesse contexto, serve como base simbólica e epistemológica para que o espetáculo não apenas represente, mas encarne uma pedagogia enraizada na ancestralidade.

A escuta dessa floresta viva, fundamento ético dos Maraguá, está intimamente ligada à oralidade, que sustenta a transmissão intergeracional de saberes nos territórios banhados pelo rio Abacaxis. A figura do *Morõgetáçara* (contador de histórias) emerge como guardião da memória coletiva e da cosmologia indígena. Como ressalta Santos (2022, p. 47), “na mão dos escritores Maraguá, a oralidade torna-se um dos elementos constituintes de suas literaturas. É por meio desses contadores de histórias que os escritores reescrevem os seus mitos”. Logo, escutar a floresta é, ao mesmo tempo, um ato pedagógico e ontológico — uma forma de se relacionar com o mundo por meio de sua memória viva.

O desenvolvimento da lenda de *Ypuré*, portanto, traduz a pedagogia proposta por escritores indígenas da Amazônia: uma educação sensível aos ciclos naturais, à escuta da ancestralidade e à memória dos povos tradicionais. Como também afirma Santos (2022, p. 46), “os autores entendem que as novas gerações precisam



ter contato com a diversidade cultural indígena brasileira, e isso pode ser feito por meio do livro”. No caso do Festival, esse contato se dá também pela imagem, pelo som, pela teatralidade e pelo corpo cênico em movimento — ampliando o alcance formativo das histórias e reafirmando a floresta como território de conhecimento.

O Boi Caprichoso, invocando *Ypuré* como guardião espiritual da floresta, atualiza essa perspectiva de educação que articula tanto ética ambiental quanto memória coletiva. A corporalidade encantada da personagem, aliada à potência sensorial da toada, atua como dispositivo pedagógico que convoca à escuta e ao respeito à floresta como território vivo. Assim, o mito torna-se uma aula de ancestralidade, na qual a aprendizagem ocorre pela emoção, pela percepção e pela conexão com o invisível — reafirmando que, como nos ensina Beleni Grando (2022, p. 35), “não se educa no corpo sem saber ouvir o corpo”, e que a verdadeira interculturalidade se faz quando se reconhece a floresta como sujeito, e não como recurso.

O mito se transforma em uma poderosa dramatização do universo espiritual amazônico, trazendo a perspectiva da floresta ressignificada em gente, sem dissociar ser humano de natureza: qualquer violação ao território configura uma ruptura cosmológica que exige reparação. O princípio de reciprocidade, central à cosmologia dos Maraguá, é ativado como eixo formativo: tudo o que se retira da floresta deve ser retribuído com respeito, silêncio ou cuidado. A transformação do ganancioso não é apenas castigo, mas reeducação, reparação, revelando a metamorfose como estratégia pedagógica e a oralidade como tecnologia de transmissão ética e espiritual.

Ao levar este mito ao Festival de Parintins, o Boi Caprichoso potencializa a visibilidade das mitologias indígenas como instrumentos de resistência cultural e ambiental, reafirmando que o território é inegociável e que o conhecimento tradicional é uma forma legítima de ensinar e transformar. *Ypuré*, portanto, emerge como símbolo de uma pedagogia insurgente e encantada, que educa pela emoção, pela ancestralidade e pela escuta profunda da floresta.

Dona da Noite: a floresta encantada e a noite como pedagogia ancestral

Figura 4 – Projeto Alegórico: Dona da noite
Crédito: Revista Oficial de Imprensa do Boi Caprichoso (2024).



Gilvana Borari, indígena e Conselheira de Artes do Boi Caprichoso, destaca na Revista de Imprensa Oficial do projeto de espetáculo 2024 que “a cultura é uma expressão de várias vozes, guardadas no tempo pela sabedoria que vai se transmitindo de geração em geração”. Neste contexto, o boi azul trouxe até a arena no bumbódromo, local onde acontecem as apresentações, por meio do projeto 2024: “Cultura - Triunfo do Povo”, o mito da criação da noite. Como um convite à escuta ancestral, a história trouxe um novo modo de ver o mundo, de habitar o tempo e de aprender com a floresta. Inspirada em diferentes versões míticas de origem indígena e reelaborada coletivamente pelo Conselho de Artes, a narrativa apresentada integra música, teatro, dança e alegoria em um rito de transmissão de saberes.

A história emoldura ancestralidade ao contar como a noite — com sua lua, estrelas e mistérios — passou a existir. Escondida no fundo do rio, no Reino da Cobra Grande (Boiuna), a noite dormia envolta em silêncio, guardada por essa entidade feminina de imenso poder. A filha da Boiuna, Inhambu, apaixonada pelo líder tupi Tacunha, impõe uma condição para consumir o casamento: ele deveria lhe trazer a noite, oculta dentro de um caroço de tucumã selado por encantamentos. Tacunha aceita a missão e, com seus guerreiros, parte em busca do caroço. Contudo, dominado pela curiosidade, viola o interdito: abre o caroço antes da entrega. Desse gesto irrompe o manto escuro da noite, que cobre a mata, muda o ritmo do mundo e dá origem à fauna noturna. Cestos se tornam onças, pedras viram pássaros, e surgem os animais que habitam a noite — colibris, gaviões, camaleões, araras, tucanos (Revista de Imprensa do Boi Caprichoso, 2024).

Em algumas versões do mito, os guerreiros que abriram o caroço são punidos e transformados em macacos. Em outras, é Inhambu quem ordena a separação entre dia e noite após o caos, instaurando um novo ciclo cósmico e ensinando ao mundo o valor do limite e do mistério. O mito, portanto, não explica apenas a origem do escuro: ela narra a gênese do tempo, da biodiversidade e do equilíbrio entre forças visíveis e invisíveis (Milward, 1985).

Na cosmopercepção aqui trazida, esse não é um episódio isolado, mas parte de uma filosofia viva em que natureza e humanidade formam uma unidade sagrada, e cada transformação tem sentido ético e pedagógico. Como destaca Rainer Canto, Conselheiro de Arte do Caprichoso, pode-se traçar um paralelo com um “Gênesis amazônico”, onde humanos e entidades divinas — como a Cobra Grande — coexistem e interferem diretamente nos destinos do mundo. “Traçar um paralelo, não cair nele, para não sermos etnocêntricos”, alerta o Conselheiro, em entrevista já citada. Transformar a narrativa em ação foi um dos grandes desafios criativos enfrentados pelo Caprichoso em 2024.

O impacto foi reforçado por uma concepção visual que buscou dialogar com uma “Amazônia misteriosa, que o colonizador nunca se preocupou em conhecer, pois a ele só interessava o que se pudesse dispor como recurso”, como pontua

Rainer. Percebe-se aqui que o entrevistado quis falar do colonizador europeu de modo geral, enfatizando a crueldade e a negação da humanidade indígena por ele idealizada e colocada em prática. Os artistas criaram uma ambientação onde o sagrado e o profano, o humano e o cósmico, entrelaçam-se. “É como se os deuses e os homens ainda andassem no mesmo plano”, afirma o conselheiro, reforçando que a floresta é um território onde o tempo mítico continua em vigor. Aqui, pode-se mesmo levantar um questionamento, pensando em Davi Kopenawa (2015) com o livro “A queda do Céu”, em que o autor faz uma explicação densa sobre essa relação de deuses e seres humanos habitando um mesmo plano, qual seja: não andam juntos deuses e seres humanos? “É como se” ou “é assim”?

Por sua vez, explica Ericky Nakanome, presidente do Conselho de Artes, também em entrevista já citada: “*noite* é uma abstração. Como encená-la visualmente sem perder sua densidade simbólica?” A resposta foi integrar múltiplas linguagens: a alegoria central da Boiuna (Cobra Grande), concebida pelo artista Roberto Reis, funde corpo de mulher com cabeça de serpente, sustentando em suas mãos o caroço de tucumã como ícone do interdito. À sua volta, seres encantados da floresta se movem - mulheres-pássaros, onças pintadas, lagartos e criaturas do breu - compondo uma iconografia mística e densa.

O momento contou ainda com a participação da Cunhã Poranga Indígena Marciele Albuquerque Munduruku interpretando Inhambu, trazendo ao palco o arquétipo da “dona da noite”: figura feminina que impõe condições, guarda segredos e conduz o enredo. Sua presença foi acompanhada por uma alegoria grandiosa erguida a mais de 30 metros de altura por um guindaste, junto a uma indumentária colorida, também do artista Roberto Reis, com uma transformação esplendorosa de “mulher para cobra” (ou seria de “cobra para mulher? Ou são a mesma coisa?), ladeada por dançarinos e efeitos de iluminação, criando uma ambiência ritualística e reforçando a unidade ser humano-natureza.

Figura 5 – Apresentação da Cunhã-Poranga Marciele Albuquerque Munduruku Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas. Foto: Paulo Bindá/Acrítica (2024).



A toada “A Dona da Noite”, composta por Ademar Azevedo, traz uma musicalidade que se desdobra como uma verdadeira narrativa encantada que amplia a energia simbólica que constitui o momento. Desde os primeiros versos - “Tu não ousarás mexer no caroço proibido!” - a composição instala a tensão dramática do mistério sagrado que não deve ser violado. A repetição da advertência ecoa como um canto de encantamento, um aviso ancestral que carrega a sabedoria dos interditos amazônicos. A invocação da “cobra grande enigmática” em suas formas femininas e serpentinas, “boiuna” e “poranga” introduz o modelo da guardiã, da entidade que detém os segredos do mundo. Esse trecho opera como um canto a uma oralidade performática em que som, ritmo e invocação espiritual se entrelaçam para produzir significados que ultrapassam a linguagem verbal:

Dona da Noite (Toada de Ademar Azevedo). Tu não ousarás mexer no caroço proibido! / Tu não, não profanarás o mistério proibido! / Cobra grande, enigmática boiuna / Cobra grande, enigmática poranga / Cobra grande, enigmática boiuna / Cobra grande, enigmática poranga / A fera que rasteja serpentária que virá / A fera que rasteja serpentária que virá / A fera que rasteja serpentária que virá / A criatura encantada do fundo da grande caverna / Escamas que trazem o medo, desespero / Onde se guarda o segredo / Adormecido nas presas da fera / Tacunha desobedeceu! / O manto negro vem

cobrimdo o céu / Neblina chegando, o breu te abraçando / Negrume fechando / E do caroço desconhecido / Tucum despertando é gênese, mito / A aldeia em pânico assombro e grito / Se fez a noite! / Transmutação da floresta encantada / Cestos trançados em onças pintadas / Os troncos, as pedras em metamorfose / Em pássaros, seres e feras / Gavião, tucano, araras e colibris / Galos da serra, rastejam camaleões / Caligem da noite esconde o céu / A mística névoa te cobre como um véu / Olhos da noite / O manto da noite / Presas da noite / A lua, as estrelas, os raios lampejam / A criação proibida no olhar / Olhos da noite / O manto da noite / Presas da noite / A lua, as estrelas, os raios lampejam / A criação proibida no olhar.

À medida que a toada avança, a composição musical assume o papel de narradora do mito, guiando o espectador por meio de imagens sonoras que acompanham a transformação do mundo. Expressões como “o manto negro vem cobrimdo o céu” e “neblina chegando, o breu te abraçando” não apenas descrevem a chegada da noite, mas a corporificam: a noite não é ausência de luz, mas uma presença viva, dotada de força e vontade. Quando o caroço de tucum é aberto, inicia-se o processo de “transmutação da floresta encantada”, e o ouvinte é conduzido por uma sequência de metamorfoses mágicas: “cestos trançados em onças pintadas”, “troncos, pedras em metamorfose”, “gavião, tucano, araras e colibris”. Logo, cada verso funciona como um fragmento de cosmogonia, revelando a origem simbólica dos animais e da própria biodiversidade amazônica. Ao final, a toada retorna à dimensão cósmica com a evocação dos “olhos da noite”, do “manto”, das “presas” e da aparição da lua e das estrelas, uma culminância estética e espiritual que projeta no céu do bumbódromo a força poética da criação.

Ao ser proposta no Festival de Parintins, a história da criação da noite revela-se uma poderosa ferramenta educativa. Em primeiro lugar, por sua capacidade de debruçar-se sobre como pensar conhecimentos indígenas como tecnologia de memória e de transmissão de saberes, o que pode ser visto como um desafio útil, na medida em que, pelo alcance do Festival, abre-se um leque de críticas, debates e releituras em diferentes contextos, apontando para o “correto” e para o “incorreto”, de modo que tais retornos levem o Festival a fugir, ao máximo, do “exótico”, do “estereotipado”. A história da noite, outrora contada em roda de conversa, ganha novos contornos no palco, mas mantém sua estrutura simbólica: desejo, transgressão, punição, reparação. Como reflete Eliane Potiguara (1990, p.

13), “a educação indígena é muito sábia e simples. As crianças aprendem acompanhando os pais, os avós, os tios — aprendem no fazer, no plantar, no dançar, no cantar e no contar histórias”. Nesse sentido, o espetáculo do Caprichoso ativa um verdadeiro “currículo encantado”, um modo de ensinar e aprender que nasce do território, da coletividade e da escuta dos seres da floresta. O nascimento da noite deixa de ser apenas uma narrativa para tornar-se uma ferramenta viva de formação cultural, espiritual e ambiental.

Além disso, o mito reafirma a educação ambiental como princípio central. Ao trazer a origem do breu e a transformação da floresta, ele ensina sobre os ciclos ecológicos e a interdependência entre os seres. A noite não é ausência do dia, mas potência criadora. Ela reorganiza o mundo, diferencia tempos, produz novos ritmos e seres. A natureza fala, mas só escuta quem aprende a ouvir com o coração. A pedagogia do escuro, aqui, é também a pedagogia da espera, da escuta dos silêncios, do respeito e mistérios que escapam à lógica ocidental.

O mito também contribui para a formação identitária e cidadã. Ao se ver a história da noite representada por artistas locais, com protagonistas indígenas e referências amazônicas, jovens e crianças de Parintins (e de toda a região) são convidados a valorizar suas próprias raízes. O festival, neste sentido, funciona como um espaço de representatividade, que confronta o epistemicídio e afirma que a floresta pensa, sente, ensina. Por fim, a *Dona da Noite* propõe uma educação interdisciplinar e receptiva: música, figurino, alegoria, dança e dramaturgia se articulam para produzir uma experiência total, em que corpo, emoção e razão aprendem juntos, são partes de um todo. Ao invés de fragmentar o conhecimento, o festival reintegra as partes em um saber orgânico, em que mito e método, ciência e rito, coexistem e dialogam.

Por tudo isso, a *Criação da Noite*, como apresentada pelo Boi Caprichoso, torna-se uma forma de pedagogia. Sua presença na arena reafirma que as histórias indígenas não são um passado “folclórico”, e sim tecnologias vivas de educação, capazes de iluminar novas formas de ser, saber, existir e contar (n)a Amazônia. Em tempos de crise ambiental e de esvaziamento cultural, trazer a perspectiva indígena da gênese da noite, com todos seus elementos - serpentes, estrelas e metamorfoses -, é também um gesto de resistência. É transformar o breu em



caminho e a floresta em escola.

Considerações finais

As análises empreendidas neste artigo evidenciam o Festival de Parintins, em especial o Boi Caprichoso, como espaço de emergência de uma pedagogia crítica que tensiona discursos colonizadores ao incorporar mitos como *Ypuré: a senhora da ganância* e *A Criação da Noite* à linguagem espetacular. Desse modo, a arena configura-se como espaço de enunciação de saberes decoloniais, no qual corpo, imagem, som e espiritualidade articulam-se em uma pedagogia que atualiza a memória ancestral e fortalece os vínculos entre território, mito e existência.

As encenações constituem dispositivos didáticos não convencionais que convocam o público à escuta, à contemplação e ao reconhecimento de outros modos de ser, saber e sentir o mundo. Nesse processo, o espetáculo ressignifica continuamente as culturas amazônicas, reafirmando a espiritualidade, a oralidade e a cosmologia ameríndia como fundamentos de uma experiência formativa que ultrapassa a lógica escolar tradicional.

Ao tematizar a agência da floresta, o encantamento e os interditos sagrados, o Caprichoso reposiciona o espectador como sujeito implicado em um campo ético-estético comprometido com os povos indígenas. A floresta emerge como território epistêmico e sujeito pedagógico, em que ética ambiental, transmissão intergeracional de saberes e vínculos espirituais estruturam modos de conhecimento baseados na escuta, no silêncio e na reciprocidade.

Por fim, o Festival de Parintins revela-se uma plataforma intercultural estratégica para a educação, na qual oralidade, ritual e estética constituem dispositivos centrais de ensino-aprendizagem. Como reconhece Nakanome (2017), o elemento indígena consolida-se como um dos principais vetores estéticos do boi-bumbá e da construção de uma identidade amazônica em permanente reinvenção. Assim, as pedagogias performativas analisadas afirmam a floresta como escola, o mito como método e o encantamento como prática de (re)nascimento do mundo.



Referências

CHENG, Anne. *História do Pensamento Chinês*. Trad. Gentil Avelino Tilton. Petrópolis: Vozes, 2008.

BANIWA, Gersem. *Educação escolar indígena no século XXI: encantos e desencantos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula; Laced, 2019.

BANIWA, Gersem. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional; UNESCO, 2016.

BOI BUMBÁ CAPRICHOSO. *Cultura - O triunfo do povo*: Revista Oficial do Boi Caprichoso – Festival de Parintins 2024. Parintins: Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, 2024.

BOI BUMBÁ CAPRICHOSO. *Dona da noite [música]*. Parintins: Boi Caprichoso, 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0c6Xlnz5LFEXo9HUqVFbYn?si=k1MxSkF1Rga1qbSvzmNk5w>. Acesso em: 20 jun. 2025.

BOI BUMBÁ CAPRICHOSO. *O Brado do Povo Guerreiro*: Revista Oficial do Boi Caprichoso – Festival de Parintins 2023. Parintins: Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, 2023.

BOI BUMBÁ CAPRICHOSO. *Ypuré e a tocaia da ganância [música]*. Parintins: Boi Caprichoso, 2023. Disponível em: https://open.spotify.com/track/13jQsYSQq3cSm2ayPYE9v5?si=YLJc4fYAQ3yiC_yA92Li8w. Acesso em: 20 jun. 2025.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os bois-bumbás de Parintins*. Manaus: EDUA; Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BRASIL. *Constituição Federal*. Câmara dos Deputados, 1988.

BRASIL. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 248, p. 27833-27841, 23 dez. 1996.

BRASIL. *Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 8, p. 1, 10 jan. 2003.

BRASIL. *Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008*. Altera a Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira e Indígena”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 8, p. 1, 11 mar. 2008.

CANTO, Rainer. Rainer Canto: entrevista sobre boi-bumbá e saberes indígenas. [dez. 2024]. Entrevistador: Everton Vinicius Freitas Moraes, on-line.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. O poder feminino no culto dos orixás. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras de natureza*: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 117–143.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro: O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VI (suplemento), s.n, p. 1019-1046, set. 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2*: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GRANDO, Beleni. No corpo se vive a interculturalidade da educação indígena. In: MUNDURUKU, Daniel; TAUKE, Darlene Yaminalo; NUNES, Isabella Rosado; NEGRO, Mauricio (org.). *Jenipapos*: diálogos sobre viver. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2022. p. 75–83.

hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico*: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MILWARD, Maria Portugal. *Lendas do Brasil Maravilhoso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Avanço, 1985.

MOURA, Blenda Cunha. *Amazônia cabocla de alma indígena*: o Festival de Parintins contemporâneo e as imagens da identidade amazônica no século XX. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.



NAKANOME, Ericky da Silva. *A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins*. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. Um olhar sobre o feminino: o que ensina a cunhã-poranga do Boi-Bumbá Caprichoso? *Revista AMAzônica, LAPESAM/GMPEPPE/UFAM/CNPq/EDUA*, Ano 11, Vol. XXII, Número 2, jul.-dez, 2018, p. 187-206. Disponível em <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/amazonica/article/view/5127>. Acesso em: 22 jun. 2025.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. O indígena no imaginário alegórico dos bumbás de Parintins. *Moringa, Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 1, p. 49-66, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/47950>. Acesso em: 22 jun. 2025.

NAKANOME, Ericky. Ericky da Silva Nakanome: entrevista sobre boi-bumbá e saberes indígenas. [dez. 2024]. Entrevistador: Everton Vinicius Freitas Moraes, online.

POTIGUARA, Eliane. *A terra é a mãe do índio*. Criação de texto: Eliane Potiguara; concepção visual e ilustrações: Ykenga; edição e supervisão gráfica: Alcino Soeiro; arte-final e montagem: Cláudio. Rio de Janeiro: GRUMIN – Grupo Mulher-Educação Indígena, 1990. Publicação do projeto “O índio conta sua história”. Apoio: Programa de Combate ao Racismo (CMI). Impressão: PUC Minas.

RODRIGUES, Stefane *et al.* Análise da Evolução da Estética e os Novos Padrões de Beleza. *Revista de Saúde e Gestão*, Goiânia, v. 10, n. 1, 2022. Disponível em: <https://faculdadeith.com.br/wp-content/uploads/2022/03/Artigo-ESTETICA-5-1.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2026.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. A literatura indígena dos Maraguá: da produção à publicação. *Revista Tabuleiro de Letras*, v. 16, n. 1, p. 45–58, jan./jun. 2022.

SILVA, Adan Renê Pereira da; LOPES, Sinny. *Enegrecendo o Boi-Bumbá de Parintins e descolonizando imaginários: na história, pela resistência*. 1.ed. São Paulo: Editora Devires, 2024.

VIEIRA, Alva Rosa Lana. *Política dos territórios etnoeducacionais no Amazonas: perspectiva para efetivação da Educação Escolar Indígena*. 2023. 185 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2023.



YAMÃ, Yaguarê. *Contos da floresta*. 1. ed. São Paulo: Petrópolis, 2012. Ilustrações de Luana Geiger.

YAMÃ, Yaguarê. *Murugawa*: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá. São Paulo. Martins Fontes, 2017.

YAMÃ, Yaguarê.; YAGUAKÃG, Elias.; GUAYNÊ, Uziel.; GUARÁ, Roni Wasiry *Maraguápéyára*: história do povo Maraguá. Manaus: Valer, 2014.

Recebido em: 07/12/2025

Aprovado em: 29/07/2026